

# El Auto de Resurrección de Fisterra: análisis de una tradición dramática medieval<sup>1</sup>

CRISTINA MOURÓN FIGUEROA\*

## Sumario

La Resurrección de Cristo juega un papel central y esencial no sólo en la historia de la Redención humana sino también en la tradición dramática de la Europa medieval como parte de la liturgia de Semana Santa. El propósito de este estudio es analizar las representaciones del Auto de Resurrección de Fisterra (Galicia, España) de los siglos XIX y XX, prestando especial atención a aquellos elementos dramáticos de su puesta en escena que permitan arrojar algo de luz sobre el posible origen medieval de este auto que, todavía hoy en día, se sigue representando en Fisterra cada Domingo de Pascua de Resurrección y que ha sido recientemente declarado de interés turístico nacional por las autoridades españolas. Veremos cómo estas representaciones son continuadoras de la tradición dramática de la Europa medieval de representar la Resurrección de Cristo de una forma eminentemente litúrgica y cómo en la Edad Media el auto no sólo funcionaba como un espectáculo audiovisual para entretener al público sino que también servía para transmitir el dogma de la Resurrección a una audiencia básicamente iletrada.

## Abstract

The Resurrection of Christ plays an essential and central role not only in the History of Human Redemption but also in the dramatic tradition of medieval Europe as part of the liturgy of Easter Sunday. The purpose of this paper is to analyse the nineteenth and twentieth centuries performances of the Resurrection Play of Fisterra (Galicia, Spain), paying special attention to those dramatic and performing elements that may throw some light on the medieval origin of this play. The Fisterra Resurrection Play is still performed nowadays in this village every year on Easter Sunday and has been recently declared event of national touristic interest by Spanish authorities. We will show that these performances follow the dramatic tradition of medieval Europe of performing the Resurrection of Christ in an essentially liturgical manner and that, in the Middle Ages, the play functioned not only as a mere audiovisual show to entertain the public but also as a vehicle to transmit the dogma of the Resurrection to a basically illiterate audience.

## 1. Objetivo

El principal objetivo de este estudio se centra en el análisis de la dramatización popular de la Resurrección de Cristo que se representa todos los Domingos de Pascua en la villa costera de Fisterra y la determinación de su origen medieval. En una primera aproximación, la consecución de este objetivo se nos presenta como difícil, sino inalcanzable, dado que, desafortunadamente, ninguna copia escrita del texto ha sobrevivido desde la Edad Media

---

\* **Cristina Mourón Figueroa** (Santiago de Compostela, 1970) es Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente, ejerce como Profesora Titular de Universidad de Historia y Cultura de los países de habla inglesa en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Santiago de Compostela. Su labor docente e investigadora se ha centrado, primordialmente, en el estudio de la historia y cultura de la Inglaterra bajomedieval, prestando especial atención a los ciclos teatrales ingleses del Corpus Christi. La profesora Mourón Figueroa ha colaborado en diversos proyectos de investigación, ha participado en congresos internacionales de medievalistas y es autora del libro *El ciclo de York. Sociedad y cultura en la Inglaterra medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (2005) y de artículos relacionados con diversos aspectos socioculturales e históricos de la Inglaterra medieval, entre otros, el mundo de la mujer y su función en la sociedad de la época o el teatro, los gremios y sus conexiones con los diferentes estamentos sociales.

hasta nuestros días. No obstante, consideramos que es posible identificar y justificar el origen medieval de la representación de este auto si tenemos en cuenta, por un lado, la tradición dramática en España y Galicia y, por otro lado, los elementos dramáticos que caracterizan las representaciones de los siglos XIX y XX del auto que nos ocupa.

## 2. Breve panorama del drama litúrgico en España y Galicia

La mayoría de los estudiosos del tema parecen estar de acuerdo en que, en la España medieval, y especialmente en Castilla, existe una acusada escasez de textos dramáticos si comparamos la producción de esta región con la de la parte este del país en la cual, de acuerdo con Lorenzo Gradín (1996: 89), hay una tradición continuada de drama litúrgico que evolucionó de la misma manera que la del contexto europeo. Surtz (1992:12) opina que, en lo concerniente a Castilla, podemos hablar, o bien de una tradición dramática que se ha perdido o bien de una absoluta ausencia de actividad dramática. En efecto, el teatro castellano en lengua vernácula no surgió hasta el siglo XV cuando la Edad Media tocaba ya a su fin. En opinión de García Montero (1984: 106), las condiciones económicas, sociales y culturales de Castilla, que adolecía, además, de expansión urbana y cuya sociedad seguía siendo extremadamente feudal, no permitieron el nacimiento de un teatro urbano como el que surgió en la Europa bajomedieval. En consecuencia, solamente se han conservado alrededor de media docena de textos dramáticos medievales en castellano. Castro Caridad & Lorenzo Gradín (1993: 368-370) afirman que existió un «vacío textual», tanto en latín como en lengua vernácula, durante un período de tres siglos, desde *El Auto de los Reyes Magos*<sup>2</sup> (c. 1150) hasta la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*<sup>3</sup> (c. 1476) de Gómez de Manrique. Con la excepción de las *Visitaciones Sepulchri* de Silos (finales del s. XII) y de Santiago de Compostela (s. XII), no será hasta el siglo XV cuando encontremos textos dramáticos como el *Officium Pastorum* de Toledo y la segunda *Visitatio Sepulchri* de Compostela. A la vista de lo expuesto, se podría concluir que los textos castellanos juegan un papel ciertamente insignificante en el panorama literario y espectacular de la Europa medieval. Más aún, la temática carece de variedad dado que todos los textos conservados tratan de la Pasión o de la Natividad de Cristo y, además, éstos son simples dramatizaciones que no consiguieron liberarse del contexto litúrgico en el que nacieron (Castro Caridad & Lorenzo Gradín, 1993: 368-369). La misma situación puede aplicarse al occidente peninsular (Galicia y Portugal incluidos). Lorenzo Gradín (1996: 93-94) nos recuerda que el desarrollo del drama litúrgico tiene su origen en la reforma del rito romano establecido por el papa Adriano I y Carlomagno en el siglo VIII. Gracias a esta reforma, los primeros tropos (canciones insertadas o añadidas a un determinado oficio litúrgico que se perfilan, además, como el origen del drama litúrgico), aparecen en Europa en el siglo IX. Esta reforma llegó al occidente peninsular tres siglos más tarde ya que Castilla y Portugal se negaron a aceptar el nuevo rito. Peor aún, la reforma fue introducida en ambos países por los cluniacenses que se oponían categóricamente a cualquier texto que no contuviese personajes bíblicos. Por tanto, el occidente peninsular no tuvo la capacidad para hacer la transición del rito al drama. Galicia, situada en esta zona de la península, constituye también un buen ejemplo de escasez de textos dramáticos medievales. Sin embargo, el hecho de que algunos tropos todavía se siguiesen representando hasta el siglo XV (por ejemplo, dos escenas añadidas a la *Visitatio* compostelana) ha llevado a Vieites García (2000: 111) a afirmar que la presencia cluniacense en Galicia no era realmente inportante y a Castro Caridad (1997: 27) a concluir que la Iglesia

gallega no adoptó el rito romano hasta principios del siglo VI. En efecto, éstas parecen ser las razones para la introducción y la expansión de la *Visitatio* tanto en España como en Galicia junto con la influencia del extendido fenómeno de la peregrinación a Santiago de Compostela en la época medieval (Gómez Pintor, 1987: 380-381).

Rodríguez Alonso (1999:154) y Vieites García (2005: 33) señalan que no existen textos que nos permitan hablar de creación dramática en la Galicia medieval. Con todo, Vieites García (2000: 113) cree que el drama religioso en Galicia dio paso a otras formas dramáticas de naturaleza popular cuyo origen se sitúa en las celebraciones y rituales cíclicos de una comunidad esencialmente rural. La mayoría de estas manifestaciones dramáticas se centran en festividades religiosas tales como la Semana Santa, la Navidad o el Carnaval y todavía se siguen representando hoy en día. Éste es el caso, por ejemplo, del Auto de Resurrección de Fisterra<sup>4</sup>.

### 3. Los orígenes de los Autos de Resurrección: Fisterra

Es, precisamente, dentro del contexto del occidente peninsular donde tiene su origen el Auto de la Resurrección de Fisterra que nace de la liturgia prescrita para Semana Santa como cualquier otra *Visitatio* medieval española o europea. En la Europa medieval, el éxito de la *Visitatio* fue extraordinario y la ceremonia se celebraba en miles de iglesias y catedrales de Europa occidental (Castro Caridad, 1998: 43).

La *Visitatio Sepulchri* es una ceremonia religiosa que se representaba el Domingo de Resurrección. Con posterioridad, se utilizaba el texto de la misma durante los maitines de esta festividad. El texto contiene un diálogo cantado entre los ángeles que anuncian la Resurrección de Cristo y las tres Marías que acuden a visitar la tumba de Jesús<sup>5</sup>. La primera *Visitatio* europea está incluida en la *Regularis Concordia* del manuscrito de Winchester (s. X), una recopilación de reglas monásticas benedictinas hecha por el obispo Aethelwold. A este tropo<sup>6</sup> también se le conoce como *Quem quaeritis* por su primer verso:

ANGELICA DE CHRISTI RESURRECTIONE  
Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?  
Sanctarium mulierum responsio  
Ihesum Nazarenum crucifixum, o caelicola!  
*Angelicae voces consolatus*  
non est hic, surrexit sicut praedixerat,  
ite, nuntiate quia surrexit, dicentes:  
*Sanctarum mulierum ad omnem clerum modulatio:*  
alleluia! surrexit Dominus hodie,  
leo fortis, Christius filius Dei! Deo gratias dicite, eia!  
*Dicat angelus:*  
venite et videte locum ubi positus erat Dominus, alleluia! alleluia!  
*Iterum dicat angelus:*  
cito euntes dicite discipulis quia surrexit Dominus, alleluia! alleluia!  
*Mulieri una voce canant iubilantes:*  
surrexit Dominus de sepulchro,  
qui pro nobis pependit in ligno. (Chambers, 1978: 13)

(¿A quién buscáis en el sepulcro, seguidoras de Cristo?  
¡A Jesús el Nazareno que fue crucificado, oh habitante del cielo!  
No está aquí, resucitó tal y como había profetizado.

Id y extended la noticia de que ha resucitado, diciendo:  
 ¡Aleluya! El Señor ha resucitado hoy,  
 ¡El poderoso león, Cristo, Hijo de Dios! ¡Dad gracias a Dios!  
 Venid y ved el lugar donde estaba enterrado, ¡aleluya! aleluya!  
 Id rápido y decidle a los discípulos que el Señor ha resucitado, ¡aleluya! aleluya!  
 El Señor, que fue crucificado por nosotros, se ha levantado del sepulcro)<sup>7</sup>

La *Visitatio* es el último de los rituales prescritos para la Semana Santa en la *Regularis Concordia* y está precedida por las ceremonias de la *Adoratio*, la *Depositio* y la *Elevatio*<sup>8</sup>. En la *Adoratio*, los clérigos retiran lentamente el velo que cubre la cruz mientras cantan y la colocan frente al altar para que la congregación pueda acercarse a besarla. La *Depositio*, representada en Viernes Santo, implicaba colocar la cruz sobre un cojín simbolizando, de esta forma, el descenso de la cruz del cuerpo del Salvador. La *Elevatio*, en la que el sacristán simplemente ocultaba la cruz, tenía lugar antes de los maitines del Domingo de Pascua. Estas tres ceremonias, un tanto más elaboradas, se siguen celebrando actualmente en la Iglesia de Santa María das Areas de Fisterra (s. XII)<sup>9</sup> como parte de los servicios religiosos de Semana Santa:



Imagen 1<sup>0</sup>: Iglesia de Santa María das Areas en Fisterra (s. XII).

El párroco junto con gente del pueblo representa la Última Cena y la Oración de Jesús en el Huerto de Getsemaní el día de Jueves Santo. La primera de estas dos ceremonias finaliza con una dramatización del Lavamiento de Pies (el propio párroco de Fisterra encarna el personaje de Jesús) que es también una ceremonia litúrgica de origen medieval.



La *Depositio* de Fisterra<sup>11</sup> se ha transformado en una ceremonia religiosa conocida como el *desenclavo* en la que un Cristo articulado es bajado de la cruz, haciendo pasar un sudario bajo las axilas de la imagen, en medio de la reverencia y el sobrecogimiento de toda la congregación:

Esta misma manera de llevar a cabo el descenso se nos muestra, por ejemplo, en el crucero de Hio (Cangas do Morrazo, s. XIX)<sup>13</sup>. Finalmente, el Auto de la Resurrección tiene lugar el Domingo de Pascua. Miembros de la cofradía de pescadores asumen el papel de los Apóstoles mientras que los papeles de las tres Marías son interpretados por tres muchachas jóvenes de la villa y el del ángel por un niño o niña. Estos actores improvisados representan una versión extendida y modernizada de la *Visitatio* ante la complacida y atenta mirada de los habitantes del pueblo y miles de turistas venidos de todas partes de España e, incluso, del extranjero:



Imagen 2<sup>12</sup>: Ceremonia de la Depositio de Fisterra (2009).



Imagen 3<sup>14</sup>: Representación del Auto de Fisterra (2008).

Las ceremonias anteriormente referidas y el auto han sido recientemente declaradas de interés turístico nacional por las autoridades españolas. Es obvio, pues, que las celebraciones de Semana Santa en Fisterra están fuertemente arraigadas en las tradiciones populares de la villa. Sin duda alguna, el origen de estas ceremonias se remonta a la liturgia medieval prescrita para Semana Santa por la Iglesia Católica. Más aún, Vieites García (2005: 113) se refiere a la representación actual del auto como « una manifestación deformada de los dramas medievales populares» porque el texto está en español y no en gallego, el atrezzo es mínimo y la calidad de la representación de los actores pobre. A pesar de ello, este autor considera que el auto constituye una evidencia sólida de la existencia de este tipo de drama en la Galicia medieval.

El tropo de la *Visitatio Sepulchri* y las ceremonias de la *Adoratio* y la *Depositio* no eran desconocidas en Galicia. González Montañés (2010) menciona un buen número de iglesias gallegas en las que la *Depositio* se podría haber celebrado en tiempos medievales: el monasterio de San Esteban de Ribas de Sil, la Iglesia de Santa Mariña Dozo en Cambados, la Iglesia de Santo Domingo en Santiago de Compostela y la Iglesia de San Francisco en Pontevedra<sup>15</sup>. Además, este autor nos habla de la existencia en Galicia de, al menos, cuatro Cristos articulados<sup>16</sup> de los siglos XIV y XV entre los cuales se encontraría el de Fisterra. Estas imágenes se usaban para representar la *Depositio* lo cual supone una prueba que confirma la existencia de este tipo de ceremonias dramáticas en Galicia, como, por ejemplo, la representación de la Pasión de Nuestro Señor en Muxía tal y como se recoge en las constituciones sinodales de Mondoñedo (1541).

Como ya hemos mencionado con anterioridad, la *Visitatio* de Santiago de Compostela (s. XII), titulada *Ad Significationem Sepulchri* y representada en la Catedral de Santiago, es uno de los primeros testimonios escritos de la celebración de este tipo de drama litúrgico en España:

#### RESPONSORIUM

Dum transisset sabbatum (...)

Hic TRES PUERI in similitudine MULIERUM induti vestimentis candidis  
peragant de choro usque ad altare UNUS post UNUM blande cantantes  
hanc Antiphonam:

Ubi est Christus,  
meus Dominus  
et filius excelsi?

Eamus videre sepulcrum.

ALIUS PUER stans retro altare in similitudine ANGELÍ indutus vestimentis  
candidis; dicat hanc Antiphonam:

Quem queritis in sepulcro, o Christicole?

Et MULIERES respondeant blande Antiphonam:

Jesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

Et ÁNGELUS Antiphonam:

Non est hic, surrexit, sicut predixerat;  
ite nunciate, quia surrexit.

Et MULIERES eodem modo, quo ante venerunt, dicant alta voce cantantes  
redeundo Antiphonam:

Alleluia. Ad sepulcrum residens

Ángelus nunciat resurrexisse Christum.

Te Deum laudamus (...) (Lorenzo Gradín, 1996: 89-90)<sup>17</sup>

(¿Dónde está Cristo, mi señor, hijo del Altísimo? Vayamos a ver la sepultura.  
¿A quién buscáis en el sepulcro, oh seguidoras de Cristo?  
A Jesús de Nazaret que fue crucificado, oh habitante del cielo.  
No está aquí, resucitó como predijera. Id, anunciad que resucitó.  
¡Aleluya!, un ángel sentado en el sepulcro anuncia que Cristo ha resucitado)  
(González Montañés, 2010)<sup>18</sup>

Si comparamos los textos en latín de la *Visitatio* compostelana y de la *Regularis Concordia* y también sus traducciones al español, vemos que la similitud es obvia. El diálogo en latín entre las tres Marías que preguntan por el paradero del cuerpo de Jesús y el ángel que anuncia la Resurrección apenas presenta variaciones significativas. Existen miles de versiones de la *Visitatio* en toda Europa debido, principalmente, a la necesidad de adaptar la pieza a una nueva comunidad, pero el *quem quaeritis* nuclear se mantiene siempre con pequeñas variaciones (Castro Caridad, 1998: 45).

Lo mismo puede decirse del Auto de Resurrección de Fisterra si tenemos en cuenta el texto de la versión representada en la década de 1960, transmitido muy probablemente de forma oral como la *Visitatio* compostelana<sup>19</sup>, según afirma González Montañés (2010). A continuación, reproducimos el *quem quaeritis* o la *Visitatio* del Auto de Fisterra, incluido en el texto completo del auto<sup>20</sup> recogido por el Dr. Esmorís Recamán:

Ángel  
Hijas de Salén<sup>21</sup>,  
Que con manto de luto  
Os postráis de hinojos  
¿Por qué llanto?  
¿Por qué lágrimas en los ojos?  
¿Qué queréis? ¿A quién buscáis?

María Magdalena

A Cristo

Otra María

Al Crucificado

Ángel

No está aquí  
Bien lo observáis  
Jesús ha resucitado.  
Cumplida su profecía  
Volvió al seno de su Padre.  
Id y dad en este día  
Tan grata nueva a su madre. (1-15)

Se observa que, con pequeñas variaciones, el contenido de la *Visitatio* de Fisterra es prácticamente el mismo que el de las *Visitaciones* de Compostela y de la *Regularis*

*Concordia*. Trillo Trillo (1982: 73) cree que el texto litúrgico del Auto de Fisterra nunca fue cambiado o extendido porque la celebración de la Resurrección de Cristo estaba hondamente arraigada en la devoción popular de Fisterra.

La posibilidad de que el tropo haya podido llegar a Fisterra gracias a la peregrinación a Santiago de Compostela no debe ser infravalorada. Desde la Edad Media, Fisterra ha sido el lugar en donde los peregrinos debían terminar su viaje después de visitar el sepulcro de Santiago. Fisterra, así bautizada por los romanos para indicar que aquel rincón era «el fin del mundo», supone el final de la Vía Láctea (cristianizada con el nombre de «Camino de Santiago») (Alonso Romero, 1997: 453). También es el lugar en donde termina el viaje del sol; el lugar donde, en la antigüedad, se celebraban rituales de fertilidad en el *Ara Solis* («el templo del sol») <sup>22</sup> y donde la muerte ha sido y todavía es fervientemente venerada <sup>23</sup>. Por todas estas razones, Alonso Romero (1997: 453) opina que Fisterra era el lugar más cercano al Paraíso y Trillo Trillo (1982: 74) afirma que el Auto de Fisterra es la versión cristiana de un antiguo mito fisterrano sobre la fertilidad y que representa el deseo de inmortalidad de un pueblo esencialmente individualista.

En efecto, González Montañés (2010) llama la atención sobre este hecho y se refiere a la cristianización del lugar donde se representa el auto, en concreto, el monte de San Guillermo <sup>24</sup> - sagrado desde tiempos prehistóricos - situado justo al lado de la Iglesia de Santa María das Areas. Coincidimos con González Montañés (2010) en la idea de que el Auto de Resurrección de Fisterra tiene un origen medieval e incluso podría haber formado parte de un ciclo antiguo de la Pasión de Cristo si consideramos también la ceremonia de la *Depositio* que se representaba en la Iglesia de Santa María das Areas con el Cristo articulado que data del siglo XIV. Este autor relaciona esta imagen y la evidencia de otras ceremonias de este tipo celebradas en Galicia (mencionadas con anterioridad) con el origen del Auto de Fisterra. Para González Montañés (2010), por tanto, tanto la imagen articulada de Cristo como el Auto de Fisterra datarían del siglo XIV. Más aún, el autor hace mención a otros autos de Resurrección que todavía se representan en Galicia o que se representaron hasta hace poco, como por ejemplo los de Paradela, San Martiño de Borela y la Pasión popular de Laxe de la que tan sólo se han conservado los versos gracias a la tradición oral. Éste podría también haber sido el caso del Auto de Fisterra y la *Visitatio* compostelana como ya hemos indicado previamente. Como prueba adicional, Esmorís Recamán describe una ceremonia de la Resurrección de Cristo, muy parecida a la de Fisterra de la década de 1960, que se representaba en Muros en la misma época. Por todo ello, González Montañés (2010) cree que las Resurrecciones y las *Depositiones* estaban muy extendidas en toda Galicia, al menos, durante los siglos XVIII y XIX. El Auto de Fisterra, al que Esmorís Recamán denomina como ‘primitivo’, es el que se representó en la villa a lo largo del siglo XIX.

### 3. El Auto de Fisterra: elementos dramáticos de la representación

Puesto que no se ha conservado ningún texto del Auto de Fisterra, nuestro propósito será identificar y analizar los elementos dramáticos de la representación descrita por el Dr. Esmorís Recamán, testigo directo de la puesta en escena del auto en la década de 1960. Del testimonio de Esmorís Recamán, se desprende que existían dos versiones de la representación:

1. El auto primitivo
2. El auto en la década de 1960



Al mismo tiempo, se verá que la *Visitatio* fisterrana se caracteriza por un escaso desarrollo de sus características dramáticas y que las dos versiones representadas en los siglos XIX y XX<sup>25</sup> todavía conservan la atmósfera esencialmente litúrgica de la *Visitatio* medieval.

### 3.1. El auto primitivo

La primera descripción escrita de la representación del Auto de Resurrección de Fisterra fue recogida por el Dr. Esmorís Recamán en la década de 1960. Según Esmorís Recamán, este auto sustituye a otro anterior mucho más primitivo<sup>26</sup>, de acuerdo con sus impresiones, que se había representado hasta 1891 y del que poco se sabe. Esmorís Recamán nos advierte, además, de que la reconstrucción fidedigna del diálogo y la puesta en escena de este primer auto resulta del todo imposible debido a las desavenencias de los actores y los testigos sobre muchos de sus aspectos. Sin embargo, es todavía posible realizar un análisis de los elementos dramáticos si profundizamos en la manera de llevar a cabo la representación.

El auto primitivo fue prohibido por las autoridades religiosas de la Catedral de Santiago de Compostela en 1891. Más específicamente, la prohibición afecta a la ceremonia del encuentro entre las sagradas imágenes de Cristo y la Virgen María y el acto de cubrir y descubrir la imagen de Cristo el día de Pascua, actos básicamente litúrgicos. La prohibición no hace referencia a diálogo alguno o a cualquier otro elemento dramático, lo que prueba el carácter esencialmente litúrgico de la versión del siglo XIX.

Otra característica, probablemente heredada de tiempos medievales es el lugar de la representación. Esmorís Recamán nos informa de que ésta se desarrollaba en un pequeño monte al lado de la Iglesia de Santa María das Areas, ésto es, en la ladera del monte de San Guillermo. Este hecho confirmaría que, en primer lugar, en su origen, el Auto de Fisterra no era más que una 'pieza litúrgica' representada en el altar de la iglesia; en segundo lugar y como ya hemos mencionado, el texto del auto contenía únicamente la *Visitatio*; y en tercer lugar, la representación fue trasladada más tarde al exterior de la iglesia, en este caso, al cercano montículo donde todavía tiene lugar la representación hoy en día. Chambers (1971: 10) afirma que ésto es exactamente lo que sucedió con las piezas dramáticas más primitivas durante el proceso de secularización que sufrieron desde el siglo XII y durante el cual éstas fueron trasladadas del interior al exterior de las iglesias. Este autor menciona, incluso, la posibilidad de que la escena se representase en un jardín cercano a la iglesia. El Auto de Fisterra no fue más allá en el proceso de secularización como sucedió, por ejemplo, con los ciclos de misterio ingleses<sup>27</sup>, es decir, no terminó por ser representado en las calles del pueblo o en un lugar determinado del mismo (véase, la plaza del mercado). Una de las razones parece ser el hecho de que el nacimiento de los ciclos de misterio europeos está íntimamente ligado al crecimiento y desarrollo de las ciudades en la Baja Edad Media. Éste es claramente el caso del ciclo de la ciudad de York (Inglaterra), por ejemplo, cuyas calles se convirtieron en un enorme escenario para la representación de las diversas escenas del ciclo (Mourón Figueroa, 2005a: 23). Fisterra en la Edad Media, por el contrario, no era sino un pequeño pueblo rural de pescadores.

El Auto de Fisterra se funde, en un principio, con la procesión religiosa con la que se celebraba la Resurrección de Cristo. En lo que se refiere a los personajes, el auto primitivo tan sólo incluye tres: María Magdalena vestida de negro, el hortelano interpretado por un niño de alrededor de doce años ataviado con una camisa blanca y chaleco y calzones cortos de color rojo y un hombre de negro que porta un estandarte del mismo color.

También participan dos imágenes: la de la Virgen María cubierta con un manto de luto y la de Cristo. Con la excepción del hortelano, (de acuerdo con Massip (1992: 32), un personaje muy común en otras piezas litúrgicas de la España medieval) los personajes de esta versión del siglo XIX son prácticamente los mismos que los de la *Visitatio*. Como vemos, el número de personajes es limitado. En este auto primitivo sólo hay una María, María Magdalena<sup>28</sup>, siempre interpretada por una mujer joven y soltera (al menos hasta los años sesenta), vestida de luto y con el cabello cubriéndole el rostro<sup>29</sup> que, una vez casada, no puede seguir representando este papel. El atrezo es mínimo: Magdalena lleva un crucifijo de gran tamaño y mira fijamente la imagen de Jesús mientras que el hortelano porta una azada y un cesto pequeños.

La acción es igualmente mínima. Los tres personajes acompañan a la procesión del Santísimo Sacramento precedida por un estandarte blanco desde la iglesia hasta la ladera del monte de San Guillermo. Primero, el hombre del estandarte negro realiza tres genuflexiones ante el Sacramento, toca con su estandarte el estandarte blanco y corre de vuelta a la iglesia. Esmorís Recamán opina que este personaje representa el mundo de las tinieblas sobre el que Cristo triunfa con su Resurrección. Luego, el hortelano se dirige al montículo, después de haber hecho también las tres genuflexiones de rigor que son también las que hace la Magdalena antes de entrar en el montículo para hablar con el hortelano. Aquí se pierde el diálogo que debería de haber tenido lugar entre ellos. Solamente se conserva un verso en el que Magdalena pregunta al hortelano acerca del paradero del cuerpo de Jesús («Hortelano que riegas el huerto ¿dónde está el cadáver del hombre que tres días ha, que está muerto?») y que nos recuerda a los primeros versos del diálogo entre las tres Marías y el ángel de la *Visitatio* compostelana. Esmorís Recamán especula con la posibilidad de que la respuesta del hortelano haya sido tomada del Evangelio de San Marcos (16: 6)<sup>30</sup> y cree, además, que las palabras siguientes serían la orden del ángel a María Magdalena de que comunique a los Apóstoles la buena nueva de la Resurrección. Terminado el diálogo, la Magdalena abandona el lugar haciendo, de nuevo, tres genuflexiones, la última ante el Santísimo Sacramento. Entonces, muestra el crucifijo, en primer lugar, a la audiencia anunciándoles, de este modo, que Cristo ha resucitado y, en segundo lugar, a la imagen de la Virgen sostenida por varios hombres. Se produce, entonces, el encuentro entre la imagen de la Virgen y el Sacramento. Se le retira el manto de luto a la Virgen y el hortelano se dirige a Ella con las siguientes palabras, siempre según Esmorís Recamán: «Albricias, madre, albricias os doy, que el hijo de Dios ya resucitó». En ese momento, se lanzan al aire algunas palomas y bombas de artificio mientras el público expresa su regocijo con música de gaitas. Suena el himno español y se retoma la procesión al término de la cual se baila la tradicional ‘Danza das Areas’ a la cual algunos investigadores han atribuido un origen medieval<sup>31</sup>. Finalmente, las niñas vestidas de Primera Comunión cantan un himno litúrgico que alude a la Resurrección de Cristo.

Esmorís Recamán cree que la ceremonia del auto primitivo de Fisterra está inspirada en el Evangelio de San Juan (19: 41)<sup>32</sup> y (20: 1)<sup>33</sup>. Efectivamente, en San Juan (20: 14-16), María Magdalena toma al Jesús resucitado por el hortelano<sup>34</sup>. Aunque la primera referencia a Jesús asumiendo esta identidad aparece en San Marcos, Castro Caridad (1998: 44) apunta que el encuentro entre Jesús resucitado y la Magdalena se describe con minuciosidad en el Evangelio de San Juan. Esta autora (2008: 206) añade que San Juan 20 y San Marcos 16 (presente éste último asimismo en el Auto de Fisterra como se verá más adelante) también

constituyen las fuentes bíblicas para la *Visitatio* de Toledo.

La inserción de la *Visitatio* en otros dramas litúrgicos europeos e, incluso, en la escena de la Resurrección de los ciclos de misterio, que son ya piezas dramáticas mucho más elaboradas, parece ser un fenómeno común en el panorama dramático medieval. Autores como Twycross (1981: 292-293) creen que es precisamente por esto que dichas escenas de la Resurrección evocan el drama litúrgico original con bastante fidelidad. Sin embargo, esta autora expresa su sorpresa por dicha inserción en el episodio de la Resurrección del ciclo de misterio inglés de York dado que, aparentemente, no existe ninguna fuente directa toda vez que ningún texto litúrgico de la Resurrección del área de Yorkshire ha sobrevivido hasta nuestros días. Debemos recordar, en este punto, que los antiguos tropos de Navidad y Semana Santa son los antecedentes directos de los episodios mucho más complejos y elaborados de los ciclos de misterio. Más aún, no tiene realmente importancia si los textos litúrgicos han sobrevivido o no puesto que existe la posibilidad de que éstos hayan sido transmitidos de forma oral tal y como parece haber sucedido en el caso del Auto de Fisterra o la *Visitatio* compostelana. Además, la ceremonia litúrgica de la *Visitatio* se representaba como parte del ritual de Semana Santa en muchas catedrales e iglesias de toda Europa, como muy temprano, a partir del siglo X. Es éste, precisamente, el siglo en el que ha sido fechado el manuscrito de Winchester que contiene la primera descripción de la ceremonia de la *Visitatio Sepulchri*<sup>35</sup>. En el caso del Auto de Fisterra tampoco tenemos el texto original pero podemos concluir que el origen de la representación que ha sobrevivido hasta nuestros días es esencialmente litúrgico y que se deriva de la liturgia de Semana Santa celebrada en la Iglesia de Santa María das Areas (s. XII) o, incluso, en la Catedral de Santiago de Compostela.

A través de la representación del auto el pueblo de Fisterra encontró la forma más adecuada de expresar su fe y su creencia en la Resurrección de Cristo. Las autoridades tanto civiles como eclesiásticas han colaborado en la organización de la puesta en escena del episodio hasta hoy día. De acuerdo con el patrón de la cofradía de pescadores de Fisterra, D. Manuel Martínez, la representación del auto ha estado siempre en las manos de esta cofradía y, probablemente, también lo habría estado en la Edad Media. No sería de extrañar ya que Fisterra ha sido siempre una villa primordialmente marinera.

### 3.2. *El auto en la década de 1960*

En esta versión, el número de personajes se incrementa en dos con respecto a los del auto primitivo. Así, se añaden dos Marías más que Esmorís Recamán identifica como María, la madre de Santiago y María Salomé<sup>36</sup>. Estas dos Marías, junto con María Magdalena, son personificadas, al igual que en el auto primitivo, por tres jóvenes solteras del pueblo que, normalmente, pertenecen a familias acomodadas. También visten de negro y llevan, asimismo, el cabello suelto cubriéndoles el rostro como puede verse en la siguiente imagen:



Imagen 4 <sup>37</sup>: Las tres Marías de Fisterra de camino al sepulcro.

Las jóvenes portan, además, una pequeña cesta con botellas de agua de colonia<sup>38</sup>. El hombre de negro del auto primitivo, sin embargo, aquí ha desaparecido. Se incluye un ángel, que sustituye al hortelano del auto primitivo, y que viste de blanco, lleva alas y está representado por un niño de diez o doce años. Una imagen de la Virgen cubierta con un manto de luto también toma parte en la puesta en escena. A pesar de los personajes añadidos, vemos que éstos siguen siendo los mismos que aparecían en la *Visitatio* original.

El uso de los colores en los dramas litúrgicos es altamente simbólico. El púrpura, el rojo y el blanco eran los colores que se utilizaban en la liturgia de la iglesia medieval. Excepto el púrpura, el rojo y el blanco también son los colores elegidos en el Auto de Fisterra: blanco para el ángel y blanco también para la camisa del hortelano del auto primitivo que, además, llevaba calzones y chaleco rojos. Con el paso del tiempo, se admitió el negro como símbolo de luto (Castro Caridad, 2003: 79). En consecuencia, éste es el color de las tres Marías y el manto de la imagen de la Virgen en el episodio de Fisterra. Negra era también la ropa del hombre que simbolizaba el mundo de las tinieblas en el auto primitivo. Los colores hasta aquí mencionados son también los que se le asignaban a los personajes de otros dramas litúrgicos españoles del Renacimiento (Arellano & Duarte, 2003: 79).

Una pieza de atrezzo que, probablemente, se utilizó en el auto primitivo es el «globo», una estructura esférica con una puerta envuelta en lona pintada de blanco. El «globo» se izaba a una cierta altura con al ángel en su interior a la espera de su entrada<sup>39</sup>. El origen de esta pieza de atrezzo es medieval y su uso estaba muy extendido en España en otros dramas litúrgicos renacentistas<sup>40</sup> para representar el cielo. Hacia 1921, el globo de Fisterra fue reemplazado por una especie de templete. Por lo tanto, en esta segunda versión el ángel saldría del templete tras descorrer unas cortinas blancas y no del globo como apunta Esmorís Recamán.

El montículo al lado de la iglesia es la misma localización para ambas versiones del auto. Esmorís Recamán nos habla de un sepulcro de madera que desapareció con el paso del tiempo. Sin embargo, en 1944 se construyó un escenario apropiado para la representación que incluía una rampa de acceso a una plataforma sobre la cual había un arco y un templete para el ángel. Esmorís Recamán recomienda la construcción de un



sepulcro de madera porque, de este modo, se añadiría realismo a la escena. Al parecer, la gente de Fisterra aceptó su sugerencia pues en la actualidad la representación tiene lugar en un sepulcro situado en el montículo aunque éste no es de madera sino de piedra como vemos en la siguiente imagen:



*Imagen 5<sup>41</sup>: El sepulcro en el monte de San Guillermo al lado de la Iglesia de Santa María das Areas (Fisterra).*

Esta segunda versión del Auto de Fisterra se representaba de manera muy parecida a la primera. En primer lugar, se celebraba la procesión religiosa y luego los clérigos esperaban a que se iniciase el auto:



*Imagen 6<sup>42</sup>: Procesión religiosa del Auto de Fisterra.*

Las tres Marías se aproximan a la tumba y se arrodillan ante ella. Después del diálogo con el ángel, dos de las Marías se van para cumplir la orden del ángel de propagar la noticia de la Resurrección de Cristo mientras María Magdalena se queda en el sepulcro y expone al ángel sus temores de que el cuerpo de Jesús haya sido robado o escondido. El ángel la convence de la Resurrección y Magdalena deja de llorar. El ángel descubre la imagen de la Virgen y se dirige a ella para instarla a regocijarse por la Resurrección de su Hijo. En esta segunda versión, Esmorís Recamán opina que tanto los personajes de las tres Marías como los versos correspondientes a la *Visitatio* están tomados del Evangelio



de San Marcos (16: 1- 8)<sup>43</sup>. Este auto finaliza de igual forma que el primitivo, con bailes, música y bombas de artificio.

Afortunadamente, esta vez Esmorís Recamán pudo recoger por escrito el diálogo de treinta y cuatro versos entre el ángel y las tres Marías (ver anexo). Como ya hemos visto, quince de estos versos (1-15) reproducen el tropo de la *Visitatio* con evidente fidelidad.

A diferencia de lo que sucede con otras piezas dramáticas europeas, como los ciclos de misterio, el Auto de Fisterra no incorpora ninguna referencia sociocultural contemporánea<sup>44</sup>. Además, en ambas versiones el tema bíblico no sufre expansión alguna como es el caso de la versión actual del auto en la que se incluye la secuencia medieval conocida como *Victimae Paschali*, un diálogo entre las Marías y los Apóstoles en el que las primeras les anuncian la buena nueva y en la que los segundos visitan el sepulcro para comprobar de primera mano que, en verdad, Cristo ha resucitado. Ésta es una razón más para concluir que tanto la manera en la que se representaba el auto como la limitación textual al tema de *Visitatio Sepulchri* refuerzan su carácter litúrgico lo que enfatiza la naturaleza dramática rudimentaria y primitiva de la pieza gallega.

#### 4. Teatralidad del Auto de Fisterra

Nuestro objetivo en esta sección será analizar la posible teatralidad del Auto de Fisterra con el propósito de averiguar si éste puede ser considerado una pieza ‘dramática’ o sólo ‘litúrgica’.

Básicamente, estamos de acuerdo con la creencia general de que los dramas litúrgicos como el de Fisterra realizan una función doctrinal y que, normalmente, se utilizaban para enseñar los dogmas al pueblo (Mourón Figueroa, 2005b: 271). De acuerdo con esta idea, la representación del Auto de Fisterra se puede considerar no sólo como un espectáculo audiovisual para entretener a la audiencia (la mayor parte de la cual era analfabeta en la Edad Media) durante una ocasión festiva o como un recurso lúdico para conmemorar el orgullo cívico sino también como una gran ‘aula’ en donde los actores de la pieza se convierten en profesores de cuestiones doctrinales y de dogmas. El propósito de la Iglesia Católica al apoyar el drama religioso era instruir al público a través de imágenes visuales. En el caso del drama litúrgico de Fisterra, estas imágenes son de naturaleza humana puesto que son los ‘actores’ de carne y hueso los que transmiten a la audiencia el mensaje y, por extensión, el dogma de la Resurrección de Cristo.

Si seguimos la hipótesis de que el texto original medieval del Auto de Fisterra se reducía estrictamente al de la *Visitatio*, llegamos a la conclusión de que los apóstrofes directos a la audiencia habrían estado ausentes en el texto. Sin embargo, Twycross (1981: 280-281) opina que el tópico principal de cualquier *Visitatio* es el testimonio del suceso de la Resurrección de Cristo. Esta afirmación sugiere que el público del Auto de Fisterra se convierte también en testigo de este dogma debido a las ‘pruebas’ que se despliegan ante sus ojos: las palabras del ángel, el sepulcro vacío, etc. De acuerdo con Castro Caridad & Lorenzo Gradín (1993: 364), siempre existe una complicidad establecida entre autor, actor y audiencia incluso si el argumento y el desenlace de la acción son conocidos de antemano por el público, como es el caso de la Resurrección de Cristo.

Otro elemento importante en la implicación de la audiencia en la acción del auto es la presencia de las tres Marías. Twycross (1981: 284-285) afirma que estos personajes hacen que el público comparta el sufrimiento de Cristo a través de la técnica de la piedad afectiva. De este modo, las tres jóvenes que encarnan a las tres Marías del Auto de Fisterra se

visten de luto para expresar su dolor de forma visual (ver imagen 4). El ángel se encarga de que el público repare en ello (v. 2):

Ángel  
Hijas de Salén,  
Que *con manto de luto*  
Os postráis de hinojos (1-3)

El personaje de María Magdalena es el protagonista del texto que fue añadido a la *Visitatio* original en la versión de los años sesenta. Éste incluye diecinueve versos en los que María Magdalena expresa su temor de que el cuerpo de Cristo haya sido sustraído del sepulcro y llora por ello a pesar de que, previamente, ha oído al ángel anunciar su Resurrección.

Magdalena  
No puede ser, no puede ser.  
Jesús aquí se enterró.  
Si aquí no está a mi ver.  
Alguien de aquí lo robó.  
Ángel  
Magdalena, ¿qué recelas?  
¿Por qué dudas?  
Magdalena  
¡Lo han robado!  
Ángel  
No temas, ya está en el cielo.  
Jesús ha resucitado  
Magdalena  
¿Resucitó y no está aquí?  
Ángel  
Vuestro llanto, pues, concluya  
Magdalena  
¡Era Dios!  
Ángel  
Era Dios, sí,  
Y Dios no muere.  
Aleluya.  
Satán ruge en la negrura,  
Donde su maldad se encierra.  
¡Gloria a Dios en las alturas  
Y paz al hombre en la tierra! (16-34)

La repetición de la palabra ‘aquí’ (v. 17, 18, 19 y 25) en referencia al sepulcro vacío enfatiza el hecho de que Cristo ha resucitado, que Él no está ‘aquí’ (es decir, enterrado en el sepulcro). Es ésta una manera visual de transmitir el mensaje al público, de reforzar el papel de éste como testigo de la Resurrección<sup>45</sup>. Como vemos en el texto, finalmente, el ángel consigue convencer a María Magdalena de la Resurrección de Jesús y le dice que deje de llorar.

Twycross (1981: 294-295) cree que el personaje de María Magdalena desempeña la función de inducir al público a las lágrimas y al amor y la compasión por Jesús. Éstos son, además, los diferentes estadios de la meditación afectiva por los que pasa el público de Fisterra al contemplar y escuchar la consternación de Magdalena.

Esmorís Recamán apunta que, mientras se reanuda la procesión religiosa, las niñas vestidas de Primera Comunión entonan un «cántico alusivo a la Resurrección del Señor» (presente también en el auto primitivo). Sin embargo, Esmorís Recamán no especifica si éste es un himno litúrgico o una canción de origen popular<sup>46</sup>. En cualquier caso, la música y el teatro religioso están estrechamente unidos. No en vano, el tropo era, en su origen, una combinación de música y diálogo. Además, el himno litúrgico *Te Deum* se cantaba al finalizar la ceremonia de la *Visitatio*. La presencia de la música en el Auto de Fisterra sirve para expresar la alegría de los fieles por la Resurrección de Cristo al igual que sucedía, ciertamente, en los dramas litúrgicos originales.

En el Auto de Fisterra, se simboliza al Jesús resucitado bien con una cruz bien con el Santísimo Sacramento (en el auto primitivo, María Magdalena muestra un crucifijo a la audiencia y se produce un encuentro entre las imágenes de Cristo y de la Virgen después de la Resurrección). Twycross (1981: 289) es de la opinión de que ninguna pieza litúrgica medieval ha tratado de representar la Resurrección de Cristo en sí misma y Castro Caridad (2003: 73) afirma que el uso de imágenes en vez de personas reales para interpretar los papeles de la Virgen o de Jesús es una característica propia de la tradición dramática en la Edad Media. Como vemos, esta peculiaridad del drama litúrgico es compartida también por el auto gallego.

A la vista de todo lo expuesto, nos hacemos la siguiente pregunta: ¿podemos hablar con propiedad de ‘teatro’ o ‘drama’ en el caso del Auto de Fisterra? La delimitación, definición y pertinencia de estos conceptos para definir el auto objeto de estudio son especialmente controvertidos. Tomemos como ejemplo, la descripción de la *Regularis Concordia* de cómo se representaba la ceremonia de la *Visitatio* a finales del siglo X (y probablemente también durante toda la Alta Edad Media):

Mientras se canta la tercera lección, cuatro hermanos deben vestirse. Uno de ellos, de blanco, entra para tomar parte en el servicio y se aproxima al sepulcro con sigilo y toma asiento en silencio cerca del mismo con una palma en la mano. Mientras se canta el tercer responso, los otros tres hermanos le siguen vestidos con capas y portando incensarios y se acercan al sepulcro caminando lentamente como si buscasen algo. Todo esto se hace en imitación del ángel sentado en el sepulcro y las mujeres con las especias para unguir el cuerpo de Jesús. Cuando, por tanto, el hermano que está allí sentado ve que los otros tres se aproximan a él como si estuviesen perdidos y buscando algo, comienza a cantar *Quem quaeritis* con voz melodiosa y en tono medio. Al finalizar, los otros tres responden *Ihesu Nazarenum* al unísono. El otro contesta *Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis*. Los otros tres se retiran para cumplir la orden y se vuelven hacia el coro diciendo *Alleluia! surrexit Dominus!* El hermano del sepulcro, llamando a los otros tres, canta el himno *Venite et videte locum*. Luego, se levanta, alza el velo y les enseña el lugar vacío donde estaba la cruz y donde ahora sólo quedan los paños que la envolvían. Después de comprobar que la cruz no está allí, depositan los incensarios en el sepulcro, retiran el paño y lo muestran al resto del clero para demostrar que el Señor ha resucitado y que la cruz ya no está envuelta en el paño. Cantan el himno *Surrexit Dominus de sepulchro* y extienden el paño sobre el altar. Una vez finalizado el himno, el prior, compartiendo el

regocijo por el triunfo de nuestro Rey quien, habiendo vencido a la muerte, volvió a la vida de nuevo, empieza a cantar el himno *Te Deum laudamus*. Todas la campanas repican al unísono.<sup>47</sup>

La *Regularis Concordia* contiene la referencia más antigua al modo de representación de los hechos narrados en la *Visitatio*. Por ejemplo, hay una indicación de que los hermanos que encarnan a las tres Marías deben moverse «como si estuviesen perdidos y buscando algo» (línea 10) Otra palabra clave en la descripción es «imitación» (línea 7). De la descripción se puede deducir, además, que el atrezo y el escenario son mínimos. Tampoco podríamos hablar de la existencia de diálogo propiamente dicho ya que el intercambio de preguntas y respuestas es cantado.

Por todas estas razones, la opinión general pone el énfasis en la ausencia de características dramáticas en las *Visitaciones* más tempranas que se representaban dentro de las iglesias. Axton (1974: 66), por ejemplo, cree que la representación de la *Visitatio* no es «realista» sino «simbólica». Según Tydeman (1994:7), la *Visitatio* sigue estando estrechamente vinculada al servicio litúrgico de maitines y Axton (1974: 65) señala que el concepto de *impersonation*, es decir, «la incorporación definitiva del personaje por parte del actor» (Lorenzo Gradín, 1996: 88), es todavía muy limitado debido al carácter extremadamente mimético de este tipo de representación primitiva. Aparentemente, el concepto de *impersonation* parece demasiado ‘moderno’ como para ser aplicado a la *Visitatio*, aunque Castro Caridad & Lorenzo Gradín (1993: 362-363) y Vieites García (2000: 79) afirman que en esta ceremonia se puede ver un incipiente proceso de *impersonation*. Según la opinión de Lorenzo Gradín (1996: 91) y Vieites García (2000: 108), lo mismo se aplica a la *Visitatio* compostelana que es, posiblemente, el antecedente del Auto de Fisterra. Para ambos autores, es lícito hablar de *impersonation* en la *Visitatio* de Santiago de Compostela aunque el texto esté totalmente inmerso en el contexto litúrgico y no existan ningún tipo de refinamiento en el atrezo y en el vestido o referencias a gestos y expresiones y el movimiento sea procesional.

En el caso del Auto de Fisterra, tanto en el auto primitivo como en la versión de los años sesenta, se ha producido un avance en lo que a la teatralidad de la pieza se refiere. De acuerdo con Castro Caridad (1998: 51), estas ‘versiones contemporáneas’ de la *Visitatio Sepulchri* no se podrían ya considerar como ceremonias solemnes inmersas en el ritual de la Iglesia sino que tendrían que verse como espectáculos públicos. Una vez que la *Visitatio* ha traspasado los muros de la iglesia y se representa en la calle, nace el deseo de ofrecer una imitación realista (Castro Caridad, 1994: 79). Como ya hemos mencionado, el vínculo del Auto de Fisterra con la liturgia es todavía muy estrecho (la procesión religiosa, la presencia de las imágenes de Cristo y de la Virgen, el crucifijo y el Santísimo Sacramento, los himnos, las genuflexiones, etc.). Sin embargo, el Auto de Fisterra parece cumplir las cuatro características que definen los conceptos de ‘teatro’ y ‘espectáculo’ propuestas por Castro Caridad & Lorenzo Gradín (1993: 366):

- a) El acto dramático se ofrece a la contemplación de la audiencia: todo el pueblo de Fisterra acude a ver la representación.
- b) El emisor y el destinatario están simultáneamente presentes (es decir, los actores que representan la pieza y la audiencia).
- c) La transmisión del mensaje y la comunicación entre el público y los actores se producen también de forma simultánea.

d) El espectáculo incorpora la *impersonation*: ésto es, los actores y actrices que representan los papeles de las tres Marías, el ángel y el hortelano ya no son los clérigos del servicio litúrgico y, además, la audiencia los reconoce como tales gracias al vestido, el atrezo y el diálogo (aunque éste sea mínimo).

Las nociones de ‘teatro’ o ‘drama’ podrían servir para definir el Auto de Fisterra si aplicamos a éste los siguientes argumentos de Castro Caridad & Lorenzo Gradín (1993: 362-366):

En primer lugar, el diálogo entre el ángel y las tres Marías es la clave para la identificación del texto ya que actualiza la historia de la Resurrección y la convierte en real, como ya hemos señalado, a través de un proceso de fuerte deixis o repetición.

En segundo lugar, se completa el proceso de *impersonation* puesto que los actores y actrices que representan los papeles del ángel y de las tres Marías asumen, de hecho, una identidad ficticia. Elementos rituales tales como las vestimentas litúrgicas o los incensarios de los clérigos de la *Visitatio* han sido substituidos por las ropas de luto de las tres Marías y sus cestas con agua de colonia, por el vestido blanco del ángel y la camisa blanca y los calzones y chaleco rojos del hortelano.

En tercer lugar, la puesta en escena tiene lugar en un espacio convencional y simbólico en el que el texto literario se explicita a través del espectáculo. En el caso de las *Visitaciones*, el escenario era la iglesia, y, más concretamente, el altar. Al igual que las primeras piezas litúrgicas en lengua vernácula, que fueron trasladadas al exterior de la iglesia para distanciarse de su función original, la representación del Auto de Fisterra fue también convenientemente trasladada a la ladera del monte de San Guillermo, vecino a la Iglesia de Santa María das Areas, y al que se añadió un sepulcro de piedra. Aún así, se conservan todavía tanto la iconografía litúrgica como el simbolismo de la antigua ceremonia de la Resurrección.

En cuarto lugar, aunque el argumento y la acción del auto son de sobra conocidos por el público, se establece una estrecha complicidad entre el autor, los actores y la audiencia. Es ésta la aceptación de una convención sostenida por la creencia teológica que subyace en la pieza, es decir, la Resurrección de Cristo, y por el conocimiento previo que, a partir de los Evangelios, el público posee de la conversación entre el ángel y las tres Marías. Aunque es cierto, como creen Arellano & Duarte (2003: 18), que la audiencia, y especialmente la de la época medieval, podría no entender el razonamiento teológico, este desconocimiento no habría impedido que el público se sintiese emocionalmente vinculado a la experiencia religiosa.

Finalmente, estaríamos hablando con propiedad de ‘teatro’ en el caso del Auto de Fisterra si estamos de acuerdo con Lorenzo Gradín (1996: 2) en que el espectáculo puede existir sin el texto pero sin éste no habría ‘teatro’. Deyermond (1994: 45) comparte también esta opinión cuando afirma que la existencia del texto escrito no es esencial para que una pieza dramática pueda ser considerada ‘teatro’. Efectivamente, tenemos un texto para el episodio de Fisterra aunque éste no se haya conservado en forma escrita. Esta idea recoge la creencia de Massip (1992: 10) de que entender el teatro sólo como texto significa limitar, reducir y, en definitiva, mutilar el alcance del arte escénico.



## 5. Conclusiones

Las pequeñas variaciones de la *Visitatio* del Auto de Fisterra con respecto a las *Visitaciones* de la *Regularis Concordia* y de Santiago de Compostela y las más que obvias similitudes entre las tres confirman, en nuestra opinión, que la representación de la Resurrección de Fisterra tiene sus raíces en la liturgia prescrita por la Iglesia Católica para el Domingo de Pascua de Resurrección al igual que sucedía con cualquier otra *Visitatio* de la Europa medieval. La evidencias que prueban la existencia de una *Visitatio* medieval en Fisterra son abundantes. Primeramente, existe una estrecha conexión entre la celebración de la *Depositio* y la puesta en escena de la *Visitatio*, ceremonias que, además, se siguen celebrando hoy día en Fisterra. En segundo lugar, la ceremonia de Semana Santa de la *Depositio* no se celebra sólo en Fisterra sino también en toda Galicia. En tercer lugar, la existencia de la *Visitatio* compostelana debería bastar para reforzar la teoría de la existencia de una *Visitatio* medieval en Fisterra, cuyo texto se transmitió oralmente como los de otras *Visitaciones* gallegas, tales como las de Laxe, Muros o incluso la de Santiago de Compostela. En cuarto lugar, el uso de una imagen articulada de Cristo para la ceremonia de la *Depositio* ya en el siglo XIV nos permitiría concluir que la *Visitatio* de Fisterra data aproximadamente de este mismo siglo.

Contrariamente a lo que sucedía con otras piezas dramáticas europeas más elaboradas, como, por ejemplo, los ciclos de misterio, el episodio litúrgico de Fisterra no evolucionó desde un punto de vista dramático. En la versión de la década de 1960 todavía hay un número muy reducido de personajes (básicamente, las tres Marías y el ángel, los mismos que en la *Visitatio* original), el diálogo es breve y el atrezo mínimo. En suma, la teatralidad se reduce al mínimo posible. Ésta es, además, la recomendación de Esmorís Recamán para la puesta en escena de la versión de los años sesenta con el fin de preservar el carácter natural de la ceremonia: «debe reducirse en lo posible la parte teatral y rodearla de la mayor naturalidad, con lo que se realizará grandemente el acto.»

El Auto de Fisterra posee, indudablemente, un carácter esencialmente popular. A pesar de que el papel de la audiencia parece haberse reducido al de meros observadores de la acción, Massip (2003: 61) y García Montero (1984: 32) consideran al público de los dramas litúrgicos como participante en el ritual de la Iglesia. Sin embargo, Lorenzo Gradín (1996: 5) opina que los espectadores son simplemente los destinatarios de la buena nueva de la Resurrección. En cualquier caso y como ya hemos visto, el público del episodio de Fisterra se convierte en el testigo de la Resurrección de Cristo.

Además de funcionar como vehículo para la enseñanza del dogma de la Resurrección de Cristo a una audiencia básicamente iletrada, el Auto de Fisterra se ha convertido ya en una expresión del fervor religioso del pueblo. Con anterioridad al auto primitivo, los actores eran, muy probablemente, miembros del gremio de los pescadores de la villa y los papeles de las tres Marías eran asumidos por tres mujeres jóvenes y solteras procedentes de familias locales acomodadas. Era también muy probable que el párroco de Santa María das Areas elaborase o retocase el texto y todos los habitantes de Fisterra asisitían tanto a la procesión como a la representación del auto, las niñas hacían su Primera Comunión el día de Pascua y había música y bailes. De este modo, la gente de Fisterra celebraba el triunfo sobre la muerte en medio de una atmósfera festiva. Tal y como señalan Arellano & Duarte (2003: 18), existe una estrecha conexión entre la liturgia y la fiesta. Massip (1992: 13) cree, además, que los dramas litúrgicos medievales no se caracterizan por un propósito estético

sino que responden a razones de tipo antropológico y realizan una triple función: social, civil y religiosa. Dichas características son aplicables también al Auto de Fisterra dado que éste nace en una sociedad esencialmente rural con ciclos festivos tales como el de Semana Santa - probablemente, originado por la cristianización de un ritual pagano de fertilidad – celebrados de manera colectiva como parte de la tradición popular. Sin embargo y a pesar de su naturaleza popular, el Auto de Fisterra carece de referencias a elementos sociales y culturales contemporáneos, de perspectiva cómica y de profundidad psicológica de sus personajes tal y como corresponde a su carácter esencialmente litúrgico.

A tenor de todo lo visto hasta ahora, concluimos que las versiones del Auto de Fisterra de los siglos XIX y XX son, en sí mismas, dramas litúrgicos, similares a las piezas litúrgicas representadas en la Europa de la Alta Edad Media, pero que, no obstante, incluyen ciertos elementos que las caracterizan como ‘teatro’. El Auto de Fisterra se enmarca en la situación del teatro castellano del siglo XV, lejos de la complejidad de los ciclos de misterio europeos, las *Passiones* francesas o incluso los dramas litúrgicos de la parte oriental de la Península Ibérica. Desde los siglos XI y XII al XV, ninguno de los textos castellanos conservados experimentó una evolución tan profunda como la que presentan otras composiciones europeas de la misma época. La representación del Auto de Fisterra podría encuadrarse también en esta tradición de sencillas dramatizaciones litúrgicas medievales, propia del Occidente peninsular.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo de investigación ha sido financiado por dos proyectos: HUM 2005-00-562/FILO, del Ministerio de Educación y Ciencia y PGIDIT06PXIC204032PN, de la Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia. Quisiera agradecer a ambos organismos la concesión de ambos proyectos. Asimismo, me gustaría aprovechar esta oportunidad para agradecer al Dr. Fernando Alonso Romero el haberme proporcionado una copia del texto del Auto de Fisterra y dos fotografías de la representación de los años sesenta previo permiso de la familia del Dr. Francisco Esmorís Recamán, Dr. Juan Ínsua Castro y su esposa Dña. Ángeles Esmorís-Recamán Traba, a los que también doy las gracias por haber dado su consentimiento para utilizar tanto el texto como las fotografías en este estudio. El texto del Auto de Fisterra fue recogido por el Dr. Francisco Esmorís Recamán, médico oriundo de Fisterra, en la década de 1960. A pesar de que el texto nunca fue editado o publicado, sin duda, éste constituye un testimonio precioso de la representación del auto. Agradezco, asimismo, a D. Manuel Martínez, patrón de la cofradía de pescadores de Fisterra, sus comentarios e indicaciones sobre la representación del auto y el haberme proporcionado una copia del texto del mismo que se representa hoy en día en Fisterra.

<sup>2</sup> El *Auto de los Reyes Magos* es la única pieza dramática escrita enteramente en una lengua vernácula, en este caso, el castellano. Consiste en un *Officium Stellae* que se representaba en Epifanía. Surtz (1983: 17) cree que su representación ya no se desarrollaba de forma ritual sino mimética y, en consecuencia, no puede ser considerada como un drama litúrgico en sentido estricto.

<sup>3</sup> Pieza teatral sobre la Natividad de Cristo.

<sup>4</sup> Otros ejemplos de representaciones dramáticas en Galicia que podrían tener un origen medieval son las ceremonias litúrgicas de los *argadelos* (una especie de *Stellae*), los *obispillos* (escolar que el día de San Nicolás era investido como obispo gozando de total autoridad) y algunas procesiones de Corpus Christi. Otros espectáculos con un posible origen medieval son las *farsadas* (caricaturas de la vida rural), las batallas de Carnaval o «el ciclo de Mayo» de Laza que incluía la puesta en escena de los episodios bíblicos del sacrificio de Isaac y de Adán y Eva.

<sup>5</sup> El único evangelista que recoge el diálogo entre el ángel y las tres Marías es San Lucas (24: 1-9) (Castro Caridad, 1998: 42).

<sup>6</sup> La palabra *tropo* procede del término latino *tropus* que, originariamente designaba toda adición decorativa (tanto verbal como musical) a la liturgia de la época. Más tarde vino a designar el texto cantado durante el oficio.

<sup>7</sup> La traducción es de la autora de este estudio. Por razones prácticas sólo se han traducido los versos correspondientes al diálogo entre el ángel y las tres Marías.

<sup>8</sup> Chambers (1978: 17-23) cree que las tres ceremonias muestran la influencia de ciertas composiciones litúrgicas procedentes del Imperio Bizantino. De hecho, Vieites García (2000: 85) señala que la Iglesia Bizantina se caracteriza por haber introducido en la liturgia elementos con una marcada teatralidad.

<sup>9</sup> La iglesia está dedicada a la Virgen María, patrona de los pescadores de Fisterra.

<sup>10</sup> Imagen tomada por la autora de este estudio.

<sup>11</sup> Según González Montañés (2010), otras *Depositiones* que han sobrevivido en Galicia hasta el siglo XX son las de Augasantas y San Martín de Berducido.

<sup>12</sup> Imagen tomada por la autora de este estudio.

<sup>13</sup> Otros cruceros que representan la *Depositio* son los de Eiroa y Berrimes (s. XIX). La iconografía de estos cruceros, de acuerdo con González Montañés (2010), se inspira en las representaciones dramáticas de la *Depositio* llevadas a cabo en las iglesias locales.

<sup>14</sup> Imagen tomada por la autora de este estudio.

<sup>15</sup> Otros pueblos gallegos en los que se siguen celebrando ceremonias litúrgicas de Semana Santa son: Pontedeume, Allariz, Celanova, Cangas, As Ermitas y Noia. Como prueba adicional de la celebración de la *Depositio* en Galicia durante el siglo XVI, González Montañés (2010) hace referencia a algunas representaciones de esta ceremonia en los relieves de los atrios de varias iglesias como las de San Pedro de Bordóns, San Salvador de Meis, Arcos de Furcos, Santa María de Fragas o Barrantes. Además, la existencia de cruceros con la representación del descenso de la Cruz del cuerpo de Jesús enfatizan el hecho de que en la Galicia medieval la celebración de la *Depositio* estaba bastante extendida.

<sup>16</sup> Los de la catedral de Ourense, la Iglesia de Santo Domingo en Tui y otras iglesias en O Incio y Vilabade.

<sup>17</sup> Las dos versiones del texto (1450 y 1497) presentan pocos cambios y fueron encontradas en un breviario perteneciente a un canónigo de la Catedral de Santiago de Compostela llamado Miranda (Lorenzo Gradín, 1996: 89). En contra de lo que opinan Lorenzo Gradín y otros investigadores, y en opinión de González Montañés (2010), la *Visitatio* compostelana no tuvo influencias del monasterio de Vic (Cataluña) a pesar de la presencia en ambos textos del primer verso *Ubi est christus meus*, que no es muy común en las *Visitaciones* europeas pero que sí se incluye en otros textos como el de Vic. Parece que la *Visitatio* compostelana presenta una semejanza mayor con las versiones de St. Gall y Limoges (Francia) y que fue transmitida oralmente. Gómez Pintor (1987: 380) llega a la misma conclusión después de realizar un análisis comparativo de la música de las *Visitaciones* de St. Gall, Limoges, Santiago de Compostela y Vic. Para esta autora, la estructura musical de la *Visitatio* compostelana se asemeja más a las de Limoges y St. Gall que a la de Vic.

<sup>18</sup> González Montañés (2010) vierte al castellano sólo los versos del diálogo entre las tres Marías y el ángel, quizás, por motivos prácticos.

<sup>19</sup> Como ya hemos apuntado, Gómez Pintor (1987: 380) defiende la transmisión oral de la *Visitatio* compostelana alegando que existen diferencias entre las melodías de las *Visitaciones* de Compostela, Limoges y St. Gall. Si la *Visitatio* compostelana se hubiese transmitido a través del registro escrito, estas diferencias no habrían existido.

<sup>20</sup> El texto completo del Auto de Fisterra se encuentra en el anexo a este estudio.

<sup>21</sup> En la Biblia, Salem es la ciudad del rey Melchizedek, tradicionalmente identificada con Jerusalén.

<sup>22</sup> Trillo Trillo (1982: 11) afirma que el emplazamiento del *Ara Solis* de Fisterra era el monte Nerio en el cabo Fisterra tal y como se desprende de un texto del historiador Ptolomeo. Ya en el siglo XVIII, el padre Sarmiento nos muestra su escándalo ante la costumbre de algunas parejas estériles de la zona de

copular sobre una roca sagrada conocida como la 'cama del santo' (referida a San Guillermo, ver nota 24) para que se les concediese descendencia (Vilar Álvarez, 2006: 11).

<sup>23</sup> Fisterra se sitúa en la costa noroeste de Galicia conocida como 'Costa de la Muerte' por el elevado número de naufragios que tuvieron lugar en ella en los últimos doscientos años.

<sup>24</sup> El culto a San Guillermo aparece registrado en Fisterra con anterioridad al siglo XV (Insua Oliveira & Castiñeira Castro, 1999: 543). La leyenda cuenta que Guillermo, duque de Aquitania, llegó a Fisterra después de peregrinar a Santiago de Compostela y eligió llevar una vida contemplativa en el monte Facho de Fisterra donde todavía hoy se encuentra la capilla de San Guillermo. Vilar Álvarez (2006: 11) cree que el duque de Aquitania no era el protagonista de la leyenda sino un peregrino del mismo nombre.

<sup>25</sup> El Auto de Fisterra se sigue representando en la actualidad por lo que podríamos hablar de una tercera versión o 'versión actual' del episodio teniendo en cuenta la elaboración adicional a la que ha sido sometido el texto de la *Visitatio*, la adición de otros personajes bíblicos y otros elementos dramáticos añadidos a la versión de los años sesenta. En la obra actual se expande el corto texto de la *Visitatio* mediante la inserción de una voz *en off* que anticipa la Resurrección de Cristo, un diálogo previo entre las tres Marías antes de la visita a la tumba de Jesús, otro diálogo entre las Marías y los Apóstoles en el que las mujeres informan a San Pedro y San Juan acerca de la Resurrección y el encuentro entre Jesús y los Apóstoles. El texto fue adaptado de los Evangelios (San Mateo 27: 63-66 y 42, 28: 2-4, 28: 8-10 y 18-20; San Juan 19: 30, 20: 3-8 y San Lucas 24: 36-39) por el difunto párroco de Fisterra, D. Luciano, según información proporcionada por D. Manuel Martínez, patrón de la cofradía de pescadores de la villa. La conversación entre las tres Marías y los Apóstoles posee ecos de los dramas litúrgicos europeos de los *Victimae Paschali* (s. XI) y los *Peregrini* (s. XII). Los soldados romanos que vigilan la tumba de Jesús y que huyen despavoridos durante el terremoto que precede a la Resurrección también son un añadido moderno. No hemos considerado la representación actual del auto para este estudio dado que nuestra intención es analizar las versiones del Auto de Fisterra que son más susceptibles de preservar la esencia litúrgica de la *Visitatio*. Sin embargo, su análisis podría ser de lo más interesante para un trabajo posterior.

<sup>26</sup> Esmorís Recamán atribuye la sustitución del auto primitivo por el que se representa en la década de 1960 a D. Francisco de Castro Queiruga, párroco de Fisterra desde 1886 hasta 1893.

<sup>27</sup> En Inglaterra, los ciclos de misterio vieron la luz a finales del siglo XIV. Estas obras dramáticas de contenido religioso (principalmente episodios tomados de la Biblia) presentan una serie de características que evidencian su divorcio de la liturgia de la Iglesia de la que, sin embargo, nacieron: el texto está escrito en lengua vernácula (inglés, en este caso), las diversas escenas se representaban en las calles de la ciudad en vez de en el interior de la iglesia y su puesta en escena era responsabilidad de las autoridades seculares tales como los gremios de comerciantes y artesanos y la Corporación de la ciudad (Mourón Figueroa, 2005a: 20-21).

<sup>28</sup> Esmorís Recamán también recoge la denominación popular de este personaje en Fisterra: 'A Madanela'.

<sup>29</sup> Massip (1992: 100-101) menciona que la María Magdalena de otros dramas litúrgicos españoles solía vestir de rojo mientras que las tres Marías llevan también un velo que cubre sus rostros. En el Auto de Fisterra el velo es substituido por el cabello.

<sup>30</sup> «Mas él les dijo: No os asustéis; buscáis a Jesús nazareno, el que fue crucificado; ha resucitado, no está aquí; mirad el lugar en donde le pusieron.»

<sup>31</sup> González Montañes (2009) descarta el origen medieval de esta danza y refiere varios estudios que la fechan en el siglo XVII o incluso en el XVIII. Según este autor, la gente de Fisterra todavía recuerda que la danza se ejecutaba con espadas portadas por hombres vestidos con prendas de colores. En efecto, todavía hoy en día se sigue bailando la 'danza das espadas' en otros pueblos de la zona de Fisterra. Sin embargo, la danza que tiene lugar en la actualidad en Fisterra y que se baila después de la representación del episodio de la Resurrección se describe como 'baile de los palos' en el texto de la representación actual.

<sup>32</sup> «Y en el lugar donde había sido crucificado, había un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el cual aún no había sido puesto ninguno.»

<sup>33</sup> «El primer día de la semana, María Magdalena fue de mañana, siendo aún oscuro, al sepulcro; y vio quitada la piedra del sepulcro.»

<sup>34</sup> «Cuando había dicho esto, se volvió, y vio a Jesús que estaba allí; mas no sabía que era Jesús. Jesús le dijo: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, pensando que era el hortelano, le dijo: Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo lo llevaré. Jesús le dijo: ¡María! Volviéndose ella, le dijo: ¡Raboni! (que quiere decir, Maestro).»

<sup>35</sup> Según Chambers (1978: 13), Frere ha fechado el manuscrito en el año 979. Con toda probabilidad, la ceremonia ya se celebraba, al menos en Winchester, en fecha tan temprana como ésta.

<sup>36</sup> Parece existir bastante confusión en los Evangelios con respecto a la identidad de las dos Marías que acompañan a María Magdalena al sepulcro de Jesús. La versión más tradicional de la Iglesia Católica considera que una de ellas es la madre de Santiago y José y la otra es María Salomé, hermana de la Virgen.

<sup>37</sup> Imagen reproducida con permiso de la familia del Dr. Esmorís Recamán.

<sup>38</sup> Para Esmorís Recamán, el agua de colonia representa los ungüentos con los que las tres Marías embalsamarían el cuerpo de Jesús como parte del ritual funerario.

<sup>39</sup> En el Auto de Resurrección de Muros, descrito también por Esmorís Recamán, el ángel sale de un «globo» al que se denomina «nube».

<sup>40</sup> Arellano & Duarte (2003: 77) mencionan el uso de «globos» en los autos de Calderón de la Barca.

<sup>41</sup> Imagen tomada por la autora de este estudio.

<sup>42</sup> Imagen reproducida con permiso de la familia del Dr. Esmorís Recamán.

<sup>43</sup> «Cuando pasó el día de reposo, María Magdalena, María la madre de Jacobo, y Salomé, compraron especias aromáticas para ir a ungirle. Y muy de mañana, el primer día de la semana, vinieron al sepulcro, ya salido el sol. Pero decían entre sí: ¿Quién nos removerá la piedra de la entrada del sepulcro? Pero cuando miraron, vieron removida la piedra, que era muy grande. Y cuando entraron en el sepulcro, vieron a un joven sentado al lado derecho, cubierto de una larga ropa blanca; y se espantaron. Mas él les dijo: No os asustéis; buscáis a Jesús nazareno, el que fue crucificado; ha resucitado, no está aquí; mirad el lugar en donde le pusieron. Pero id, decid a sus discípulos, y a Pedro, que él va delante de vosotros a Galilea; allí le veréis, como os dijo. Y ellas se fueron huyendo del sepulcro, porque les había tomado temblor y espanto; ni decían nada a nadie, porque tenían miedo.»

<sup>44</sup> Éste es el caso del ciclo de misterio de York que nos ofrece un panorama de la sociedad y la cultura del norte de Inglaterra en la Baja Edad Media (para más información sobre este tema ver Mourón Figueroa, C. 2005a. *El ciclo de York. Sociedad y cultura en la Inglaterra medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

<sup>45</sup> Otros textos dramáticos de temática religiosa de la España medieval también están caracterizados por una fuerte deixis que, en opinión de Castro Caridad & Lorenzo Gradín (1993: 362), ayuda a la audiencia a decodificar correctamente el mensaje de la Resurrección.

<sup>46</sup> No obstante, durante la actual ceremonia de la *Depositio* de Fisterra, el coro canta el himno litúrgico *Oh, Christe, Domine Jesu*.

<sup>47</sup> Chambers (1978: 14-15) tradujo al inglés el texto original en latín. La traducción al español que figura aquí es de la autora de este estudio y ha sido realizada a partir del texto en inglés de Chambers:

«While the third lesson is being chanted, let four brethen vest themselves. Let one of these, vested in alb, enter as though to take part in the service, and let him approach the sepulchre without attracting and sit there quietly with a palm in his hand. While the third respond is chanted, let the remaining three follow, and let them all, vested in copes, bearing in their hands thuribles with incense, and stepping delicately as those who seek something, approach the sepulchre. These things are done in imitation of the angel sitting in the monument, and the women with spices coming to anoint the body of Jesus. When therefore he who sits there beholds the three approach him like folk lost and seeking something, let him begin in a dulcet voice of medium pitch to sing *Quem quaeritis*. And when he has sung it to the end, let the three reply in unison *Ihesu Nazarenum*. So he, *Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite,*



*nuntiate quia resurrexit a mortuis.* At the word of this bidding let those three turn to the choir and say *Alleluia! resurrexit Dominus!* This said, let the one, still sitting there and as if recalling them, say the anthem *Venite et videte locum.* And saying this, let him rise, and lift the veil, and show them the place bare of the cross, but only the cloths laid there in which the cross was wrapped. And when they have seen this, let them set down the thuribles which they bare in the same sepulchre, and take the cloth, and hold it up in the face of the clergy, and as if to demonstrate that the Lord has risen and is no longer wrapped therein, let them sing the anthem *Surrexit Dominus de sepulchro,* and lay the cloth upon the altar. When the anthem is done, let the prior, sharing in their gladness at the triumph of our King, in that, having vanquished death, He rose again, begin the hymn *Te Deum laudamus.* And this begun, all the bells chime out together.»

## ANEXO

### Texto del Auto de Resurrección de Fisterra recogido por el Dr. Esmorís Recamán

*Ángel*

Hijas de Salén,

Que con manto de luto

Os postráis de hinojos

¿Por qué llanto?

¿Por qué lágrimas en los ojos? 5

¿Qué queréis? ¿A quién buscáis?

María Magdalena

A Cristo

Otra María

Al Crucificado

*Ángel*

No está aquí

Bien lo observáis. 10

Jesús ha resucitado.

Cumplida su profecía

Volvió al seno de su Padre.

Id y dad en este día

Tan grata nueva a su madre. 15

Magdalena

No puede ser, no puede ser.

Jesús aquí se enterró.

Si aquí no está a mi ver.  
Alguien de aquí lo robó.  
Ángel  
Magdalena, ¿qué recelas? 20  
¿Por qué dudas?  
Magdalena  
¡Lo han robado!  
Ángel  
No temas, ya está en el cielo.  
Jesús ha resucitado.  
Magdalena  
¿Resucitó y no está aquí? 25  
Ángel  
Vuestro llanto, pues, concluya.  
Magdalena  
¡Era Dios!  
Ángel  
Era Dios, sí,  
Y Dios no muere.  
Aleluya. 30  
Satán ruge en la negrura,  
Donde su maldad se encierra.  
¡Gloria a Dios en las alturas  
Y paz al hombre en la tierra!

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Romero, F. 1997. «As romarías de Galicia». En Herrero Pérez et al. eds. *Galicia. Antropoloxía*. Vol. 17. *Relixión, crenzas, festas*. A Coruña: Hércules de Ediciones, 376-457.
- Arellano, I. & Duarte, J.E. 2003. *El Auto Sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Castro Caridad, E. & Lorenzo Gradín, P. 1993. «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano». En Nascimento, A. A. & Almeida Ribeiro, C. eds. *Literatura Medieval. Actas do IV Congreso de Associação Hispânica de literatura medieval*. Vol. II. Lisboa: Edições Cosmos, 361-373.
- Castro Caridad, E. 1994. «Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval». En Rodríguez Cuadros, E. ed. *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre I Música Medieval d'Elx*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 75-88.
- Castro Caridad, E. 1998. «Del tropo al drama litúrgico». En *Segundas Jornadas de Canto Gregoriano*. Zaragoza: Excma. Diputación de Zaragoza, 39-66.
- Castro Caridad, E. 2003. «El arte escénico en la Edad Media». En *Historia del teatro español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 55-84.
- Castro Caridad, E. 2008. «La Biblia y el universo dramático medieval». En del Olmo Lete, G. ed. *La*

- Biblia en la literatura española*. Madrid: Trotta, 191-220.
- Chambers, E.K. 1971. *English Literature at the Close of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.
- Chambers, E.K. 1978. *The Mediaeval Stage*. Vols. I & II. Oxford: Oxford University Press.
- Deyermond, A. 1994. «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles». En Rodríguez Cuadros, E. ed. *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre I Música Medieval d'Elx*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 39-56.
- Esmorís Recamán, F. [inédito] . *Auto de la Resurrección de Fisterra*.
- García Montero, L. 1984. *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. Granada: Don Quijote, los libros del Bachiller Sansón Carrasco, D.L.
- Gómez Pintor, M.A. 1987. «La *Visitatio Sepulchri*: música y teatro unidos en la liturgia medieval». *Revista de Musicología* X: 2, 367-381.
- González Montañés, J.I. 2010. 15.2.2010. *Teatro y espectáculos públicos en Galicia: De los orígenes a 1670*. <<http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/index.html>>.
- Insua Oliveira, E. & Castiñeira Castro, V.M. 1999. «La prolongación del Camino de Santiago hacia el Finisterre: una realidad histórica recuperada». En Pombo Rodríguez, A. ed. *Actas del V Congreso Internacional de Asociaciones Xacobeas*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña, 543-559.
- La Santa Biblia*. 15.2.2010. <<http://www.biblia12.com/marcos-41.html>>.
- Lorenzo Gradín, P. 1996. «Teatralidad y teatro medievales en el Occidente peninsular». En *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca* 4, 87- 104.
- Massip, F. 1992. *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos.
- Mourón Figueroa, C. 2005a. *El ciclo de York. Sociedad y cultura en la Inglaterra medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Mourón Figueroa, C. 2005b. «Teaching the Audience: Doctrinal Concerns in the York Cycle». En Moskowich-Spiegel Fandiño, I. & Crespo García, B. eds. *Re-interpretations of English (II). Essays on Literature, Culture and Film*. A Coruña: Universidade da Coruña, 257-272.
- Rodríguez Alonso, M. 1999. «Pervivencias del teatro medieval gallego». *Oihenart. Cuadernos de Lengua y Literatura* 20, 153-163. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Surtz, R.E. ed. 1983. *Teatro medieval castellano*. Madrid: Taurus.
- Trillo Trillo, B. 1982. *Las Huellas de Santiago en la cultura de Finisterre*. Sada, A Coruña: Ayuntamiento de Finisterre.
- Twycross, M. 1981. «Playing *The Resurrection*». En Heyworth, P.L. ed. 1981. *Medieval Studies for J.A.W. Bennett*. Oxford: Clarendon Press, 273-296.
- Tydemán, W. 1994. «An Introduction to Medieval English Theatre». En Beadle, R. ed. 1994. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-36.
- Vieites García, M.F. 2000. «Literatura dramática medieval en lingua galega: ¿Ficción ou alucinación? Algunhas notas sobre a impronta das artes escénicas na cultura medieval». *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 69-132.
- Vieites García, M.F. 2005. *Historia do teatro galego: unha lectura escénica*. Santiago de Compostela: Anel.
- Vilar Álvarez, M. 2006. *O camiño a Fisterra*. Vigo: A Nosa Terra.