Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

El desarrollo del teatro durante la Edad Media

TESIS

que para obtener el título
de licenciada en Literatura Dramática y Teatro

PRESENTA

Ada Argelia Contreras Julián

Asesor

Doctor Óscar Armando García Gutiérrez

Ciudad de México, 2016.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

El desarrollo del teatro durante la Edad Media

TESIS
que para obtener el título de licenciada
en Literatura Dramática y Teatro
PRESENTA

Ada Argelia Contreras Julián

asesor
Doctor Óscar Armando García Gutiérrez

Agradezco a mis queridos maestros sus enseñanzas. Agradezco a los amigos que acompañan y critican mis ideas; ayudándome a escribir, a los que me acompañaban y ya no están; a todas las presencias que me animan y están ahí siempre de los siempres: las mueganitas, mi familia; esposo e hijos, a mis padres; sé que todos ellos no paran de festejar.

Agradezco con todo el corazón a la Universidad Nacional Autónoma de México, que es todo para mí.

Dedico esta tesis al licenciado
Néstor López Aldeco,
admiradísimo maestro.

Índice

Introducción 15
Un panorama de los espectáculos y el teatro en el Medievo 17

Capítulo I

BREVE HISTORIOGRAFÍA DEL TEATRO MEDIEVAL EN EL SIGLO XX 35
1.1 Silvio D´Amico 36
1.2 G.N. Boiadzhiev, A. Dzhivelegov y S. Ignatov 38
1.3 Fernando Lázaro Carreter 41
1.4 Margot Berthold 43
1.5 Fracesc Massip 45

Capítulo 2

ESPECTÁCULOS PRESENTES EN LA REACTIVACIÓN Y EL DESARROLLO DEL TEATRO EN LA EDAD MEDIA. TEMPRANO DRAMA SACRO 51
2.1 Descripción de los espectáculos 51
2.1.1 Juglares e histriones 51
2.1.2 Celebraciones populares 56
2.1.3 Juegos de escarnio 57
2.1.4 La misa, la música 60
2.2 Temprano drama sacro 61
2.2.1 Drama con influencias clásicas 61

2.2.2 Teatro litúrgico 63
2.2.3 Drama mixto 67

Capítulo 3

TEATRO FUERA DEL TEMPLO 73
3.1 Drama semilitúrgico 74
3.2 Los milagros 80
3.3 Drama sacro en Italia 83

Capítulo 4

TEATRO EN LAS CIUDADES 89
4.1 Misterios 90
4.2 La *sacra rappresentazione* 103
4.3 Moralidades 105

Capítulo 5

MANIFESTACIONES CORTESANAS Y DESFILES PROCESIONALES 117
5.1 Momos y mascaradas en Inglaterra y España 118
5.2 Entremeses en Aragón y Cataluña 124
5.3 Los interludios 125
5.4 Procesión del *Corpus Christi* y autos en el *Corpus* de Castilla 127
5.5 Entradas reales 131

Capítulo 6

GÉNEROS PROFANOS Y CÓMICOS 135
6.1 Los primeros autos profanos en Francia 135
6.2 Autos o juegos de carnaval y mascaradas 138
6.2.1 Juegos de carnaval 138
6.2.2 Mascaradas 141
6.3 *Sottie* y sermón jocoso 142
6.4 Comedias de campesinos 145
6.5 La farsa 147

Consideraciones finales 155
Bibliografía 161
Anexo 1 Línea del tiempo del teatro medieval 169
Anexo 2 La multiescena medieval 209

Introducción

En 2012, siendo ayudante del profesor Néstor López Aldeco, cursé el Seminario de Introducción a los Estudios Medievales del Colegio de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras. Me inquietó mucho notar que dentro del temario no existiera ninguna sesión dedicada al teatro medieval, pero eso no me desanimó (asistí a los dos semestres del Seminario).

En una de esas tardes de sesión en un caluroso saloncito de la Torre de Humanidades, el coordinador pidió al grupo –formado por alumnos de distintas disciplinas–, decidir sobre qué tema haríamos nuestra investigación; cuando le dije que la realizaría sobre teatro, él asombrado me respondió: "En el Medievo no hubo teatro". De forma automática me sentí obligada a realizar esta investigación, porque si bien el teatro medieval no se parece al teatro clásico griego, sí estuvo ahí, saliendo de uno o varios ovillos como una especie nueva y desconocida durante diez siglos.

Si bien no hubo edificios teatrales como en la Antigüedad, sí existió actividad teatral; sí que la hubo, y además es una de las simientes del teatro del que hemos gozado varios siglos hasta hoy. Me queda claro que muchos autores se saltan en sus estudios panorámicos al teatro medieval: Baty y Chavance en su libro *El arte teatral* (1992: 72-78), incluyen solamente un aparatado titulado "Teatro cristiano", en el que hablan sobre el teatro medieval surgido dentro del rito de la misa; Macgowan y Melnitz en *Las eda-*

des de oro del teatro (1980, p. 52), al abordar al teatro del Renacimiento, hacen someras referencias al teatro medieval cuando lo llama a escena como "Vínculos [del teatro del Renacimiento] con el teatro medieval"; o Paul de Saint Víctor, que en su recorrido analítico sobre lo más sobresaliente de la vida del teatro tampoco dedica un tomo al teatro medieval o a alguna de sus expresiones.

Entonces, los casos a estudiar son los trabajos de quienes sí se arriesgaron a investigar el teatro medieval –entre los siglos V y XV– en Europa, durante el siglo XX, y tomar sus obras como referentes principales para explicar de qué se compusieron los espectáculos y cómo llegaron a ser teatro mediante la representación, el diálogo, el texto oral o escrito, la utilización del espacio y la participación del público.

La expectativa de este trabajo ha sido estructurar de forma didáctica los materiales que son evidencia del renacimiento y desarrollo del teatro durante la Edad Media, desde los mimos del siglo VI, hasta los géneros del siglo XV, buscando a través del tiempo el hilo que une las expresiones tan diversas con que vamos a encontrarnos.

En el Capítulo 1, "Breve historiografía del teatro medieval en el siglo XX", conoceremos a los autores de la bibliografía principal.

En el Capítulo 2 consignaremos, según nuestro parecer, los elementos de que se conformaban los espectáculos en la Edad Media, y de los cuales echó mano el teatro. También en este capítulo hablaremos del drama literario, del drama litúrgico, y del drama mixto, formas del teatro en la temprana Edad Media.

En el Capítulo 3 nos dedicaremos a los géneros conocidos como drama semilitúrgico, milagros, y al drama sacro italiano, mismos que por diferentes razones surgieron al aire libre.

En el Capítulo 4 detallaremos las formas y dimensiones del teatro a gran escala de las ciudades, organizado por todas las

clases sociales dentro del cual destacan los misterios, la *sacra rappresentazione* y las moralidades.

El Capítulo 5 trata de las manifestaciones teatrales y espectaculares cortesanas; explicaremos cómo éstas, siendo diversiones para las cortes, enriquecieron e hicieron fastuosas a las fiestas procesionales tales como las entradas reales y *Corpus Christi* en las cuales se aglutinaron todos los géneros teatrales y espectaculares existentes. También describiremos la forma en que surgieron de este conglomerado espectacular nuevos géneros teatrales.

El Capítulo 6 y último, da espacio a los géneros profanos y cómicos que guardaron sus antiguas raíces precristianas y que empezaron a surgir en el siglo XII, incluso por escrito, con Adam de la Halle, autor de autos profanos franceses. Otros géneros con raíces paganas tratados aquí, mismos que, transformándose, tomaron vuelo en los siglos XV y XVI, son el carnaval con sus juegos o autos, las mascaradas populares, la *sottie*, las comedias de campesinos y la farsa.

En el Anexo 1 encontraremos la línea del tiempo del espectáculo y teatro medieval que ubica los acontecimientos, la región o país, y ofrece las fuentes de la información citada.

En el Anexo 2 nos dimos a la tarea de reproducir ilustraciones que dan cuenta de la diversidad de la multiescena medieval.

Con ello estamos listos para aprender que sí existió el teatro medieval, que fue original, vasto y trascendente.

UN PANORAMA DE LOS ESPECTÁCULOS Y EL TEATRO EN EL MEDIEVO

El teatro medieval surgió de los materiales espectaculares que había en Europa, vestigios del pasado clásico, a los cuales se su-

maron la misa y las representaciones de la vida sagrada. En esta construcción se fueron conjuntando las historias, los caracteres, el espacio usado de forma original, los arreglos escénicos, la complicación en la representación, y el público. Un tema que ha abonado a la idea de la inexistencia del teatro en el Medievo es la falta de un edificio especial permanente que contuviera la acción dramática; eso no se le ocurrió al teatro medieval, por ello usó todos los espacios que le fueron amigables: el mundo.

Hablar de las etapas del teatro medieval es situarnos ante diez siglos de historia. En el inicio de nuestro estudio en la Alta Edad Media, entre los siglos V y IX, nos encontramos en todo el territorio europeo con tres expresiones espectaculares diferenciadas a las que nos referimos en este trabajo: las celebraciones populares precristianas, los espectáculos de juglares e histriones y la misa cristiana.

Las celebraciones populares precristianas de toda la población europea fueron intervenidas por la Iglesia cristiana en donde ésta implantó su dominio. Así, sin poder desaparecerlas, muchas fueron adaptadas y transformadas a su calendario religioso, a ello se debe su presencia durante toda la Edad Media, desde el siglo V hasta el siglo XV, en que al perdurar de distintas formas, se hallan dando base a géneros profanos y cómicos.

Estas festividades se componían de ritos religiosos, música, danzas, representaciones, canciones y juegos; en ellos algunos elegidos de la comunidad representaban a personajes en forma alegórica, tales como el Invierno y la Primavera, los cuales se caracterizaban con elementos de la naturaleza como flores, plantas o pieles de animales. Dichas celebraciones se realizaban al aire libre y desempeñaban un doble papel: ritual y de esparcimiento. Además, algunas se valían de procesiones con máscaras y antorchas que avanzaban al ritmo de cantos por el espacio público, gozaban

de gran libertad –muchas veces invadiendo y destruyendo incluso casas y sembradíos e interviniendo el recinto religioso–.

En esta misma etapa la Iglesia fue desarrollando su liturgia y estableciendo en toda la geografía cristiana las actividades formales que compondrían la misa; ésta contenía diálogo entre el oficiante y sus ayudantes y lecturas dialogadas, es decir, los sacerdotes se dividían las partes de los personajes que hablaban; podían tener un narrador, uno leía las palabras de Jesús y otro el resto de los personajes. La música y los cantos que entonaba el coro y todos los asistentes se hacían también en forma de diálogo, elemento que fue y sigue siendo una parte fundamental del rito; en la Alta Edad Media fue germen de las representaciones escénicas dentro del templo.

Las actividades de juglares e histriones –artistas ambulantes–, documentadas desde el siglo VI, refieren un oficio cuyos ejecutantes contaban con destrezas relacionadas con la música, las danzas, la acrobacia, la declamación y otras. No encontramos menciones específicas de que estos personajes usaran la escena múltiple en esta etapa. Sus espectáculos ocupaban un espacio público donde podía acomodarse una multitud –como el mercado o la plaza–, y representaban ante el público. Dichos espectáculos variaban de género y mezclaban desde declamación seria hasta comicidad física y verbal, cosa que podían hacer, tal vez, en una sucesión de números de distinta índole, tomados del repertorio según la respuesta del público.

Estos artistas fueron profesionales del espectáculo, dedicaban su tiempo y vida a dichas actividades y vivían de ellas, se adaptaron a todo escenario y a cualquier tipo de espectadores: campesinos y artesanos al aire libre, feudales en las casas señoriales y todo público en sus intervenciones en el recinto religioso.

La participación de bufones y mimos en el interior de palacios y dentro de los edificios religiosos inició tempranamente; la mención más antigua que encontramos es del siglo VI, caso del mimo Vitale, y en los siglos VIII y IX en las fiestas de Navidad de San Gall, Suiza, donde "bufones que cantaban y saltaban", participaban en sus celebraciones de Navidad pero no convivían sino con la misa, pues las representaciones escenificadas de las Sagradas Escrituras surgieron hasta el siglo X.

En las actividades festivas precristianas los papeles de espectador y participante se intercambiaban alternativamente durante el desarrollo; se ocupaba un espacio de la comunidad al aire libre y terminaba en juegos y diversión. La Iglesia incorporó estas formas en sus celebraciones religiosas: las misas adoptaron las procesiones en Sain Riquier en la región francesa de Picardía al inicio del siglo IX, y se llevaban a cabo dentro del templo, lo que provocó su ampliación. En la misa estaba muy claro el papel de oficiante y el de los fieles; se realizaba dentro del templo, pero ocupando espacios diferenciados, predestinados para que cada quien practicara su parte del diálogo.

Los espectáculos de juglares se adaptaron a todos los espacios disponibles. Usaban sus amplios repertorios para agradar a los espectadores presentes; actuaban solos o en grupo frente a cualquier público y en cualquier espacio.

Desde el inicio de la Edad Media, además de bufones se acostumbraban los espectáculos profanos en las celebraciones religiosas aun antes de aparecer el drama litúrgico; ese encuentro fue natural para la gente; las celebraciones profanas le resultaban tan indispensables a la población que incluso los sacerdotes participaban en ellas. La Iglesia trató de depurarlas de su ámbito permanentemente sin lograrlo; su presencia llegó hasta el final de la Edad Media.

En especial, la práctica pagana de las procesiones fue tolerada en fiestas públicas e incluso se logró una mezcla de costumbres que perduró y tomó fuerza en el carnaval de Semana Santa y en las fiestas procesionales durante el auge de las ciudades y llegó hasta el fin de la Edad Media.

En el siglo X aparecieron en San Gall, Suiza las primeras representaciones dentro de la misa, provocadas por la música. En ellas encontramos textos, personajes, espacio adecuado para el hecho, movimiento escénico. Las representaban sólo religiosos y sólo hombres. Gracias al ambiente cultural de la Iglesia, se unificó su forma de representación en toda Europa Occidental y se documentó para la posteridad.

Fue tan atractiva la forma didáctica de escenificar la historia sagrada iniciada con la dramatización del tropo *Quem Quaeritis* o *Visitatio Sepulcri* para edificación de los fieles, que se extendió a todo el mundo cristiano, y hacia el siglo XI se formaron los ciclos, es decir, la unión de varios episodios de la vida sagrada que representaban las partes básicas de la religión cristiana en las fechas de celebración, en especial la Resurrección y la Navidad. Las características de estas escenificaciones a las que se les denominó teatro litúrgico son textos sagrados interpretados por sacerdotes, en latín, dentro del templo, de breve duración, adecuadas a los tropos, ligadas al calendario cristiano y más tarde enriquecidas por los ya mencionados ciclos.

Al avanzar, se complicaron: apareció una conformación de los personajes compuesta de una caracterización más detallada y simbólica, se confirmó el uso del diálogo y la gestualidad indicaba intenciones, se empleó la escena múltiple –que al inicio fue sólo en el altar–, instalando plataformas en el corredor de la nave, entre los fieles, para representar más lugares de forma simultánea.

El interés de los participantes que daban respuestas y cantaban, se acrecentó enormemente con la introducción de escenas con personajes del ambiente local como vendedores, hijos, esposas, y de los personajes cómicos representados por histriones, que ya no abandonarían las escenas religiosas el resto de la Edad Media y al finalizar el siglo XI se dio el uso de las lenguas vernáculas mezcladas con latín,

Todas las expresiones que vivían en el mundo profano fueron lentamente transformándose de acuerdo con las posibilidades que la Iglesia encontraba para convertir en cristiano todo aquello que le parecía inapropiado; se fueron sumando elementos que hicieron crecer la teatralidad dentro del templo. Al mismo tiempo, aunque marginalmente, en el mundo de la cultura que ocurría en los monasterios, se escribió literatura dramática que tuvo su modelo en los romanos Plauto y Terencio. Como ejemplo de ello se encuentran los seis dramas de la monja Rosvita de mediados del siglo X; su trabajo sin embargo, no repercutió en el teatro de la Edad Media y fue descubierto hasta el siglo XVIII. El teatro religioso de esta época –siglos XI al XII–, tuvo cambios entre cuyos aspectos más claros están: el enriquecimiento de los temas, de la Resurrección a los Evangelios Apócrifos; la inclusión de utilería y técnica escénica elementales pero significativas, al igual que la diversidad del vestuario que se adecuó al cambio de escenas; la ampliación del espacio del altar al corredor de la nave; el uso de la escena simultánea y la mezcla de latín con lenguas vernáculas –razón por la cual le conocemos como teatro mixto– y la participación abierta de elementos cómicos y personajes de la vida real.

Sin duda el parteaguas fue a principios del siglo XII y con mayor fuerza en Francia e Inglaterra. El teatro religioso se sumó al espacio común de atrios, plazas, cementerios o patios de mo-

nasterios –que ya usaban los espectáculos profanos–, donde continuó con mayor libertad la mezcla de las expresiones que se inició dentro del templo, adquirió grandes dimensiones y surgieron géneros nuevos.

Con la intervención de las formas de representación profanas en medio del drama sacro, consideradas impropias del recinto religioso, hubo argumento eclesiástico para sacarlas al exterior, pero no para deshacerse de ellas, así que pasaron a enriquecer las actividades extramuros. El papa Inocencio III al inicio del siglo XIII en Roma, prohibió de forma definitiva la representación de cualquier cosa que no fuera estrictamente litúrgica en el interior del templo. Esto provocó que la actividad teatral se desarrollara en los exteriores y que, por tanto, el teatro llevado a cabo dentro del recinto religioso continuara sin cambios significativos, por lo que al estudiar el teatro de la Edad Media parecería que dejó de representarse, sin embargo vemos que por lo menos en España no fue así.

Las características que adquirieron las representaciones dentro del templo se potenciarán a partir de este momento –conocido como el del drama semilitúrgico, o drama en el atrio, o teatro expulsado del templo– y a surgir géneros que sólo podrían haber ocurrido en ese ambiente de creciente secularización de las representaciones en que participan más fieles. Dichos cambios se describen a continuación.

En los emplazamientos se observa el empleo de una plataforma para cada lugar representado al aire libre; surge un libreto de representación en que se detallan descripciones de espacio, utilería, vestuario, movimientos escénicos y aparece un responsable de la escena que bien parece el antecedente del director. También es evidente el desligamiento del calendario eclesiástico y el enriquecimiento de los temas sagrados con la suma de textos del Antiguo

Testamento, los Evangelios Apócrifos, leyendas de mártires, de santos de apóstoles y de la Virgen; todos los personajes sagrados siguieron compartiendo la escena con personajes de la vida real y diablos.

Ocurre un desplazamiento progresivo del latín por lenguas vernáculas. Por ejemplo, en los libretos aparecen prólogos en latín, en las indicaciones de representación se observa una parte en latín y otra en lengua vernácula. Gracias a la tutela eclesiástica, todos los aspectos de la escena quedaban consignados por escrito; la Iglesia también controló los temas, que se conservaron dedicados básicamente al ámbito religioso.

El estilo con los tres niveles se mantuvo durante mucho tiempo: personajes sagrados representados por sacerdotes, en latín; personajes comunes representados por fieles y aficionados en lengua vernácula y personajes diablescos representados en tono jocoso-bufonesco por histriones, en lengua romance.

El enriquecimiento de esta etapa en la interpretación quedó consignado en esos libretos: ahora existe una intención de verosimilitud de la expresión verbal y gestual, que corresponde más acertadamente con las emociones que viven los personajes representados. También se enriquece la técnica escénica con la introducción de efectos especiales para simular golpes, apariciones, desapariciones, muertes o incendios.

A diferencia del primer teatro religioso que comenzó exaltando la Resurrección y la Navidad de Cristo, en esta nueva etapa es la representación de su carácter humano lo que se muestra, haciendo hincapié en el dolor, la crucifixión y la muerte, lo cual contribuye a la aparición de los milagros, la lauda y los misterios.

En este ambiente y con estas características, surge en el atrio el género de los milagros hacia el siglo XII, el cual se desarrolla convi-

viendo con los misterios en Francia e Inglaterra principalmente; en ellos la característica particular es la aparición milagrosa de santos y, de forma especial, de la Virgen para salvar a los pecadores arrepentidos de las garras del diablo; el tratamiento aplicado a los santos los aleja de su solemnidad, convirtiéndolos en personajes casi comunes; los desacraliza.

En este género se enfrentan los valores del bien y del mal y hay una lógica en la argumentación; aunque los temas dejan de ser exclusivamente de santos, siempre hay enseñanza moral. Tuvo éxito en las representaciones en el atrio durante tres largos siglos, desligado del calendario eclesiástico; el esplendor de los milagros fue en el siglo XIV en Francia, donde se formaron ciclos de los milagros de nuestra Señora.

Durante los siglos XIII al XV –en la etapa burgo medieval–, el género más grande fue el misterio, en el cual se conjuntan los intereses de todas las clases sociales de una ciudad, sin ser el único con esas características. El objetivo principal es la exaltación de la gloria de Dios a través de la representación de toda la historia sagrada formada en ciclos. Se vivieron a manera de fiesta popular ocupando el espacio público en grandes dimensiones, al iniciar con una procesión solemne por las calles principales y continuar con las mansiones, escenarios emplazados de forma simultánea, de gran tamaño y fijos.

El misterio conserva las características que el teatro religioso fue conformando desde sus inicios en el interior del templo y las que se le sumaron al salir al atrio. En ellos resulta monumental el entusiasmo desatado de la participación social. Desde nuestro punto de vista es éste el pivote de tan majestuoso espectáculo, pues al ocupar cada estamento social su lugar dentro de la organización y representación, hubo necesidad de organizar los grandes

ciclos, en que cada cofradía estaba a cargo de un episodio. Como en una competencia desaforada, creció el número y el tamaño de los tablados simultáneos, el esplendor de vestuario, escenografía y decorados, se desarrolló la técnica escénica con la consiguiente profesionalización de quienes las realizaban y ejecutaban, los *conducteurs de secrets*.

Se conservó la figura del director de escena, imprescindible para la armonización de espectáculos con cientos de participantes; los poetas escribieron toda la historia sagrada en textos de hasta 80 mil versos, y mayormente en lenguas vernáculas; creció también el programa de representación en que se mezclaban los estilos; el formato se incrementó en todos aspectos y se siguió escenificando sólo por hombres hasta el siglo XVI.

Otra característica original fue haber aglutinado diversas expresiones dramáticas, como los ciclos de la Resurrección, los oficios de pastores, los milagros y otras en que alternaron escenas solemnes o piadosas y grotescas, cómicas y bufonescas; destacan en la suma del programa de misterios, las escenas con personajes alegóricos y los intermedios cómicos del ambiente local.

Hay una serie de elementos desacralizadores del misterio: el hecho de que la Iglesia haya perdido la preeminencia ante la participación creciente de seculares; un orgullo de toda la población de lograr una fiesta suntuosa a la que se le dedicaba mucho tiempo de preparación; más tarde, en el colmo desacralizador, debido al grado de dificultad de organizar los milagros se contrataron compañías que hicieran esos trabajos.

Tiempo después, en el siglo XV, surgieron compañías profesionales permanentes que financiaron el espectáculo, lo representaron, cobraron las entradas y repartieron las ganancias e incluso buscaron sedes fijas en lugares cerrados.

A mediados del siglo XVI el misterio quedó sin posibilidades de ser producido, pues los poderes reales que desplazaron a la burguesía terminaron con el orgullo cívico de las ciudades y con sus posibilidades económicas.

En el panorama del teatro en las ciudades encontramos celebraciones contemporáneas al misterio con características similares, aglutinadoras del esfuerzo y orgullo de sus poblaciones, acostumbradas al fasto de las fiestas y espectáculos; tales son las procesiones cívicas que se hicieron en las ciudades para recibir apropiadamente a reyes y príncipes llamadas entradas reales, así como la instauración de la procesión de *Corpus Christi*, una fiesta procesional cívica y otra religiosa, y, como el misterio, organizadas gracias al orgullo de las ciudades de ser libres y realizar celebraciones que les dieran honor y fama. Los misterios se representaron en el espacio escénico efímero conocido como mansiones que teatralizaron grandes lugares públicos; la procesión de *Corpus Christi* usó toda la ciudad, teatralizando en cada esquina a pie y en carros o tablados fijos, lo mismo que la entrada real.

La tendencia a desacralizar está presente en todos los géneros del final de la Edad Media; estas dos procesiones llegaron a usar los mismos carros decorados y representaciones en varias ciudades como en Valencia en 1501, donde aplazaron la fiesta de *Corpus* para hacerla coincidir con la entrada de Juana de Nápoles a la ciudad.

Muchos desarrollos escenográficos que nacieron para amenizar las fiestas cortesanas en el interior de los palacios alimentaron los desfiles con carros, cuadros vivos y representaciones profanas. Dentro de estas fiestas se desarrollaron los momos y las mascaradas en Inglaterra y España, además de los interludios, un género cortesano inglés que, sin dotarnos de evidencias literarias, sabe-

mos que fue materia para diversiones de la nobleza en el siglo XV, justamente sustituyendo a las mascaradas y también fue propicio para el desarrollo de las compañías profesionales de géneros seculares.

Los misterios no hallaron un desarrollo en su forma dramática ni en sus contenidos, su manera de contar las historias siempre fue igual, al contrario de los milagros, que lograron centrarse en el carácter humano y sus tribulaciones y desarrollarse en un ambiente realista. Ambos géneros se comparan debido a que fueron contemporáneos.

Los géneros surgidos del misterio fueron las moralidades y las farsas en Francia; del *Corpus Christi* provienen los autos sacramentales en España; de los *mistery plays* derivan las moralidades inglesas; de los carnavales de Semana Santa en Alemania –los que a su vez provienen de las fiestas populares precristianas–, surge el auto de carnaval, que logra maestría literaria de los *meistersingers*. Del carnaval también nacen las mascaradas populares en Alemania y los Países Bajos y las comedias de campesinos. De la fiesta de los locos, a su vez inserta en el carnaval, surgen las *sotties* y la farsa.

Entre los cambios ocurridos en la última etapa de la Edad Media, ya entrado el siglo XV, se encuentra el hecho de que los géneros originados en las grandes fiestas sobrevivirían gracias a la desacralización y a la síntesis que el teatro logró; esto lo observamos en la utilización de los recursos teatrales de que se valieron las compañías profesionales:

Entre los siglos XV y XVI las compañías de teatro secular volvieron a ser pequeñas –de entre cinco y siete miembros–, se adaptaron a los espacios hallados y fueron itinerantes de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo para conseguir su manutención.

Durante este periodo ampliaron su repertorio con los géneros nuevos.

Las compañías en general representaban un género, así, las moralidades en Inglaterra y los Países Bajos y las comedias de campesinos en Italia fueron representadas por compañías pequeñas, sus personajes tuvieron mayor definición, usaban técnicas de improvisación, cercanía con el público y simplicidad en la utilería y escenografía cuando ésta llegaba a existir.

Las compañías de farsa y *sottie* fueron formadas con gente instruida, pues se trataba de géneros intelectuales en sus inicios, que luego fueron separándose y distinguiéndose uno del otro; la *sottie* era una tertulia de sátira política y la farsa llegó a ser un género simplemente divertido.

Estos géneros profanos y cómicos usaron escenarios pequeños, improvisados al aire libre, en cualquier plaza, como hicieran los histriones, dejando atrás completamente a las mansiones, e incluso restándole importancia a la multiescena físicamente hablando; los espacios también se representaron de forma simbólica, sin cambiar de escenario.

Para el fin de la Edad Media ya no fue solamente la tradición oral la que transmitía textos en el ámbito profano, también se escribieron textos dramáticos cómicos aunque muchos no se conservan pues uno de los recursos más caros de los géneros del fin de la Edad Media, como la farsa o las moralidades, fue estructurar sus formas de desarrollo escénico echando fuertemente mano de técnicas de improvisación actoral mediante la cuales las representaciones dependían de la comunicación con el público; basándose en la presencia de unos personajes reconocibles, de un tema y una estructura del juego escénico. Si pensamos en el uso del espacio por los espectáculos de juglares e histriones, llegaremos a la con-

clusión de que siempre usaron un espacio escénico donde pudieran instalarse sin necesidades técnicas. Ellos traían el espectáculo a cuestas de una manera simple en lo material.

En cambio, el espacio del teatro religioso que comenzó pequeño y limitado en el altar, se fue ampliando hacia el espacio simultáneo y aumentando en dimensiones a la par del crecimiento de la participación de los seculares.

Entonces, el desarrollo de la escena múltiple es una aportación del teatro religioso secularizado, o no, pues dentro del recinto sigue siendo múltiple y de grandes dimensiones, como sucedió en España, donde el teatro continuó representándose dentro del templo hasta el siglo XVII, y sobrevive como ejemplo del misterio de la Ascención de la Virgen, que se desarrolla dentro y fuera del templo en Elche, Valencia. En cambio, los histriones y compañías prefesionales no hicieron sino lo de siempre: usar el espacio hallado y adaptarse a él.

El teatro religioso es el primero que tendió a hacer programas que aglutinan toda expresión, primero en el recinto, trayendo juglares; luego en el atrio y los misterios manteniendo tres niveles de estilo y la conjunción de las expresiones existentes. Más tarde el proceso aglutinador creció exponencialmente en las procesiones de *Corpus Christi* y entradas reales que ocupan toda la ciudad, lo mismo que el carnaval. Mientras que estos géneros eran grandilocuentes y se encontraban en auge, surgieron otros que se depuraron de ellos: los géneros cómicos, las moralidades, la farsa, las comedias de campesinos, los interludios. Éstos que gozaron de independencia del clero, tuvieron a su servicio poetas cultos y fueron entrando en la profesionalización del teatro, mientras muchos de los géneros religiosos perecieron a causa de la reforma religiosa, excepto en España, en donde sobrevivieron justamente gracias

a su condensación, pues mientras los grandes géneros han necesitado enormes recursos materiales, los géneros depurados y condensados se valen de pocos miembros para formar una compañía, de todos los avances dramáticos para significar de forma alegórica o cómica y de aquellos espacios que ocuparon las grandes ciudades y pueblos pasan a ser suficientes unos tablados improvisados sobre barriles. Gracias a los géneros de finales de la Edad Media fue que se dio el aprendizaje de cargarse la teatralidad literalmente en el alma.

Capítulo 1

BREVE HISTORIOGRAFÍA DEL TEATRO MEDIEVAL EN EL SIGLO XX

Capítulo 1

BREVE HISTORIOGRAFÍA DEL TEATRO MEDIEVAL EN EL SIGLO XX

La bibliografía básica en la que se estructura el presente trabajo acerca del desarrollo del teatro en la Edad Media, está conformada por textos publicados en español en el siglo XX. La elección de las obras mencionadas responde a los amplios contenidos y a la facilidad que otorgan para el estudio del tema del teatro medieval. Debido a que todas están publicadas en español en el siglo XX, forman un *corpus* en el que se hace patente el interés de los autores por el tema y que abarca el periodo que va de1940 a 1992. Dicho *corpus* presenta información concerniente y complementaria acerca de las distintas etapas del teatro.

Este es el material con el que aprendemos teatro medieval en nuestro Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Consta de cinco obras de autores de diferentes nacionalidades, tres de las cuales –la de Silvio D´Amico, la de Boiadzhiev, Dzhivelegov e Ignatov, y la de Margot Berthold– son investigaciones panorámicas de historia del teatro universal, de las que se han tomado las secciones sobre teatro en la Edad Media; el de Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, es también panorámico pero centrado en España; la obra contiene los textos medievales más

significativos de este país que fueron escritos para ser representados. La última obra consultada del autor Francesc Massip, *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, es un trabajo dedicado al estudio y análisis del teatro medieval en toda Europa. Para efectos de la presente investigación, esta última obra ha sido considerada en su totalidad. Enseguida se presenta una relación de los autores y los estudios mencionados.

1.1 *Silvio D´Amico*

Nació en Roma en 1887; desde 1911 fue funcionario del Ministerio en la Dirección de Antigüedades y Bellas Artes de Roma. En 1923 se convirtió en catedrático de historia del teatro en la Real Escuela de Actuación Eleonora Dusse de Roma, Italia. También escribió crítica teatral en diferentes diarios italianos como *L´Idea nazionale* y *La Tribuna*, y en 1932 fundó la revista teatral *Scenario*; de 1937 a 1943 dirigió la *Revista italiana de dramaturgia*. La ocupación alemana de Roma interrumpió su colaboración en publicaciones de teatro hasta 1945, cuando terminada la Guerra, escribe nuevamente para el diario *Il Tempo*.

Dirigió en diferentes editoriales publicaciones como *Teatro del Novecento* y 21 volúmenes de *Repertorio*, dedicada a textos teatrales.

En 1934 recibió el cargo de comisionado especial para la reforma de la Real Escuela de Actuación en Roma, convirtiéndola en la Academia Nacional de Arte Dramático, que hoy lleva su nombre.

Fue partidario de la introducción de la figura del director de escena, cuando lo que se usaba era la "coordinación del primer actor", cuyo despotismo consideraba contraproducente. Admirador de Pirandello, en 1932 con la publicación de *Il teatro italiano*,

celebra la originalidad diferenciadora del teatro italiano frente a la dramaturgia francesa del siglo XIX.[1]

La obra de D´Amico que nos ocupa, *Historia del teatro dramático*, fue publicada en cuatro volúmenes entre 1939 y 1940 en Italia, en plena Segunda Guerra Mundial. En la traducción al español que hemos consultado (D´Amico, 1959), esta obra es estimada como un clásico; anuncia que ha sido considerado unánimemente como el libro más completo sobre la historia del teatro y alude a la extensa formación teatral de D´Amico como la necesaria para concluir una historia de semejantes dimensiones.[2]

Para fines de estudio, el esquema de D´Amico se divide en teatro religioso y teatro profano, lo que el mismo autor considera una necesidad, ya que para él, tanto el primero como el segundo siempre se encontraron mezclados, no obstante que ambos surgen de distintas maneras de ver la vida: el teatro religioso albergó en su seno las formas profanas de histriones, y el teatro profano siempre tuvo moralejas e intenciones religiosas.

El teatro en Occidente –nos dice– tuvo orígenes autóctonos (D´Amico, 1959: 278), desarrolló caracteres originalísimos de los que surgirá el teatro moderno. Al tratar a Rosvita de Gandersheim (2003)[3] –monja dramaturga alemana del siglo X– como un curioso fenómeno de influencias clásicas, concluye que el nuevo teatro no puede surgir encerrado en un convento, sino que debe provenir de la multitud y entre la multitud se debe buscar. Descartando toda hipótesis sobre el nacimiento del teatro

---

1 Consultar <teatroweb, portal de teatro en castellano. LB ediciones. NIF:9507644122/webmastercopyright© 2013 teatroweb.com>

2 La información mencionada se encuentra en las solapas del tomo.

3 El nombre de la autora se encuentra en alemán como Hrosvita, y la forma que emplearemos –en español– para referirnos a ella es Rosvita.

en la Iglesia griega, afirma que el teatro nace en Occidente y de la liturgia romana; al principio tiene los caracteres generales que le imprimen los tres pilares de la Edad Media: el elemento bárbaro, el fermento de la devoción cristiana y el recuerdo de la civilización romana, por eso es tan variado. Más tarde, hacia el siglo XII, va tomando formas que podrían llamarse nacionales, como ocurrió en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y España.

D´Amico nos revela cronológicamente esos caracteres generales al ocuparse de los actores, los emplazamientos y la literatura, además de que la obra está profusamente ilustrada por arte pictórico y textos literarios.

Para hacer honor al teatro de su país nos ofrece un capítulo enteramente dedicado al drama medieval italiano al que divide en sacro y profano, y que consideramos como el más informado de la sección de teatro medieval. El que brinda menos datos –según lo consigna el propio autor– es el que trata sobre el teatro español, pues en el tiempo que realizó sus investigaciones, no había sido estudiado a fondo, sin embargo reconoce que fue el teatro moderno más desarrollado a partir del drama religioso medieval.

1.2 *G.N. Boiadzhiev, A. Dzhivelegov y S. Ignatov*

En 1941 se publicó en Moscú la *Historia del teatro europeo. Desde la Edad Media hasta la Primera Guerra Mundial*, de los autores G.N. Boiadzhiev, A. Dzhivelegov y S. Ignatov;[4] la obra

[4] La primera parte, escrita por Boiadzhiev y Dzhivelegov, se publicó en 1941, y la referente a los siglos XIX y XX, con autoría de S. Ignatov, fue editada por primera vez en 1939, en Moscú. Posteriormente ambas partes se unificaron en una sola obra panorámica.

presenta un panorama que inicia con el estudio del teatro de la Edad Media occidental. Es una investigación que se declara de enfoque marxista, pues "analiza la obra artística y sus determinantes socioeconómicos" (Boiadzhiev, Dzhivelegov e Ignatov, 1976: 5).

De acuerdo con el prólogo de Guillermo Rodríguez Rivera a la obra, los autores fueron prestigiosas figuras de la crítica teatral soviética en la década de los treinta, momento de la consolidación económica, expansión del socialismo y vísperas de la Segunda Guerra Mundial y también etapa en la que se dio un gran desarrollo cultural y educativo en la Unión Soviética enmedio de las famosas purgas del sistema staliniano.

Para esta obra, el origen del teatro de la Edad Media se encuentra en los primitivos espectáculos del cristianismo y del paganismo, y va encaminándose hacia una representación más completa de la vida; se trata de la necesidad intrínseca del desarrollo del teatro de ir trazando un camino hacia una representación de la vida e ideales de los pueblos europeos y por ello los cánones del drama cristiano van cediendo ante el empuje impetuoso del contenido viviente, real.

Los autores coinciden con D´Amico en que el teatro de la primera fase de la Edad Media no reconoce caracteres nacionales por separado, debido a la práctica de costumbres y ritos comunes a todo el mundo campesino y por la universalidad de la religión católica que se extendió a toda Europa y es hasta el siglo XII cuando los espectáculos comienzan a adquirir formas locales (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 5).

Para estos autores, la hipótesis del desarrollo del teatro medieval es que la concepción de la vida pagana en que se practicaban colectivamente ritos, dio forma al juego escénico de los histriones y éste se manifestó en el carácter alegre de la farsa. En

cambio, de la concepción cristiana de la vida, que practicaba sus misas dentro del templo, surgió el drama litúrgico y más tarde el misterio y el milagro.

Las dos tendencias del teatro medieval, la de la vida real, diaria y la ascética, se encontraban en permanente contradicción; no obstante, se hallaban presentes en el mismo espectáculo. El hecho de que la tendencia que representaba la vida real tomara fuerza se debe al posterior predominio de la clase burguesa –surgida por impulsos históricos– sobre la nobleza, dando como resultado el acercamiento de arte y realidad.

La estructura usada para el trabajo de los autores soviéticos, que se ubica dentro de la tradición del materialismo histórico, trata cronológicamente desde los orígenes los espectáculos medievales; se basa en el desarrollo de monografías en cuanto a los géneros: Los histriones, El drama litúrgico, El drama litúrgico en el atrio, Evolución del drama religioso, El milagro, El repertorio mundano, El misterio, La representación del misterio, La moralidad y La farsa.

Los temas no dejan fuera los aspectos que les conciernen: la literatura; los autores; el contexto de su representación; los emplazamientos; los estilos de actuación; el desarrollo de la tramoya; el vestuario; los participantes, tanto de la dirección de escena como de la organización social que lleva a cabo las representaciones y la profesionalización del teatro, entre muchos otros.

La obra logra su intención informadora, no obstante su objetivo panorámico. Quizá lo más valioso sea que nos permite contemplar una línea lógica del desarrollo del teatro medieval al hacer una exposición progresiva que muestra las características y el desarrollo de los géneros, lo que ayuda a comprender por qué el teatro medieval es el antecedente directo del teatro moderno europeo.

1.3 *Fernando Lázaro Carreter*

Fue un lingüista y filólogo español. Nació en Zaragoza, en 1923 donde tras la Guerra Civil hizo estudios de bachillerato y más tarde de Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza. En esa época fue determinante la influencia de sus maestros, entre los que pueden mencionarse a José Manuel Blecua y Eugenio Frutos, cuya cercanía le permitió disfrutar de una cultura muy distinta a la oficial de aquellos años de posguerra. En 1939 obtuvo una beca para la Universidad de Madrid donde se doctoró a los 26 años e impartió la cátedra de gramática general y crítica literaria por más de dos décadas. Su currículum es de una eminencia en las letras y la academia, ya que obtuvo premios y cargos en las más notables universidades españolas, impartió conferencias y cátedras especiales en el extranjero; fue nombrado doctor Honoris Causa de las universidades de Zaragoza, Salamanca, de la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad de Valladolid, entre otras; fue profesor emérito de la Universidad Complutense y también ocupó la dirección de la Real Academia Española entre 1991 y 1998.[5]

Entre su vasta obra publicada se hallan ensayos e investigaciones sobre lingüística, artículos periodísticos –una compilación de éstos titulada *El dardo en la palabra* es su libro más vendido–, más de cien monografías y estudios sobre filología y crítica literaria, y entre estos últimos *Teatro medieval*, publicado en 1958.

La edición que estudiamos y que contiene importantes actualizaciones, es la cuarta (publicada en 1976) y que en palabras

[5] Cfr. <img src="http://www.biografiasyvidas.com/banners/byv.gif" width="320" height="65" border="0" alt="Biografias y Vidas">

del autor "trata de ofrecer un panorama de cuanto hoy se sabe o se supone del teatro medieval en España" (Lázaro Carreter, 1976: 9), ante la escasez de documentos y de la falta de un estudio sistemático, el cual fue subsanado por el autor Donovan (*Ibid.*: 23 y ss.),[6] justo después de la primera edición, por ello en la que se basa el presente documento se incluyen los hallazgos –todos de teatro religioso temprano– en catedrales y bibliotecas españolas.

En términos generales, debemos destacar que el teatro español de la Edad Media se documenta poco en obras de otros autores que realizaron estudios panorámicos, no así Lázaro Carreter, quien cita en varias ocasiones la obra de Silvio D´Amico.

De una manera clasificadora revisa los aspectos dramáticos y los géneros, considerando sus orígenes y procedencias y distinguiendo los géneros surgidos de las fuentes religiosas, así como los espectáculos juglarescos y los practicados en las cortes. Muy didáctica resulta su labor informadora en cuanto a diferenciación y evolución de los géneros españoles.

Al tratar los espectáculos juglarescos, destaca entre sus juicios la hipótesis de que la juglaría, anterior a la aparición de las disputas trovadorescas, no realizaba actividades dramáticas; agrega que, de hecho, la actividad juglaresca constituyó un obstáculo en el desarrollo del arte dramático, argumentando para ello que:

> [...] el teatro en Francia y en Aragón es producto del esfuerzo y progreso de colectividades que se apoyan en una estabilidad institucional y una evidente riqueza. El juglar llega, por el contrario, a un pueblo o a un castillo, planta su tinglado y no solicita sino el esfuerzo mínimo de ser escuchado por un modesto premio (*Ibid.*: 15).[7]

---

6 Donde se hace un resumen de los textos hallados por el autor Donovan.

7 El autor aclara en la nota 19 de la página citada, que quienes sostienen el

Esta postura es contraria a la del resto de los autores estudiados. En distintos apartados informa sobre los juegos de escarnios, lo que en Castilla fueron los entremeses, los denominados misterios en Aragón y las actividades espectaculares cortesanas y las profanas.

La obra se completa con la publicación de textos como el anónimo *Representación de los Reyes Magos*; *Representación del nacimiento de nuestro señor*, *Llanto por Nuestro Señor*, *Momos de Doña Isabel para su hermano Alfonso*, *Salutación de las virtudes a un sobrinillo de don Gómez*, de Gómez Manrique; *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, de Rodrigo de Cota; *Égloga*, de Francisco de Madrid; *Coplas*, de Puertocarrero; *Querella ante el dios de Amor*, del comendador Escrivá, además *La danza general de la muerte* y el *Auto de acusación del género humano*, también anónimos.

1.4 *Margot Berthold*

Historia Social del Teatro, de Margot Berthold, es una obra panorámica dedicada a la historia del teatro de todo el mundo, y de la cual hemos consultado la sección referente a la Edad Media. Fue publicada en Stutgart, en 1968. La autora es historiadora del arte y del teatro en las universidades de Berlín y Munich, donde se ha destacado como profesora de métodos y sistemas de la ciencia del teatro. Su obra fue traducida al español y publicada en 1974 en Madrid (Berthold, 1974).

influjo de histriones y sus sucesores en el nacimiento del drama, se apoyan en la obra de H. Reich, *Der Mimus* (Berlín, 1933), quien plantea una postura no acorde con la realidad española.

El teatro medieval es abigarrado y contradictorio, como su época; dialoga con Dios y el diablo, es un teatro lleno de vida y originalidad, nunca gris y monótono. Conservó la herencia de la Antigüedad en la figura de mimo y un destello de magnificencia bizantina, nos dice la autora. Sus bases, los impulsos elementales del teatro primitivo conservado en las costumbres populares, el instinto congénito (de los bárbaros) y el vigor no secularizado de la nueva fe (*Ibid.*: 204 y ss.).

Encontramos de diferente manera en todos nuestros autores la aceptación de los tres pilares de la Edad Media como las influencias que le dan su original característica a todas las expresiones del teatro medieval, pero, entre las particularidades del trabajo de la autora está el tratamiento del teatro de Occidente en relación con los espectáculos y la influencia cultural de Bizancio.

Divide su estudio en Representaciones religiosas y Autos profanos y los ofrece cronológicamente a la vez que contextualizados con muy culta información sobre momentos históricos, aspectos sociales, económicos, culturales y artísticos. En especial relaciona los discursos escénicos contenidos en las artes plásticas de la época y los destaca, ya como evidencias de lo descrito, ya como puntos de partida de las explicaciones de sus temas.

El esquema compuesto para la exposición acerca del tema divide el contenido en tres capítulos: en el primero presenta una brevísima introducción; en los capítulos 2 y 3 ofrece monografías dedicadas a los temas que a continuación nombramos:

El Capítulo 2, "Representaciones religiosas", incluye los apartados 'Las solemnidades escénicas en el altar', 'Las representaciones pascuales en las iglesias', 'Abandono de las iglesias: la escenificación de las leyendas', 'El teatro en las estaciones procesionales y

en las plataformas', 'La pasión en los escenarios simultáneos tridimensionales', 'Los misterios en el escenario múltiple horizontal', 'La creación del mundo en los *Peageant Cart* y en los *Round theatre*', y finaliza con 'Los autos de Navidad'.

Para Margot Berthold, las representaciones religiosas siguen una progresiva teatralización que inicia en lo sacramental y alcanza una desdivinización y una secularización del teatro. Al final de este proceso, nos dice la autora, surge en toda Europa un amplio espectáculo, cuya expresión y perspectivas pueden abarcar toda la diversidad de la historia universal (*Ibid.*: 206).

El Capítulo 3 titulado "Autos profanos", lo divide en los siguientes temas: 'Bufones, juglares y vagantes', 'De las mascaradas al teatro', 'Autos de carnaval', 'Farsa y sátira', '*Sotternie*, comedias de enredo y de campesinos', 'Alegorías y moralidades'. En ellos expone, desde las más antiguas noticias que se han obtenido, los orígenes y el desarrollo cronológico de cada tema y sitúa también geográficamente las expresiones y géneros teatrales, tratando siempre sobre los participantes, particularidades de escenificación, la organización de los espectáculos y noticias literarias, además de ubicar ciertas obras y géneros como antecedentes del teatro del Renacimiento o Siglo de Oro, cuando esto se puede observar en perspectiva.

1.5 *Francesc Massip*

Nació en 1958. Es doctor en Historia del arte por la Universidad de Barcelona y ha ocupado múltiples cargos en el ejercicio de su actividad como profesional de las artes y del teatro, así, fue secretario general de la Société Internationale pour l´Étude du Théâtre Médieval. Ha publicado numerosos libros y artículos

en francés, alemán e inglés en revistas especializadas. Participa constantemente en congresos internacionales con aportaciones sobre drama medieval, renacentista y barroco.

En su libro *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, publicado en 1992 en Barcelona, hace un análisis de los elementos que estructuran el hecho teatral, en que el texto es un factor más que busca acercarnos al teatro medieval a través de los componentes que le son característicos y originales durante un periodo de diez siglos, a pesar de sus escasas evidencias históricas, tales como textos o edificios.

Expone que las experiencias dramáticas al inicio de la Edad Media no responden a instancias estéticas, sino antropológicas, puesto que no rige en ellas una finalidad artística sino que su función es social, cívica y religiosa.

La sociedad rural sobre la que se asentó el cristianismo no conocía el teatro, pero sí practicó ciertas formas de teatralidad basadas en el rito, en los ciclos agrícolas, en el calendario festivo del año y en la ceremonia comunitaria; más tarde la liturgia cristiana codificó nuevas formas rituales, basadas en las rurales de antiguas religiones a las que irá despojando de sus significados originales.

Señala a los histriones y a la tradición festiva popular que acabamos de mencionar como las bases de los géneros cómicos que a finales de la Edad Media se fijan por escrito, y las ceremonias cristianas de las pascuas, cuya esplendorosa celebración cargada de teatralidad y música es origen de los tropos, que a su vez son germen del diálogo y representación de textos de la liturgia; es un desdoblamiento del rito en drama.

La estructura del estudio de Francesc Massip es como sigue: En el primer apartado, denominado "La teatralidad medieval", con el

objetivo de estudiar los elementos que componen la representación, se ocupa concisamente de establecer un concepto de teatro medieval y una periodización para las etapas de su desarrollo; y en los siguientes capítulos tipifica las partes del teatro para explicar estructuradamente "La representación", "La mediación" y "La recepción".

En la forma en que clasifica los temas estudiados, rechaza "la falsa dicotomía" tradicional, que considera la división natural en teatro religioso y teatro profano (Massip, 1992: 17), por ello encontraremos "teatro de entretenimiento y diversión" incluso dentro de monasterios y las moralidades serán clasificadas como "teatro edificante", aunque la participación laica haya sido fundamental para estas representaciones.

Particularmente claro resulta el tratamiento del autor al tema del espacio; así, da una nomenclatura original a todas las formas halladas en el desarrollo del teatro medieval: "Naturaleza del emplazamiento", que incluye 'el marco eclesiástico', 'el marco urbano', 'el marco privado'; y por su disposición espacial, "Tipologías de articulación escénica medieval", que abarca 'la escena central', 'la escena integrada', 'la escena lineal' y 'la escena paratáctica'.

En el capítulo "La representación (III): Las Técnicas", estudia la Escenografía, la Tramoya, el Vestuario y la Utilería, Efectos especiales, Música y parte de la estructura interna que se refiere a la acción; tales son los sucesos en el estilo de actuación y la dirección escénica.

En el capítulo llamado "La mediación", explica al teatro como fenómeno social y artístico, reflejo de un momento histórico con determinantes económicos y sociales, que conserva desde la Antigüedad su carácter de instrumento de poder y de gobierno a manos de un estamento gobernante. Trata la oposición y censura a los espectáculos y al teatro por parte de la Iglesia y cómo ésta va transfor-

mando lentamente esa visión en aceptación e incluso en herramienta didáctica.

En el último capítulo "La recepción", habla de la relación que los espectáculos establecen con respecto a la participación del público: la teatralidad ritual se manifiesta en la festividad colectiva, vistiendo de fiesta el espacio cotidiano y en ella los espectadores son también participantes o celebrantes, sin ruptura entre el espectáculo y el público; sin alteridad.

Estas formas de lenguaje y gestualidad que eliminaban toda distancia entre los individuos se elaboraron en la fiesta popular y se conservaron en el espectáculo medieval, dentro y fuera del recinto religioso; en este espectáculo el público no puede permanecer silencioso, sino que canta, grita, impreca, comenta, llora, ríe. Esta relación vivacísima es característica del teatro popular y contagia incluso al extranjero, quien podría estar ajeno a las convenciones conocidas del participante local.

Así, el estudio de Massip comunica de manera muy ilustrativa e intensa las características del teatro en el contexto extraordinario que se vivió en la Edad Media.

Para concluir este panorama bibliográfico, debemos mencionar que la bibliografía complementaria nos ha ayudado a documentar y a aclarar nuestra información y se encontrará reunida en la bibliografía general, así como citada en cada caso.

Capítulo 2

ESPECTÁCULOS PRESENTES EN LA REACTIVACIÓN Y EL DESARROLLO DEL TEATRO EN LA EDAD MEDIA. TEMPRANO DRAMA SACRO

Capítulo 2

ESPECTÁCULOS PRESENTES EN LA REACTIVACIÓN
Y EL DESARROLLO DEL TEATRO EN LA EDAD MEDIA.
TEMPRANO DRAMA SACRO

Al inicio de la Edad Media la economía estaba basada en la agricultura. Las formas de teatro que se representaban en el Imperio romano, habían entrado en decadencia e incluso desaparecido desde hacía mucho tiempo, por ello la sociedad rural medieval no las conocía. Las formas teatrales practicadas en dicho periodo, que Massip clasifica como la etapa rural o pagana y que va del siglo IV al IX, estaban contenidas en los ritos que se celebraban con motivo del ciclo agrícola. Más tarde surgiría en la misa cristiana una codificación especializada de elementos teatrales y aisladas expresiones con influencias de drama clásico (Massip, 1992: 4), el que, a su vez, implicaba dos tratamientos: el divino, el que escribió la monja Rosvita de Gandersheim, y el profano, ejecutado por estudiantes ligados al clero.

2.1 *Descripción de los espectáculos*

2.1.1 JUGLARES E HISTRIONES

Las representaciones y artes de los juglares fueron una constante en la Edad Media; sus diversas disciplinas ejercieron influencia

en el desarrollo del teatro. Francesc Massip los cataloga como herederos del espectáculo antiguo y los considera "el verdadero hilo conductor de la teatralidad medieval" (*Ibid.*: 19). Estos artistas ambulantes participaban en toda clase de espectáculos tanto populares como sacros y cortesanos, en fiestas, bailes, ferias, ocupaban los espacios en atrios, plazas, castillos, ciudades, caminos y desarrollaban sus representaciones solos o en grupos.[1]

Sus principales herramientas fueron su cuerpo y su voz; hacían mímica, acrobacias, magia, danzas, juegos malabares, equilibrismo, manejaban títeres y también sabían ejecutar instrumentos musicales, recitar y cantar todo un repertorio formado por canciones de gesta, román de novela,[2] de materia bretona, de materia antigua, pasajes bíblicos y vidas de santos (Massip, 1992: 22).

> El texto sobre el que se desarrollaba un espectáculo [juglaresco] bien podía no ser literario, y de serlo, no tenía por qué verterse en escritura [ni] necesariamente en forma dialógica. De hecho todo texto literario medieval (especialmente del género épico o lírico) es a menudo poli-

---

1 Según Menéndez Pidal, los juglares eran todos aquellos que se ganaban la vida actuando ante un público para recrearle con música, con literatura, con charlatanería, o con juegos de manos, acrobacias o mímica. Su oficio fue alegrar a la gente con los solaces principales del canto y la música. A lo largo de la Edad Media se les fue clasificando de acuerdo con sus habilidades. (*Vid* Menéndez Pidal, 1924: 12 y 13). Por otro lado, histrión es el nombre antiguo que designa al prestidigitador o acróbata o cualquier persona que divertía al público con disfraces y que hoy en día significa actor teatral. En esta investigación se usarán de forma indistinta ambos términos (juglar e histrión) para referirnos a quienes divertían en la Edad Media.

2 "Román de novela" es el nombre dado a las obras latinas traducidas a lengua romance. Más tarde esta denominación sirvió, como se usa aquí, para nombrar todo tipo de narración en francés (De Riquer y Valverde, 2003: 110).

> valente y deja un gran margen de libertad a adaptadores y ejecutantes, de manera que podía ser leído, declamado, recitado de modo dialógico e incluso ser representado escénicamente, un poco según la ocasión, las condiciones puntuales (festivas, litúrgicas, conmemorativas, entre otras) y las disponibilidades técnicas, materiales y humanas del momento y del lugar (Massip, 1992: 17 y 18).

Para cuando se realizaron las primeras representaciones dentro de las iglesias, alrededor del siglo X, los histriones ambulantes llevaban mucho tiempo actuando;[3] ya tenían una historia y una tradición. No sin razón, la Iglesia los estigmatizó desde sus orígenes y formaron parte del tumulto de proscritos que expulsó y excomulgó, aunque contradictoriamente, también ésta haya disfrutado de forma abierta de sus espectáculos y que, incluso, pagara por ellos.

Por el contrario, la sociedad secular los admiró y consideró de forma abierta; es más, durante toda la Edad Media también fueron remunerados tanto por el público noble dentro de sus castillos como por el pueblo bajo en las plazas de aldeas y ciudades.

Desde el siglo VI hasta el final de la Edad Media encontramos menciones documentadas sobre los espectáculos de estos intérpretes; algunas de quienes los admiraron, como la carta citada en las *Variarum* de Casiodoro, en la que el rey bárbaro Teodorico (muerto en 580), escribe a Simmaco sobre un actor que representa él solo a Hércules, a Venus y a otros tantos personajes, que da la sensación de encontrarse el público ante una multitud (D´Amico, 1956: 301).

---

[3] Véase Anexo 1, que consigna la documentación de las más antiguas presentaciones de juglares en el siglo VI.

Otro ejemplo lo constituye el famoso pasaje de la boda del *Roman de Flamenca* del siglo XII, en donde se describe con verdadera admiración a los juglares, quienes "además de ejecutar instrumentos, realizar cabriolas, danzas y ejercicios gimnásticos o de destrezas, narran diversas historias: anécdotas de materia bretona, de la historia musulmana o de los reinos francos, tradiciones hebreas y muchas otras de la literatura y mitología clásicas" (Guglielmi, 1980: 22).

Estos artistas fueron nombrados según su tipo de destreza con términos como *saltatores*, *nugatores*, *scurrae*, *gladiatores*, *prestidigitadores*, *palestritae*, *joculatore* y *joculares* y otros muchos. También fueron clasificados por la Iglesia en categorías, que dependían de si sus artes eran dignas de reyes y nobles o si eran vulgares divertimentos para la plebe.

En el siglo XIII, cuando las ciudades ya ostentaban su auge, Thomas Cobham, arzobispo de Canterbury muerto en 1327, los clasificó en tres categorías; dos vituperables: los que transfiguran sus cuerpos de forma indecente y los bufones errantes, maldicientes y deshonestos y una tercera clase, los juglares, que provistos de instrumentos musicales, cantan canciones de gesta y vidas de santos, estos últimos serían los únicos que, según el Obispo, se salvarían de las llamas del infierno (Massip, 1992: 22).

En otro momento, Giraldo Riquier de Narbona, un trovador que vivió en la corte castellana en 1274, pidió en una carta a Alfonso X clasificar a los artistas según sus habilidades, en ella expone la necesidad de sancionar las categorías, así, propone a los trovadores como los más altos artistas y a los histriones en varias categorías hacia abajo (Menéndez Pidal, 1924: 13-16).

Al contrario del drama sacro, que se representó sólo por hombres, hubo mujeres juglaresas o juglaras, llamadas también

soldaderas, cantaderas, danzaderas, entre otros nombres. Ellas tocaban instrumentos musicales, danzaban y recitaban igualmente en la cortes que en las plazas. Si los juglares fueron mal calificados por la Iglesia, ya podemos imaginar la suerte de las juglaras.

No obstante, sus artes histriónicas llegaron a tener calidad para interpretar las *Cantigas a Santa María*, de Alfonso X el Sabio, lo mismo que las canciones amorosas de las cortes castellana y portuguesa. Es cantando y bailando como se les representa en las miniaturas del siglo XIII, siempre como complemento obligado de los espectáculos de juglares (Menéndez Pidal, 1924: 43-49).

Juglares y juglaresas participaron en fiestas paganas y juegos de escarnio, así como en toda clase de celebraciones populares de carácter jocoso, de las que se hablará más adelante.

No debemos olvidar que fueron los juglares quienes, dada su movilidad geográfica y los ajustes que debían hacer permanentemente a su espectáculo para agradar a su público, fueron elementos clave en el desarrollo de las lenguas vernáculas de toda Europa (*Ibid.*: 438). Otra aportación de los juglares fue haber servido de inspiración para la aparición de los trovadores, esos poetas caballerescos que tuvieron auge haciendo canciones de amor en provenzal durante los siglos XII y XIII, y a los cuales sirvieron de intérpretes.[4]

> La actividad de los histriones contenía en sí los elementos más primitivos del arte escénico; la improvisación, vivo desarrollo del diálogo, movimientos y gestos plásticos, pero aún le faltaba el rasgo de creación

[4] "Históricamente el trovador nace por imitación del juglar; es el caballero o la persona cualquiera que hace versos como los histriones [...] a pesar de esta dependencia originaria, el trovador [...] era socialmente superior al juglar [...] también lo era intelectualmente como persona más instruída" (Menéndez Pidal, 1945: 17).

> psicológica, el saber representar los propios pensamientos, ideas, hechos y actitudes encarnados en una figura creada, sin existencia real, pero dotada de los rasgos característicos de las existentes, caracteres tomados de la vida, que forman la base, la raíz del arte teatral [...] en sus chanzas juegos, risa y agilidad expresaban el vigor de las pasiones humanas, la alegría de vivir que los esfuerzos de la Iglesia no conseguían sofocar (Boiadzhiev, Dzhivelegov y Ignatov, 1976: t. I, p. 20).

2.1.2 CELEBRACIONES POPULARES

Otras actividades populares que contribuyeron con el desarrollo y presencia del espectáculo teatral en el Medievo, fueron las fiestas precristianas de tradición popular. Eran celebraciones paganas pues correspondían a las antiguas religiones de los pueblos; estaban basadas en el ciclo agrícola y se componían de la representación de juegos y ritos que fueron germen natural de actividades teatrales.

Para neutralizar estas celebraciones la Iglesia estudió el calendario ritual de los pueblos e introdujo, en las mismas fechas, celebraciones cristianas que las fueron transformando y sustituyendo con el tiempo, sin lograr desaparecerlas por completo pues conservaron ciertas características primigenias que dicha institución no logró borrar a lo largo de los siglos (Massip, 1992: 24 y 25).

Las dos fiestas más importantes de la cristiandad se acomodaron una en el Solsticio de invierno, para celebrar el nacimiento de Jesús y desplazar las fiestas de la *Saturnalia* romanas; y la otra, alrededor del Equinoccio de primavera para la Semana Santa que, a su vez, opaca la fiesta hebrea de las pascuas. A toda fiesta pagana la Iglesia le sobrepuso una cristiana, así las paganas fueron perdiendo su significado originario y se mezclaron con las cristianas (Massip, 1992: 25).

> [...] suponemos que precisamente los antiguos ritos paganos, ligados en forma directa al mundo espiritual y material de los agricultores, y que incluían en sí los elementos básicos de los espectáculos escénicos, eran aquella fuerza vital que había hecho resurgir el arte teatral, agotado en el mundo de la Antigüedad (Boiadzhiev *et al.*, 1976: t. I, p. 14).

2.1.3 JUEGOS DE ESCARNIO

Entretejidos con las actividades escénicas de histriones encontramos los juegos de escarnio, provenientes de costumbres paganas europeas. Fueron diversiones colectivas dedicadas al regocijo popular, que se realizaban en fiestas que correspondían también con fechas del calendario agrícola. Estaban compuestos por danzas, pantomimas y mojigangas en las que había elementos de orden literario de escarnio, oraciones parodiadas, sermones grotescos, canciones lascivas y diálogos bufos.

En la Edad Media existía una tendencia pagana a convertir el templo en un lugar de regocijo donde los fieles, a su manera, se comunicaban y participaban en el rito interviniéndolo con estruendo, bailes, máscaras. Estas licencias influyeron en el clero, desde los sacerdotes locales hasta el Papa (Lázaro Carreter, 1976: 21-23).

Lo que nos da idea de su antigüedad son las prohibiciones que las altas jerarquías de la Iglesia hicieron de ellos en todo tiempo: en el año 589, el III Concilio Toledano prohibió esas fiestas dentro del recinto religioso. Sin embargo, sabemos que en Roma, en el siglo VIII todavía se celebraron dentro de la Iglesia bacanales con influencias teatrales durante las *Libertatis decembris* (D´Amico, 1959: 303).

Los días de San Nicolás, patrón de los estudiantes, se designaba obispo a un joven del coro al que podían llamar de muy

diversos modos: *episcopus*, *puerorum* o *innocentium*, *scholarium*, *episcopino* o *episcopello*; tal personaje era vestido con las ropas sacerdotales y la mitra, y de este modo caracterizado encabezaba un cortejo hasta el obispado, en donde era recibido por el clero "[...] daba cátedra, sometía a un ridículo examen a los venerables eclesiásticos y les impartía finalmente la bendición" (D´Amico, 1959: 303; Massip, 1992: 26).

En el siglo VI ya eran conocidas en Francia las *carolas*, danzas para juegos de escarnio; éstas se realizaban al son de canciones con estribillo, marcando el ritmo con las palmas y los pies (Lázaro Carreter, 1976: 443).

En el año 911 en Inglaterra se realizaban las *tripudia* (*Diccionario Akal de Teatro*, p. 845), danzas rituales sobrevivientes de la antigua Roma, y las *morris dance*, juegos de escarnio ingleses, en los que los participantes se pintaban la cara de negro evocando a los moros e irrumpían con bullicio dentro de las iglesias. Se sabe que en el año 1020 los participantes mataron a sacerdotes y fieles que se resistieron a su entrada al templo (Lázaro Carreter, 1976: 41 y 42).

Aun más tarde, en los siglos XII, XIII y XIV, sigueron documentándose las representaciones de este tipo en Italia, Suiza y Francia. El *Ludus Cornomaniae*, en el que participaba el Papa, se representó todavía durante el pontificado de Gregorio VII, entre los años 1073 y 1085. En el siglo XII, en el libro *Liber Políticus*, Benedetto narra diversiones profanas de origen popular en los templos (*Ibid.*: 21); en 1228, el Concilio de Valladolid prohibió los juegos de escarnio; en 1260, Alfonso X el Sabio censuró como cosa repudiable participar en los juegos de escarnio; en 1460 el Concilio de Aranda, prohibió los juegos de escarnio dentro de la Iglesia y advirtió castigo para los sacerdotes que mezclaran el oficio con éstos.

En cada país se celebraban las fiestas de manera diferente, aunque en las mismas fechas. En la fiesta del *Episcopellum* celebrada en el Bisbetó y el Sermón de la Calenda de los monasterios de Montserrat y Lluc:

> [...] los sacerdotes entraban en el coro danzando y cantando temas picantes. Mientras el cura oficiaba, los subdiáconos comían morcillas debajo del altar, jugaban a las cartas y sustituían el incienso por suelas de zapatos y excrementos para producir olores fétidos. Después de la misa subían en carruajes llenos de estiércol y recorrían la población lanzando heces sobre la multitud que los seguía enfervorizada (Massip, 1992: 26).

En 1220, el obispo de Auxerre aseveró:

> [...] se me pregunta por qué en este día se hace la Fiesta de los Locos: Antes de la venida del señor se celebraban las fiestas de las Calendas, que la Iglesia quiere abolir por ser contrarias a la fe, pero como no las puede extirpar completamente, permite y celebra esta fiesta (la circuncisión de Jesús) para que la otra caiga en desuso (*Ibid.*: 26).

En 1400, ante la condenación de la Fiesta del Asno (*Cornomanniae*) el claustro de la Facultad de Teología de la Universidad de París respondió:

> Nuestros eminentes ancestros han permitido esta fiesta. ¿Por qué se nos ha de prohibir ahora? Los toneles de vino estallan si no les sacamos de vez en cuando los tapones para que se oreen. Así también nosotros, viejos toneles que el vino de la sabiduría haría estallar si nos conservásemos exclusivamente para el servicio de Dios. De esta manera, durante diversos días al año lo ventilamos, nos abandonamos –para divertirnos

> según la tradición– a los placeres más exuberantes y a la locura, que es nuestra segunda naturaleza y parece ser innata en nosotros; y así después volvemos con mayor entusiasmo a nuestros estudios y al ejercicio de la religión (*Ibid.*: 26 y 27).

Sólo la Contrarreforma hizo desaparecer estas fiestas del interior de la Iglesia, pero su tradición fue conservada por compañías laicas y sociedades burlescas que perpetuaron y multiplicaron las sátiras en los géneros de finales de la Edad Media.

2.1.4 LA MISA, LA MÚSICA

La liturgia romana fue adoptada en todas las iglesias del Imperio por orden de Carlomagno. A finales del siglo VIII, desde Roma fueron enviados cantores y liturgistas romanos para enseñar los ritos litúrgicos a los sacerdotes de otros países. La misa en sí misma posee muchos elementos dramáticos y simbólicos, además de estar en gran parte estructurada por el elemento artístico de la música. Se desarrollaba en latín entre el oficiante y sus ayudantes lo cual le añadía un carácter de diálogo. Por su parte, la música y los cantos también desarrollaban diálogos; entre frases instrumentales y corales surgieron los tropos (D´Amico, 1959: 289-291). Si bien éstos no formaban parte de la liturgia estrictamente hablando, sí estaban vinculados a ésta; quedaron recogidos en los libros litúrgicos y se interpretaban en las iglesias con procesiones y actuaciones.

Los tropos son versículos que se intercalaron a los textos canónicos de la misa sobre partes musicales que no tenían texto, y se articularon antes, después o entre la liturgia; más tarde se enriquecieron con la composición de textos y música especiales que contenían el carácter dialógico antes mencionado. Los

primeros tropos fueron compuestos por monjes en la abadía de San Galo, en Suiza (Cfr. Massip, 1992: 32 y D´Amico, 1959: 289-291). Por el éxito que tuvieron en la revitalización de la misa –que probablemente se realizaba alejada de una comunidad de fieles quienes, en medio del tedio que les representaba la forma rígida del ritual, exigían una representación de los hechos que les causara mayor interés–, la Iglesia los adoptó e hizo instaurar en todas la abadías y catedrales de Europa (Berthold, 213).

Como dijimos, los fieles deseaban una participación más activa en el rito; este "público" estaba acostumbrado a representaciones en fiestas y juegos rituales ligados al ciclo agrícola, a las representaciones plebeyas de los juglares e histriones en plazas y ferias y deseaba una representación más llena de vida de los misterios de la liturgia para poder aproximarse a ellos.

Pronto los tropos comenzaron a tener someras representaciones por parte de los sacerdotes inaugurando así el camino del teatro religioso.

De este modo observamos que concurren al surgimiento y desarrollo del teatro las actividades de la juglaría, que utiliza las herramientas de su cuerpo, voz e instrumentos musicales; además son los artífices del desarrollo de las lenguas vernáculas. También están las fiestas paganas y profanas; la música sacra, de la que surgen los tropos, y los fieles-público, ante cuyas necesidades las representaciones tanto dentro como fuera del recinto religioso han de adaptarse.

2.2 *Temprano drama sacro*

2.2.1 DRAMA CON INFLUENCIAS CLÁSICAS

Con la intención de imitar a los clásicos sobresalen dos manifestaciones, una de ellas es un intento proveniente de la Iglesia latina,

específicamente de una abadía benedictina donde se transcribían las obras maestras de la literatura clásica. Así, a mediados del siglo X una monja culta llamada Rosvita de Gandersheim, influida por Terencio, escribió seis dramas en donde es recurrente el elogio de la castidad.

Su obra se ha clasificado dentro del conjunto de vidas de santos y mártires; en dichos dramas ya aparece la adopción de los cambios múltiples de escena, característica transversal del teatro medieval, aunque sus estructuras dramáticas son juzgadas de frágiles (D´Amico, 1959:280). Los títulos de las seis obras son *Conversión de Galicano, general de los ejércitos*; *Martirios de las santas vírgenes Ágape, Quionia e Hirena*; *Resurrección de Drusiana y Calímaco*; *Caída y conversión de María, sobrina del eremita Abraham*; *Conversión de la meretriz Taide*; y *Martirio de las santas vírgenes Fe, Esperanza y Caridad* (*Ibid.*: 279 y 280).

Hasta hoy las hipótesis sobre si sus obras fueron escritas para ser representadas o para ser leídas en el interior del convento por monjas o en silencio, o por miembros de la corte, carecen de evidencias que las respalden. La obra de Rosvita no tuvo ninguna repercusión en el teatro de la Edad Media; fue redescubierta y editada en 1501 (De Gandersheim, 2003: 33) y difundida hasta el siglo XVIII por los ilustrados alemanes, pero sí nos habla de las formas en que los clásicos fueron influencia para los dramaturgos de la época y de características que predominaron en el teatro medieval (*Ibid.*: 34-42).

La segunda manifestación mencionada es la comedia elegía o elegíaca. Surgió en el siglo XII en Francia, y tiene influencia de los clásicos latinos pero su tratamiento es profano. Fue llamada así debido a su composición estructurada en versos dísticos elegíacos, como la comedia clásica. Los historiadores de la literatura coinciden en que dichas elegías son ejercicios escolares, puesto

que están escritas en latín culto y pueden ser valoradas sólo por aquellos que conozcan la lengua y que tengan familiaridad con la cultura clásica, pues sus influencias son la comedia latina y los tratados de amor de Ovidio.

En forma dialogada se dramatizan sucesos picantes y divertidos; son buenas imitaciones de clásicos, tienen un tono especial maliciosamente divertido y contienen aspectos de la realidad de la época.

Es poco probable que se hayan hecho para representaciones teatrales, más bien se sugiere que fueron leídas de forma individual o colectiva.

Las obras famosas de este género fueron el *Anfitrión* y la *Aulularia*, de Vital de Blois; *Miles gloriosus* y *De mercatore*, anónimas; *Alda*, de Guillermo de Blois; *Lidia*, de Mateo de Vendome y *Pamphilus*, anónima, esta última tuvo una influencia decisiva en el *Libro de buen amor* y en la *Celestina*.

Su importancia reside en la influencia que tuvieron sobre el teatro escolar del Renacimiento y en el tratamiento del *fabliaux* (De Riquer, 2003: 39).[5]

2.2.2 TEATRO LITÚRGICO

A finales del siglo VIII por órdenes de Carlomagno, sacerdotes romanos fueron enviados a enseñar los cantos litúrgicos a los lugares

[5] Los *fabliau* son narraciones breves de anécdotas urbanas, escritas en francés en versos pareados. Su finalidad es provocar risa, no persiguen finalidades moralizadoras. Sus héroes son mujeres infieles, clérigos desvergonzados y pelagatos, que con engaños e ingenio burlan siempre a un marido o jefe ingenuo. Usan ambientes y personajes vulgares, con emplazamientos realistas, su finalidad es la risa y el desenfado. Se conservan alrededor de 130 escritos franceses de entre el siglo XII y el XV, algunos de sus autores son renombrados, como Rutebeuf (Cfr. De Riquer y Valverde, 2003: 301 y ss.).

más lejanos con la intención de que en el mundo cristiano se cantara la misma misa a la misma hora, se celebraran las mismas fiestas y la Iglesia –por medio de estas costumbres– tomara un carácter universal. La misa, al ser una representación simbólica de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo, contiene en sí misma elementos dramáticos que son atrayentes para los fieles, pero se oficiaba de un modo rígido y solemne, y además en latín, una lengua que muchos no entendían (Cfr. D´Amico, 1959: 289-291 y Boiadzhiev *et al.*, 1976: 25).

Los fieles que asistían al rito deseaban una manifestación material de los hechos narrados; D´Amico nos refiere que en el mismo siglo las multitudes reunidas en las vigilias nocturnas de la catedral de San Pedro, celebradas con cantos y plegarias al alba pascual, comenzaron a reclamar estas manifestaciones (D´Amico, 1959: 291); la Iglesia, en su afán de gobernar las almas de los fieles, comenzó a otorgar a las formas simbólicas de la liturgia elementos concretos y reales y a desarrollar las partes dialogadas de la liturgia que más podían conmover (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 23). A estas partes se les comenzó a añadir acción, una forma somera de representación. Por ello se dice que el drama litúrgico nace en Roma y que de ahí se popularizó a todo el mundo cristiano (D´Amico, 1959: 291).

El surgimiento de las ceremonias procesionales en la abadía de Saint Riquier, en la región de Picardía, en Francia, conllevaron a la creación de un nuevo espacio en la parte occidental del templo, que tenía un altar propio, en éste se celebraban los oficios de Resurrección, ceremonia que dio lugar a los primeros tropos.

> En la misa el diálogo se desarrollaba análogamente al canto de las antífonas, un canto que realizan dos semicoros [...] la lectura de los evangelios

> se realizaba en forma dialogada en algunas de sus partes, como si el texto fuera pronunciado por las mismas personas de la Escritura Sagrada. De esta manera resultaba una pequeña puesta en escena que culminaba con el canto del coro y luego la misa seguía su curso habitual (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 24).

Así, se desarrollaron los tropos, definidos líneas arriba, que enriquecieron la liturgia con textos y música dialogados.

A partir del tropo *Quem quaeritis*, se desdobla la primera dramatización de la liturgia, denominada *Visitatio Sepulchri* u *Oficium Sepulchri*, que contiene respuestas cantadas en diálogo por grupos, alternando con réplicas individuales y cantos de antífonas, entretejidos con los diálogos hablados; el texto se distribuye entre los ejecutantes quienes portan trajes que apuntan exteriormente el carácter de los personajes.

En el altar se sitúa la acción como en el sepulcro de Jesús y el diálogo se desarrolla entre un sacerdote y dos clérigos:

Terminada la procesión, el sacerdote va detrás del altar y dice en voz alta hacia el Coro:

– ¿A quién buscáis?

– Y otros dos clérigos en medio del coro responden:

– A Jesús Nazareno.

– Y el sacerdote:

– No está aquí.

– Aquellos vueltos hacia el coro, dicen:

– ¡Aleluya![6]

[6] Este texto corresponde al de Montecassino, citado por Silvio D´Amico, 1959: 292).

La Iglesia no dudó en extender las innovaciones de representación de la liturgia, introducidas por el éxito de los tropos, por toda la cristiandad. De las evidencias escritas del *Officium Sepulchri*, se conocen 15 italianas, así como otras referentes a su representación en Suiza, Viena, Estrasburgo, Sutro y Padua, lo mismo que en el monasterio castellano de Silo (D´Amico, 1959: 290).

En un pasaje de la *Regularis Concordia*, escrita por el obispo Ethelwood de Winchester, entre los años de 959 y 979, se describen los aspectos dramáticos del tropo *Quem quaeritis*, dialogado entre el Ángel que guarda el Sepulcro de Cristo y las tres Marías, el mencionado *Officium Sepulcri*:

> [...] detalla la indumentaria, movimientos y diálogos de la representación de la visita de las tres Marías; Magdalena, Salomé y Jacobea que van al Santo Sepulcro con incensarios para perfumar el cuerpo del crucificado haciendo gestos "como quien busca algo": en aquel momento, un ángel con una palma en la mano, sentado sobre el túmulo funerario, les anuncia la buena nueva (Massip, 1992: 32).

El drama litúrgico nace inserto en el ritual, cantado en latín, a cargo de los ministros del culto, quienes representaban a todos los personajes, tanto masculinos como femeninos; la caracterización se hacía con elementos como la indumentaria, que revelaban atributos exteriores de los personajes. Las representaciones sobre la Resurrección se fueron agrupando en un ciclo que se enriqueció con episodios como el *Victimae Paschalis Laudes*, que consiste en un diálogo entre las Marías y el coro, y con el encuentro de Jesús peregrino en el que participan dos apóstoles que reconocen al Maestro en el Emaús, llamado *Officium Peregrinorum* y con una escena entre Jesús y María Magdalena.

Más tarde se integró un ciclo de tropos de la Navidad u *Officium Pastorum*, en cuya escena central está la Adoración de los pastores. En estas representaciones aparece la imagen de la Virgen con el niño en el pesebre; la escena se emplazó junto al altar y se enriqueció, como en el ciclo de Resurrección, con otros tres episodios: el segundo, la Degollación de los Santos Inocentes, llamado *Officium Rachelis*; el tercer episodio es el *Officum Stellae*, en el que aparecen los Reyes Magos representados por tres sacerdotes que portan vestimentas de seda y coronas de oro y el *Ordo Prophetarum*, o la marcha de los profetas, que se realiza en la Vigilia de Navidad.[7] Al principio estas representaciones gustaron muchísimo, pero su carácter era solemne, un tanto frío y pronto se hicieron necesarios métodos más reales para lograr un mayor acceso de los fieles a la liturgia; así comenzaron a aparecer episodios de mayor vitalidad (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 25).

La simbolización de la liturgia no dejó de mejorar; se fue remplazando poco a poco por caracteres provenientes de los *Evangelios Apócrifos* que dieron pie a muchos episodios del ambiente local; los sacerdotes-actores empezaron a representar caracteres humanos, simples, pero que ya hablaban algunas frases en lenguas romances.

2.2.3 DRAMA MIXTO

Dice Menéndez Pidal que fueron los juglares y los sacerdotes quienes sintieron primero la necesidad de cantar en el idioma común del auditorio, puesto que el latín no era una lengua que el pueblo entendiera y ya no se podía usar con el objetivo de evangelizar ni de entretener. Mientras las lenguas romances se diferenciaban

[7] Sobre el ciclo pascual y el de Navidad, véase Boiadzhiev *et al.*, 1976: 27-29.

cada vez más del latín escrito, se suponen grandes esfuerzos para mezclar las lenguas vernáculas con latín hasta que las primeras resultaron vencedoras (Véase Menéndez, 1945: 265 y 266).

El drama mixto representa un periodo de transición entre el drama en latín de la Iglesia y el nuevo teatro popular cristiano escrito en lenguas venáculas (D´Amico, 1959: 300).

La representación en la que aparece más temprano una lengua romance es la parábola de las *Vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas* o *Sponsus* en el siglo XI, está escrita combinando frases en latín y en occitano. A principios del siglo XII, Hilario, un discípulo de Abelardo, escribe un drama sobre San Nicolás, tema que es recurrente; otro sobre la historia de Daniel y un tercero sobre la resurrección de Lázaro, compuesto en latín con refranes intercalados en francés. También es evidencia de ese siglo el *Misterio de la Pasión de Munich*, donde el personaje de María está escrito en latín mezclado con alemán primitivo (Véase D´Amico, 1959: 299 y 300).

Junto a la tendencia de intercalar lenguas romances en los dramas sacros, fueron introduciéndose personajes cómicos como el Especiero y su familia, ejecutados por juglares e histriones en la representación de *Las Vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas.* En cualquier drama litúrgico, Herodes, Poncio Pilatos y los diablos se introdujeron representados en forma cómica.

Todas las representaciones litúrgicas se poblaron de aspectos cotidianos que el público comenzó a preferir sobre las enseñanzas de la liturgia, pues con el tiempo ya no se leían simplemente, sino que fueron adquiriendo más acción, más contenido, y a los personajes se les imprimieron intenciones (Véase Boiadzhiev *et al.*, 1976: 29 y ss.).

Los aspectos de la escena progresan con el uso de mejores telas, hay cambios de vestuario; Jesús aparece en hábitos de jar-

dinero en una escena y en la siguiente se presenta con su túnica; también se le agrega utilería. Los apóstoles salen vestidos de jardineros con cayados y rastrillos en las manos, la Virgen aparece con una artesa de madera. Los objetos empiezan a servir para significar el temperamento de los personajes que representan, por ejemplo, Moisés con la espada y las tablas, Aarón con el cetro y la flor, o Daniel con la lanza. Los gestos también cambian; en los textos que los sacerdotes hacen para preparar la representación se escribe: "en el llanto de María, en la última frase, se indica, 'en este lugar se golpea el pecho' o 'aquí levanta ambos brazos'" (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 29-32).

El espacio en que se representa va ocupando mayores dimensiones; la acción que inicialmente se situó junto al altar o en el centro de la nave, se complementa con la instalación de una plataforma sobre la cual se escenifican diferentes lugares donde sucede la acción: Jerusalén, el Gólgota y cuantos se necesiten, presentándolos al público de manera simultánea.

También se incluyen nuevas técnicas escénicas: la estrella de Belén baja del techo sujeta de un cordel o se utilizan las escotillas de las plataformas para la desaparición de Cristo.

Las innovaciones que se basaron en la introducción de elementos de la vida cotidiana[8] y la influencia del teatro cómico de los histriones socavaron las representaciones litúrgicas, lo que llevó al Papa Inocencio III a prohibir las representaciones de drama litúrgico en todas las iglesias de Europa en el año de 1210.

---

[8] Los elementos espectaculares realistas comenzaron a predominar sobre los religiosos. El estilo alegórico hasta entonces predominante hubo de ceder paso a los nuevos brotes del teatro realista (G.N. Boiadzhiev *et al.*, 1976: 32).

Entonces el teatro se representó en el atrio para iniciar una nueva etapa denominada drama en el atrio o drama semilitúrgico.[9]

[9] Boiadzhiev lo llama "teatro litúrgico en el atrio" (1976: 33); Massip trata los géneros del "drama litúrgico al aire libre" (1992: 37); Margot Berhold se refiere a "el abandono de las iglesias" (1974: 255), y Silvio D´Amico dice que las representaciones del "drama mixto" se animan a la salida de la plaza (1959: 300).

Capítulo 3

TEATRO FUERA DEL TEMPLO

Capítulo 3

TEATRO FUERA DEL TEMPLO

Junto al tratamiento cómico para ciertos personajes del drama litúrgico –ya revisado en el capítulo anterior–, se introdujeron más elementos de la vida cotidiana en la gestualidad y las caracterizaciones, los personajes que el público podía relacionar con la vida diaria trataron temas de la vida común y por ello el drama se hizo cada vez más realista. Al notar estos elementos, que marcan sin duda el progreso del drama medieval, las autoridades eclesiásticas argumentaron la profanación del rito.

Debido a que la Iglesia no pudo evitar que la gente de las ciudades dejara de buscar sus intereses y emociones en las representaciones del drama sacro, éste fue expulsado del templo. Entonces reapareció –con todos esos elementos nuevos– en lugares abiertos como el atrio, el patio del monasterio o la plaza de los cementerios.[1]

---

[1] Véase Boiadzhiev *et al.*, 1976: 33 y 34. "El tono realista, no reprimido ya por la severidad del ambiente en el interior de la iglesia, predominó sobre el tono místico general de la representación religiosa".

3.1 *Drama semilitúrgico*

El drama litúrgico seguía siendo organizado por la Iglesia y sirviendo como medio de difusión de la religión cristiana, sin embargo comienza a haber emancipación o separación del control eclesiástico. Un rasgo de este hecho es que ya no fue necesario esperar al día de Pascua o cualquier otra celebración religiosa para representar la Pasión o la Resurrección. Es importante mencionar que, aun cuando esta separación de la Iglesia es evidente, nunca ocurre por completo, rasgo que se da hasta el periodo final de la Edad Media y sólo en los géneros cómicos.

En el atrio empezaron a ofrecerse representaciones de dramas litúrgicos en los días de feria, cuando campesinos, artesanos y gente de las aldeas acudían a la ciudad. En esas oportunidades se reunía una muchedumbre frente al templo para presenciar el espectáculo religioso, que se convertía en un atractivo para los forasteros y contribuía con la animación de las actividades comerciales (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 34). Las tendencias a representar la vida cotidiana se manifestaron también en la organización de las representaciones y repercutieron en la elección de sus partes, de los temas y en el estilo. Sin dejar de lado la temática religiosa, dichas representaciones fueron respondiendo más a la forma de un espectáculo que a la manera del rito cristiano.

El material del drama en el atrio se amplió; a los textos canónicos del *Evangelio* se sumaron temas del *Antiguo Testamento*, de los *Evangelios Apócrifos* y de las leyendas apócrifas que contienen muchos aspectos de la vida cotidiana, los que se mezclaron con los relacionados con la Virgen María y los santos apóstoles.

Con esto el drama litúrgico enriqueció su repertorio, amplió el número y calidad de sus personajes y encarnó con más libertad rasgos

vivos de la época entre los temas religiosos. Entre los santos y profetas, aparecieron cada vez más los personajes comunes (*Ibid.*: 35).

Otro rasgo de la evolución de esta etapa es la continuación de la gradual sustitución del latín usado en el interior de la Iglesia, por el idioma regional e incluso por dialectos locales. Los primeros dramas litúrgicos que salieron al atrio y se representaron en dos lenguas fueron *Las vírgenes cuerdas y las vírgenes locas* –texto que también se conocerá a lo largo de los siglos como *Sponsus* y *Las vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas*–. Durante algún tiempo el latín se conservó en los prólogos del libreto, en las notas y observaciones.

Con frecuencia las representaciones iniciaban o concluían con un servicio religioso (*Idem*).

El prólogo era generalmente una predicación leída ante el público por un sacerdote, las observaciones en latín eran redactadas por otro sacerdote, indicando los métodos y condiciones del juego escénico, lo que brinda otro ejemplo de la participación eclesiástica. En este tiempo sólo la clerecía escribía.

Los papeles de la Virgen o San José, Jesús o los apóstoles los siguieron realizando sacerdotes que recitaban sus partes en latín y en tono solemne; los personajes del ambiente local fueron representados por fieles aficionados, reclutados por los mismos eclesiásticos; ellos representaban mediante una conversación cotidiana en lenguas romances, con lo que se lograba un contraste de estilos muy marcado; sumemos a esto las escenas de diablillos representados por histriones, quienes poseían el mayor temperamento teatral, pues dichos personajes no se consideraban apropiados para sacerdotes ni para fieles dignos (*Ibid.*: 36).

Así, la composición estilística poseía tres niveles: la solemne función retórica en latín de los sacerdotes, el juego basado en la vida cotidiana a cargo de los aficionados y representaciones jocosas al

estilo bufonesco, producto de las habilidades profesionales de histriones, en lengua romance (*Idem*).

El aspecto y los ambientes del drama litúrgico se ampliaron en el atrio; el principio de simultaneidad escénica que ya existía dentro del templo, se desarrolló según el nuevo espacio. Los directores del espectáculo[2] no aceptaban cambiar los decorados de una plataforma sino que construían una para cada lugar representado, permitiéndose colocarlas con gran imaginación, alejados unos de otros o en una sola línea.

La atención que se prestó al espacio de representación y a la forma en que debía utilizarse se puso de relieve en las indicaciones que los libretos de esta época contienen, y en la detallada descripción para la construcción y ambientación de la escenografía y los decorados.

En las observaciones para el libreto de la *Resurrección del Salvador*, de principios del siglo XII, uno de los más antiguos textos que se encuentran en lengua romance mezclada con latín, Boiadzhiev cita:

> Primero ubicaremos los lugares de acción: el calvario y después el sepulcro, debe encontrarse allí también la prisión para los encarcelados, el infierno tiene que situarse en un costado mientras que las tiendas en el otro, luego viene el cielo. En los peldaños estará Pilatos con sus vasallos y tendrá junto a sí, seis o siete caballeros de espada. Caifás estará en el otro lado y con él los hebreos: luego viene José de Arimatea. En cuarto lugar estará San Nicodemo, y cada uno de ellos con los suyos.

---

2 El autor Boiadzhiev llama a este responsable de escena *metteur en scéne*, y lo utiliza también para nombrar a quien hizo anotaciones al margen del libreto de *La Resurrección del Salvador*, obra del siglo XII. También emplea el término *misé en scéne* para referirse a las anotaciones sobre vestuario e interpretación cuando habla del *Episodio de Adán*.

> En quinto lugar los discípulos de Cristo y en el sexto las tres Marías. Es necesario ocuparse de erigir una Galilea en medio de la escena, no debe faltar Emaús, donde Jesús fue recibido hospitalariamente, y cuando todo el pueblo esté sentado y se establezca el silencio [en ese momento comienza la representación] (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 36).

El *Episodio de Adán*, anónimo del siglo XII, fue escrito con las indicaciones en latín, lo mismo que las respuestas del coro, y el resto del drama en romance. En una nota adjunta al texto se describe el paraíso:

> El paraíso debe ser construido en un lugar levantado, alrededor de él se levantarán cortinados de seda a tal altura que las personas que en el paraíso se encuentren puedan ser vistas de hombros arriba. En el paraíso debe haber flores de penetrante perfume, verdes plantas, árboles cargados de frutos, para que el lugar resulte muy atrayente (*Ibid.*: 37).

El autor también describe los trajes e indicaciones de posición y movimiento; al final de estas indicaciones, se instruye a los actores para que no deformen el texto de los dramas:

> Deben saber bien cuándo deben hablar; no han de apresurarse demasiado ni hablar con excesiva lentitud; todas las personas que intervienen en la representación tienen que aprender a expresarse con dignidad, pausadamente, con ademanes adecuados al caso; no han de añadir ni quitar palabra del texto, deben cuidar la forma retórica de los versos y decir todo con voz segura y a tiempo (*Ibid.*: 38).

En esta etapa el gesto introduce nuevos significados, ya no es un signo que redunda en lo que dice el texto, sino que implica una

interacción entre el código verbal y el gestual, complementándose y permitiendo imitar más ajustadamente la actitud del personaje, a diferencia del primer drama litúrgico, en donde el sacerdote-actor no se interesa por la verosimilitud, el gesto sólo es indicativo (Massip, 1992: 120).

En la *Resurrección del Salvador* ya están presentes las características principales del nuevo drama litúrgico: cierta pequeña complicación psicológica de los personajes, la introducción de caracteres tomados del ambiente cotidiano, y el uso de la lengua romance con todos sus matices, pero dramáticamente no estaba desarrollada, pues la obra seguía contando, aunque de forma ampliada, la habitual representación pascual (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 40).

El primer drama en que el autor logra crear tipos humanos definidos es *Episodio de Adán*, el cual se compone de tres partes; la primera es la expulsión de Adán y de Eva del paraíso terrestre, la segunda es el asesinato de Abel por su hermano Caín, y la tercera es la marcha de los Profetas. En esta obra el autor coloca referencias a la ideología y costumbres identificables de la época.

> *Dios dice a Eva, aconsejándola:*
> *Pon en Adán Todo tu amor*
> *Tú eres su esposa, él tu señor*
> *Tu alma a agradarle siempre inclina*
> *No salgas de su disciplina* (*Idem*).

Luego la serpiente ofrece el fruto, Adán le aconseja que no lo tome, ella lo toma, y al comerlo dice que se siente igual a Dios y que conoce el pasado y el futuro, lo cual tienta a Adán, quien lo come también; enseguida baja la mirada y se despoja de su túnica

roja, se viste con ropas hechas de hojas de árbol y comienza a suspirar: "¡Ay!, he pecado". Aquí aparece Dios, y expulsa a Adán y a Eva del paraíso, vienen los diablos y se los llevan.

Inicia entonces el episodio de Caín y Abel. En esta parte vemos claramente las intenciones didácticas de la Iglesia: Abel, que paga religiosamente a Dios el diezmo, pide humildemente a su hermano que también lo haga. Caín el rebelde le replica: "quien escuchara tus consejos, en un día no tendría nada que dar. Yo no pienso pagar".[3]

La escena de la pelea entre los hermanos es muy expresiva; Caín lleva túnica roja y la de Abel es blanca, en el atrio se encendía una hoguera; al asestar Caín el golpe a Abel en el pecho, se oía un fuerte crujido debido a que éste llevaba una teja de barro en el pecho, donde debía ser golpeado (más adelante trataremos sobre el desarrollo de los recursos teatrales de utilería y escenografía). Como remate del episodio, reaparecían los diablos y se llevaban a los dos hermanos al infierno, a Caín por haber asesinado a su hermano y a Abel por no haber recibido la comunión antes de morir.

En la última parte se ejecutaba una solemne marcha de todos los profetas, ya conocidos por el público, ataviados y con los elementos de utilería que los caracterizaban; Abraham con gran barba blanca, decía una predicación, luego los demás por turnos decían sermones; Moisés con cetro y tablas; Aarón con traje de obispo, con su rama de flores y frutos, entre otros.

---

[3] En el capítulo 3, "La Mediación", Francesc Massip expone que el teatro es un fenómeno social y artístico, reflejo de un momento histórico con determinantes socioeconómicas y desde la Antigüedad conserva su carácter de instrumento de poder y herramienta de gobierno a manos de un estamento gobernante, que en esta etapa sigue siendo la Iglesia. (Massip, 1992).

Con esta misma estructura surge en Alemania uno de los primeros dramas didácticos completamente escritos en lenguas vernáculas, el *Ordo Representationis Ade*, en lengua anglonormanda, y en España el *Auto de los Reyes Magos de Toledo*, ambos del siglo XII.

Los principales cambios que encontramos en esta etapa son el avance de las lenguas romances sobre el latín; la desvinculación de las representaciones con el calendario sagrado; el reforzamiento de las tendencias realistas en cuanto a composición, estilo, interpretación y temas; ampliación del número y calidad de personajes; la libertad en el emplazamiento de la escena múltiple y la creciente participación de los seculares en las representaciones, incluyendo a la juglaría.

3.2 *Los milagros*

El hombre común busca congraciarse con los intermediarios en la creencia de que éstos, al haber sido humanos antes de ser santos, prestarían una atención más asequible a los ruegos de los pobres pecadores. El trato con los amables santos sería más sencillo que con la divinidad enjuiciadora e insondable. Quienes se sintieran íntimamente ligados a los santos vivirían en un mundo heroico. El ser humano aprendía a soportar sufrimientos al ver los martirios de los santos en las estampas, a los cuales seguiría la dicha celestial (Bühler, 2005: 57).

El milagro es un tipo de drama sacro que se desarrolló con temas de las vidas de santos. En estos dramas era la vida real la que proporcionaba un elemento legítimo y original para la representación, pues los santos llevaban a cabo los milagros en un ambiente humano.

Este género floreció básicamente en Francia. En él es notable la soltura literaria; el estilo piadoso sigue contrastando con el grotesco y en el desenlace siempre hay una enseñanza moral.

Algunos milagros dramatizan vidas de santos: San Valentín, San Alejo, o la vida de Otón, rey de España, y muy destacados son los milagros de Nuestra Señora, que forman un ciclo. De autor conocido es el *Milagro de San Nicolás*, de Jean Bodel, y el *Milagro de Teófilo*, de Rutebeuf.

En el *Milagro de San Nicolás*, escrito hacia 1260, se representa la Sexta Cruzada, donde los cristianos fueron derrotados; su carácter es contemporáneo y trata de un santo que cuida y acrecienta los bienes materiales y la inviolabilidad de la propiedad privada, en lo que Boiadzhiev ha visto el cuidado de los intereses de la burguesía, pues Bodel expone como causa principal de la conversión de los paganos, el interés material (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 43-45).

Esta obra reproduce las ideas de su tiempo y clase social, así como las configuraciones de la vida y ambiente de la época. Las relaciones entre los personajes del monarca y los emires corresponden con las del señor feudal y los caballeros, y la escena final de la taberna es gran ejemplo de la adopción de reflejos de la vida cotidiana.

El *Milagro de Teófilo*, del trovador Rutebeuf, escrito a mediados del siglo XIII, trata de un joven que fue sacado de su oficio con calumnias; en su desesperación hace un pacto con el diablo, de cuyo cumplimiento lo libera la Virgen, aparecida por milagro.

En esta obra el autor hace un dibujo de personaje tomado de la vida, quien sufre verdaderas contradicciones íntimas. Integra monólogos que revelan el estado psicológico de Teófilo en que demuestra su convicción en la bajeza de su proceder; pero no todos los estados de ánimo presentan motivación, por ejemplo, el arrepentimiento de Teófilo surge sin que haya motivación interna, responde más bien a la necesidad del drama de hacer avanzar la acción hacia la moraleja (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 46-50).

Por otro lado, al hablar de los clérigos que se han vendido al diablo, describe exactamente el proceder de personajes de la Iglesia de su época.

Al final, cuando la Virgen salva al pecador arrepentido, ella, cómicamente, castiga al diablo y le arrebata el documento firmado por Teófilo, en donde observamos cómo un personaje sagrado se va alejando de la solemnidad y tiene un comportamiento más bien humano.El milagro termina con la moraleja de lo malo que es el dinero.

Los milagros con la intervención mediadora de la Virgen formaron ciclos que adquirieron su esplendor en el siglo XIV; a menudo los temas son sobre jóvenes y esposas virtuosas que son calumniadas, por lo cual sufren muchos infortunios y en los que se mezclan escenas sobre la problemática moral que vivía la gente de la época con intervenciones sobrenaturales al estilo *Deus ex machina* (recurso escénico del teatro griego, en el que por medio de un artificio mecánico, aparece un dios, descendiendo de las alturas, para resolver una situación conflictiva. Dicho recurso también fue retomado en los milagros).

Las representaciones de milagros y leyendas de santos ofrecieron en toda Europa occidental el contraste entre la condenación y la salvación, y la confrontación con el diablo, personificación del mal del teatro medieval. Sus argumentos se refieren a los pensamientos y sentimientos humanos y su tono general es realista, por ello son precursores directos de los dramas sociales del ambiente local.

El espectáculo religioso seguirá enriqueciéndose, creciendo, cambiando y mezclando cada vez más las tendencias realistas[4] y

[4] El termino realismo, empleado por los autores Boiadzhiev *et al.* en su obra, refiere constantemente su hipótesis de que la evolución del teatro medieval es

profanas que conducen a su heterogeneidad de estilos, en la idea de presentar ante el público el universo y las historias contadas exhaustivamente, de lo que se encargarían los milagros y los misterios, como grandes espectáculos de la Edad Media, y cada vez más a manos de fieles seculares, organizados socialmente en cofradías y hermandades.

Al practicarse fuera del recinto religioso, muy pronto la dirección y la escenificación del drama pasaron a manos de las cofradías, los maestros de latín y los artistas libres. Todo esto llevó a que los seminaristas, los escolares ambulantes y también los mimos, se disputaran las representaciones. Los *joculatores* aportaron su experiencia profesional para realizar los papeles de diablos, judas y verdugos que no resultaban moralmente adecuados a los ciudadanos honrados.

3.3 *Drama sacro en Italia*

Mientras el teatro sacro en toda Europa nace dentro del recinto religioso, en Italia, a causa de las guerras y violencia que asolan a todo su territorio, surge al aire libre una manifestación nacida de la exaltación religiosa popular, que en 1200 se propagó desde Umbría.

Esta forma llamada lauda dramática tiene su origen en la lauda lírica, poesía que toma toda clase de ejemplos y experiencia

un largo camino hacia el realismo, y lo usan para referirse a los momentos en que encuentra una evolución de esa tendencia en cada género. En el presente trabajo es retomado en algunas ocasiones tal y como los autores lo emplean, como un término que trata acerca de un acercamiento a la representación de la vida real, no en el estricto sentido del estilo Realismo, nombre de la tendencia artística surgida en el siglo XIX.

técnica del teatro profano, y va con ello dando los pasos para convertirse en la lauda dramática.

La lauda lírica que canta la Pasión de Cristo, se convierte en narrativa: cuenta en tiempo pasado. El narrador pronto pasa de ser un elemento anónimo a convertirse en un personaje: el de María, madre de Cristo, a quien el coro responde introduciendo el diálogo. El coro en fases sucesivas, comienza a hacer preguntas a María; entonces nace un segundo personaje: San Juan. Al principio ambos narran hechos del pasado y luego comienzan a vivirlos.

Así, en una atmósfera incandescente y pasional, la lauda lírica pasa a ser narrativa y finalmente dramática. Es en este momento que los *flagelanti* salen de sus oratorios para hacer representaciones en las plazas de los pueblos y surge el verdadero teatro. El fenómeno de la lauda dramática da pie a la comparación del nacimiento de la tragedia griega con el del teatro italiano (D´Amico, 1959: 343-353).

La lauda es la forma asumida por el teatro religioso medieval de finales del siglo XIII y principios del XIV. En este momento las asociaciones libres de hombres y mujeres que van flagelándose en penitencia por los pecados de la humanidad, recorren toda la Umbría, sangrándose, predicando paz y penitencia.

Las laudas más notables se encuentran en Umbría, Campagnia, Aquila, Véneto y Sicilia y su autor más conocido es Jacopone da Todi quien en el siglo XIII escribió la famosa lauda *El llanto de la Virgen*.

El drama sacro surgió y floreció en todas las regiones de Italia en la misma época. En Roma, la Confraternitá del Gonfaloni, fundada en Roma en 1264 (Berthold, 1974: 224) , representó en la catedral de San Juan de Letrán, en la de San Pedro en el Vatica-

no, y en el Coliseo romano; la compañía de los Disciplinatti fue famosa en Siena, y la de los Batutti en Bolognia y el Véneto (entre muchas otras).

El espacio escénico de los primitivos dramas fue rústico y reducido; se afirma que estaba dividido en varias casillitas llamadas lugares diputados, que representaban varias escenas ofrecidas al público simultáneamente. Estas casillitas podían abrirse o cerrarse con un teloncito para practicar entradas y salidas de actores, y tenían enfrente un *tabulatum* donde se desarrollaba la acción.

Los rasgos de la lauda son rústicos, pero asumen con potencia todos los aspectos esenciales de la Pasión. El anuncio a María de la captura de Jesús, la vana súplica de la madre ante el juez, el clamor del pueblo. No hay un gran desarrollo visual de la representación, todo se refiere mientras acaece, como en una especie de radiocrónica. Es una poesía religiosa de grandes alturas.

Lo más destacado del drama sacro italiano en sus inicios es la atmósfera extática; su naturaleza se anima de lo sobrenatural, es inmensamente milagrosa, está llena de suavidad o clemencia y de efusiones líricas, ya sea felices o desesperadas (D´Amico, 1959: 352).

En los primeros tiempos del surgimiento del teatro italiano, conviven tres formas no fácilmente reconocibles una de la otra: la lauda, la *devozione* y la *sacra rappresentazione*; éstos son términos que, según D´Amico, se usaron para referirse a varias clases de drama religioso de una forma generalizada. También ha surgido una polémica sobre si la lauda dramática existe desde antes de que aparecieran los *flagellanti* –monjes errantes que se flagelaban hasta sangrar, para sufrir en carne propia los tormentos infligidos a Cristo–, creemos que sí, pero bajo la forma lírica y la narrativa (arriba explicadas) antes que dramática (*Ibid.*: 352 y 353).

Massip afirma que es en un contexto de religiosidad laica donde surge la lauda dramática, y que los laicos fueron inspirados por las órdenes de flagellanti (Massip, 1992: 39). D´Amico advierte que no es verdad, sino que la escenificación de las laudas, fue obra de sacerdotes que tuvieron en cuenta los esquemas clásicos (D´Amico, 1959:353).

Si bien el teatro en esta época responde a la necesidad que el público tenía de ver reflejada la vida diaria en forma de ficción –la cual se mezclaba con las representaciones religiosas al grado de distraer la atención hacia las escenas jocosas–, también encontramos que el ser humano deseaba entregarse de manera intensa a las representaciones rituales en las que no sólo era espectador, sino participante; tal es el caso de los fieles seculares que se sumaron a las laudas dramáticas.

Capítulo 4

TEATRO EN LAS CIUDADES

Capítulo 4

TEATRO EN LAS CIUDADES

Al desarrollarse fuera de la Iglesia, el teatro experimentó muchos cambios; con el tiempo las lenguas locales desplazaron al latín; el clero pasó a ser un colaborador al perder la preeminencia que tuvo al inicio; la organización de las representaciones cambió a las manos de la burguesía, pues fueron las corporaciones de artesanos y comerciantes quienes, al solventar los gastos, llevaron la batuta y esto les dio derecho a representar a su manera los hechos de la religión (Berthold, 1974: 225). Las interpretaciones sobre la vida y la fe de la burguesía estaban plagadas de contradicciones, mismas que se llevaron a la escena a través de géneros como el milagro y el misterio; por este hecho, las escenas sagradas fueron perdiendo solemnidad y separándose del rigor ritual hasta representar a personajes sagrados como figuras comunes, además de mezclar en las representaciones "intensidad poética con toda una retahila de sucias chocarrerías" (*Ibid.*: 237).

Las escenificaciones se convirtieron en un asunto social de la mayor importancia pues la organización y representación aglutinó a toda la sociedad urbana que participaba como espectadora y actora. Es en esta etapa que el formato del teatro toma dimensiones grandiosas: el espacio teatral ocupó toda la plaza, la cantidad de parti-

cipantes en la escena se contaron por cientos y la poesía dramática llegó a estar compuesta por 80 mil versos.

4.1 *Misterios*

Los misterios son dramas contemporáneos de los milagros. Es un género que engloba toda clase de contradicciones: en éste luchan y se mezclan misticismo y realismo, devoción y escepticismo. Es uno de los géneros grandiosos que se representaron largo tiempo en las ciudades medievales.

Su principio fundamental fue la exaltación de la gloria de Dios; sus temas continuaron siendo religiosos –de hecho, su nombre proviene de la palabra "ministerio", que se refiere al servicio de la misa– y se representaron con un enorme aparato escénico, generalmente construido en la plaza, mismo que llegó a medir sesenta metros de ancho y diez de fondo; su emplazamiento obedecía comúnmente a una jerarquía: el cielo debía estar arriba y abajo el infierno con una entrada en forma de fauces de dragón; además era enriquecido con sorpresas mecánicas y suntuosos decorados, vestuarios y utilería.

Los días de feria en las ciudades conjuntaban las más importantes actividades económicas, sociales y religiosas. La celebración iniciaba con un *Tedeum* por la mañana, oficiado por el obispo para inaugurar la feria, seguido de una procesión solemne con participación de toda la población urbana: la Iglesia, sacerdotes, autoridades municipales, las corporaciones de artesanos, de comerciantes, jóvenes y niños.

Muchos de ellos llevaban disfraces y máscaras grotescas; había gigantes de mimbre y santos sobre zancos. En la multitud se mezclaban animadores disfrazados de osos, perros y monos; circulaban por las calles y plazas carros en los que se representaban

cuadros vivos de temas bíblicos y evangélicos. El punto más alto de la fiesta era la representación del misterio. Todos aquellos que disfrazados de diablos, ángeles o bufones habían participado en la procesión, tomaban parte en la escena (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 60-64).

La organización del misterio requería enormes recursos y en muchas ciudades se ocupaban de ello todo el año. El consejo municipal y la Iglesia encomendaban los cargos a organizadores para llevar adelante la construcción de las plataformas escénicas y sus decorados, la composición del texto, la supervisión del montaje; también se encomendaban especialmente la administración y las finanzas, así como la recepción de personajes ilustres que visitaban la ciudad para la ocasión.

Los gastos corrían por cuenta de los ciudadanos ricos, de modo que el misterio dependía materialmente de las clases privilegiadas, de los gremios, del consejo municipal, de la Iglesia, o del Rey. Ellos, al mismo tiempo, tenían la prerrogativa de censurar los textos (*Ibid.*: 64).

Las referencias a las representaciones de los misterios nos revelan que la censura no fue suficiente para deshacerse de las escenas jocosas y satíricas que se mezclaron con las solemnes pertenecientes a episodios de las Santas Escrituras:

> El misterio es una forma de arte original, independiente y popular, producto de las masas de las ciudades [...] no hubo censura alguna [...] que pudiera amordazar el áspero humorismo, el ingenuo pero sincero entusiasmo de armeros, zapateros y toneleros que escalaban las tablas (*Ibid.*: 61).

Las historias que los misterios tenían que contar formaron ciclos exhaustivos sobre toda la historia sagrada; fue costumbre

que cada gremio se hiciera cargo de un episodio en particular, así que los panaderos, por ejemplo, podían hacerse cargo de la *Santa Cena*, los constructores de navíos podían representar el pasaje del *Diluvio Universal*; la *Ascención* le correspondía, en ocasiones, a los sastres, y la *Adoración de los Reyes Magos* a los joyeros (*Ibid.*: 63).

Para anunciar los festejos por todas las aldeas aledañas iban jinetes que pregonaban las diversiones. En los días de feria se decretaba la Paz de Dios, lo que significaba que ninguna querella podía ejercerse y debían evitarse connatos de violencia que opacaran la celebración. La ciudad se barría y se adornaba, se reforzaba la custodia, se prendían los faroles y sus puertas se abrían (*Ibid.*: 65).

Con base en el *Antiguo Testamento* o en el *Nuevo Testamento*, los poetas que escribieron los misterios se dieron a la ardua tarea de representar completa la historia sagrada. En toda la Europa occidental encontramos representaciones con las mismas frases e idénticas imágenes. Los textos se repetían en forma fidedigna de un misterio a otro porque los temas eran del dominio público. El acento local se daba en la penetración que la sátira hacía exhibiendo a monjes lascivos, a caballeros jactanciosos o comerciantes deshonestos, lo que incluía a personajes basados en el comportamiento de las altas jerarquías (*Ibid.*: 64 y 65).

Algunos misterios se compusieron mezclando versos de otros dos misterios, como el de la ciudad de Mons representado en 1501, en que el autor mezcla los misterios de la *Pasión* que escribieran los poetas Greban y Jean Michel y le añade otros versos (*Ibid.*: 63).

La obra del mencionado Arnould Greban compuesta de escenas patéticas, grotescas y serias, trata de la vida de Adán, la estancia de Jesús en la Tierra, su pasión, resurrección y termina con el milagro de Pentecostés. Entremezcla relatos profanos y clásicos,

cantos líricos y escenas de diablos. Consta de 40 mil versos (Berthold, 1974: 248).

Al manuscrito se le añadieron miniaturas con indicaciones sobre la escenografía y formas de adaptación teatral que muestran la cantidad de escenas que se ofrecieron simultáneamente en su representación (*Ibid.*: 249).

Greban también es autor del misterio de la *Resurrección*, escrito en colaboración con su hermano Simón; entre ambos redactaron 80 mil versos y es el más extenso que jamás se haya escenificado.

El misterio de Jean Michel, a quien se mencionó líneas arriba, se escenificó en Angers en 1486. Otro misterio francés muy famoso es el de Valenciennes, representado en 1547, que en muy suntuosas representaciones duraba 25 días; también sobresale por su escenario, del que conocemos las ilustraciones.

Los autos de los *Apóstoles de París*, grandiosamente representados en 1541 y 1542, son de autores desconocidos; lo mismo ocurre con el de *Bourges* cuya representación duró 40 días (*Idem*).

En Revello, Piamonte, se halla una Pasión o misterio de la Pasión de 13 mil versos rimados, con elementos dialectales cuyo ciclo inicia con los profetas y culmina con la Resurrección. Esta obra tiene influencia de los *Evangelios Apócrifos*, de leyendas de santos y de historias de demonios. Su representación duraba varios días. Es el único misterio italiano que se conoce; fue contemporáneo de la *sacra rappresentazione* (D´Amico, 1959: 360).

Los autos populares de la Pasión[1] en lengua germana tuvieron sus centros en Rin-Hessen, Viena, Tirol meridional, y en Alemania, en San Galo y Lucerna (Berthold, 1974: 239).

---

1 *Autos populares de la pasión* es el nombre que la autora Berthold (1974) da a los misterios en las tierras germánicas.

La representación más antigua la encontramos en Francfort de Main, escrita y representada cerca de 1350. Empieza con los profetas y termina con la Ascención; su representación duró dos días. El texto se encontró mutilado, sin embargo, hay dos versiones más extensas de la misma obra en Francfort y Heidelberg, todas en Alemania (D´Amico, 1959: 360).

Durante los siglos XV y XVI hubo fantásticas representaciones en Kimselzau, Suecia, una de ellas, documentada en 1479, lleva el ciclo desde la Creación hasta el Juicio Final. Este ciclo fue popular en muchas ciudades alemanas pero donde se representó más esplendoroso fue en la ciudad de Lucerna, hoy Suiza (*Ibid.*: 387).

Desde mediados del siglo XV, Lucerna se convirtió en el centro de las representaciones simultáneas a cargo de las hermandades religiosas surgidas de entre los ciudadanos.

Se conserva un croquis del mercado del vino que demuestra la grandiosa escena múltiple que se preparaba para la celebración, documentada por el cronista de la ciudad durante el siglo XVI. Todavía en 1583 los ciudadanos de Lucerna se reunieron para representar durante dos días la historia de la *Pasión de Cristo* (Berthold, 1974: 242).

La duración y la escenografía presuponen espacios al aire libre, como la distribución descrita de la Pasión de Donauesching en Alemania, que indica:

> El primer día, el Jordán, escenario del bautismo de Jesús, cruza transversalmente el campo escénico. La casa frente al Sol, situada en el extremo superior, representa el cielo, ante el cual, el segundo día, se encuentran las tres cruces del Gólgota; los *loca*, de los discípulos, de las santas mujeres, de José de Arimatea, de Herodes, están orientadas hacia el Norte, el templo de Jerusalén, "la sinagoga o la escuela de los judíos" hacia el me-

> diodía, Lucifer y los ocho diablos se encuentran en las fauces del infierno, al Oeste en fila con la Gruta de Belén el primer día de la representación; y con la Columna de la Flagelación, el segundo día (Berthold, 1974: 245).

Esta misma disposición presenta la Pasión de Erlau, también conocida como la de la plaza del mercado de Eger, Hungría, y la de la ciudad de Lübek, Alemania. Las representaciones también estuvieron a cargo de aficionados ya reunidos en cofradías o en compañías ambulantes. En los países del sur de habla alemana se conservaron más tiempo; hasta nuestros días sobrevive el misterio de Oberamergau, Alemania (D´Amico, 1959: 386).

En Francia se tuvo noticia de un escenario de 60 metros de largo en Ruan, y en Mons, uno de 40 de largo y ocho de fondo. En París la tendencia fue a ocupar lugares cerrados desde 1411. La Confrerie de la Passion –única compañía que representaba en París y sus suburbios por decreto real– hizo emplazar el escenario múltiple horizontal en la Casa de la Trinidad, más tarde en el Hotel de Flandes y finalmente en el Hotel de Bourgogne (Berthold, 1974: 252).

Como hemos visto, durante toda su historia el teatro religioso fue invadido por escenas que trataban de la vida cotidiana de las ciudades; el público de la Edad Media tenía la convicción de la veracidad de la historia sagrada, así como de los milagros de los santos y los veía con naturalidad junto a la veracidad de la vida diaria; no acusaban un cambio de tono entre ambos tipos de escena, puesto que para ese público todo era parte de la realidad.

Las escenas de la vida diaria fueron sustituyendo a las sagradas; poco a poco a los personajes sagrados sólo les quedó el nombre, porque en realidad el misterio los convirtió en personajes comunes, como es el caso del Vendedor de mirra –también co-

nocido como el Ungüentero o el Especiero– de *La Resurrección*, que asimilado por el misterio, fue transformado en el charlatán médico Ipocrates, que pregona sobre brebajes excitantes cuando aparecen las tres Marías que desean un aceite para ungir el cuerpo de Jesucristo en el sepulcro; les vende un aceite de segunda que ellas pagan muy caro, enseguida se van y la escena continúa entre el médico, su grosera esposa y los dos pillos Pusterpalk y Lasterpalk (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 67 y 68).

La tendencia hacia el reflejo de la vida cotidiana que tuvo el misterio provocó el surgimiento de dramas al estilo de los misterios dedicados a hechos reales e históricos, que fueron aceptados de igual forma que los de temas de historia sagrada, debido a su composición; había en ellos leyendas tomadas por verdaderas y milagros. A pesar del realismo de las historias el objetivo de alabanza a la virtud y a la divinidad se mantenía. Son ejemplo de "misterios históricos" *La guerra de Judea*, en el que tomaban parte el arcángel Gabriel y Satanás, así como Vespaciano o Pilatos y hasta el trágico Séneca y otros personajes históricos.

En Francia también hubo otros dramas anónimos al estilo de los misterios con temas de acontecimientos contemporáneos, como el del *Sitio de Orleans*, éste representaba el suceso de la doncella Juana de Arco que liberó a su pueblo de los invasores ingleses. Otro misterio sobre temas contemporáneos fue el alemán que trató sobre la *Papisa Juana*, quien según la leyenda, disfrazada de hombre llegó a ser Papa en Roma.

También se representaron al estilo de los misterios composiciones dedicadas a leyendas populares, como *Guillermo Tell*. De tema clásico se conoce uno escrito por un bachiller parisino, titulado el *Asedio de Troya*, pero no se tienen noticias de que haya llegado a escenificarse.

Los trabajos de preparación del misterio se hacían con meses de anticipación, como lo requerían las indicaciones escénicas, para un espectáculo de entre 100 y 400 actores.

A la cabeza de los trabajos escénicos se hallaba el *meneur de jeu*, cuya tarea era la del director de escena. Durante el periodo de ensayos dirigía al grupo formado por aficionados, artesanos, estudiantes y vagantes que habían de representar el misterio.

En París, tanto la Universidad como la burguesía tenían una gran preocupación por la armonía y el buen desarrollo del espectáculo, principal tarea encargada a este personaje. El lugar del *meneur de jeu* podía ser ocupado por académicos, clérigos o patricios; durante la escena él mismo pronunciaba el prólogo y daba continuidad a la acción haciendo explicaciones para el público.[2]

Para iniciar los preparativos de un misterio en York, Inglaterra, el alcalde mandaba llamar a cuatro actores con experiencia para formar el elenco de actores. En sus inicios todos eran aficionados elegidos de entre los gremios y hermandades, que consideraban obra pía su participación, además no se buscaba profesionalismo, sino aptitudes de belleza y características físicas convenientes para representar el papel.

El texto de un misterio de Mons que documenta 48 ensayos y un misterio de la ciudad de Romans en 1509 menciona seis ensayos generales. El director, *meneur de jeu*, tenía funciones tutelares durante la representación, vestía una túnica y un gorro, llevaba el libreto abierto y una batuta en la mano con la cual indicaba las entradas y salidas de actores y apuntaba el texto (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 85).

---

[2] Cfr. Berthold, 1974: 225 y 352, y Boiadzhiev *et al.*, 1976: 85. En estas páginas se encuentra el término *meneur de jeu*, así, en francés, mencionado por los autores.

En el teatro de esta etapa siguen mezclándose con mucha fuerza el carácter sagrado y el profano; el estilo de representación de los personajes del misterio dependía de su jerarquía; si el personaje era Jesús, los santos, la Virgen o la Sagrada Familia, el tono con el que se representaba era exaltado pero solemne; los aficionados representaban con profunda emoción y convicción todo cuanto recitaban; con su estilo interpretativo animaban el juego escénico y la representación tenía el carácter del discurso de un clérigo predicador (*Ibid.*: 81).

Junto a esas escenas de exaltación religiosa se presentaban burlas a la vida local, se efectuaban escenas en las que se hacía mofa de santos, campesinos, diablos, entre otros. El estilo que mantenían los intérpretes de los trozos caricaturescos era de exaltación satírica; el estilo bufonesco se desarrollaba orgánicamente con la tradición de juegos populares y se apoyaba en la experiencia profesional de los histriones (*Ibid.*: 82).

Por entonces el arte dramático sólo contaba con el método de la hipérbole para resaltar lo fundamental. Los acontecimientos eran la base del espectáculo y no el carácter de los personajes; sin embargo, los actores del misterio se entregaban igualmente a las pasiones elevadas que a las bajas (Véase *Ibid.*: 83).

No obstante la falta de profundidad psicológica en la interpretación o la carencia de originalidad de los versos, el misterio contó con una muy desarrollada técnica de tramoya y trucos escénicos. Los especialistas en estas artes, los *conducteurs de secrets*,[3] fueron maestros en preparar tramoyas para la ascención de la

[3] Los autores Boiadzhiev *et al.* (1976: 77) y Berthold (1974: 350) coinciden en llamar a los creadores de las tramoyas *conducteurs de secrets*.

tierra al paraíso por medio de un juego de poleas y los profundos sótanos de los tablados permitían descender a los infiernos.

Preparaban plataformas decoradas con nubes para hacer caminar a Dios Padre. En el misterio de Jean Michele en 1491, la boca del infierno se abría y cerraba. Tal vez los trucos escénicos fueron para el público el elemento más importante de los misterios; de su correcta ejecución dependía que los espectadores vivieran realmente los milagros (Berthold, 1974: 350).

Para hacer sangrar a un personaje colocaban vejigas de buey llenas de pintura roja bajo la camisa del actor y luego la accionaban por medio de una cuchillada; cuando era necesario mutilar o decapitar, sustituían al actor con un muñeco.

Un testimonio del misterio de Valenciennes asegura que el cetro de Moisés, antes seco, se llena de flores y frutos repentinamente, y que el público vio cómo dos panes y cinco peces se multiplicaron y repartieron entre miles de personas y aún así quedaron cestos llenos (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 78).

Fabricaban reptiles y animales mecánicos como la serpiente del paraíso terrenal, que movía la cabeza y sacaba la lengua. Oscurecimientos, temblores de tierra y desplome de piedras se representaban con gran arte.

Hacia el siglo XV, lo mismo la técnica escénica que el vestuario se desarrollaron con mucha dedicación; aunque los trajes no eran representativos de épocas antiguas, cada participante se empeñaba en portar el mejor posible, sin importar su categoría.

El cuidado en el traje consistía en que ayudaba a identificar a primera vista a los personajes: los piadosos usaban camisas blancas; los pecadores oscuras; el traidor Judas iba de amarillo; la Virgen María, azul celeste; los judíos usaban ropas blancas con inscripciones bíblicas; Jesús peluca dorada y barba; Adán y Eva

usaban tejidos de punto y luego de la escena del destierro se cubrían con hojitas de árbol.[4]

Casi todos los trajes eran realistas y contemporáneos, como el de María Magdalena, que solía ir muy llamativa, o los soldados romanos que a veces usaban trajes de soldado medieval. Los trajes de diablo se inspiraban en los carnavales populares paganos; se confeccionaban con tejido de punto, llevaban enormes máscaras en el vientre y túnicas velludas de piel de carnero.

Con el tiempo dejaron de ser las corporaciones de artesanos quienes organizaban los misterios y la celebración recayó en grupos artísticos a la cabeza de los cuales había un consejo.

El estatuto disciplinario elaborado por los organizadores del misterio de Valenciennes da ejemplo de cómo un grupo artístico y no ya los artesanos de los gremios, se encarga de la organización y representación: los protagonistas aportaban un escudo de oro y recibían participaciones de las entradas. Se fijaron multas por las faltas que los participantes llegaran a cometer y en caso de déficit, las aportaciones de los actores se destinaban a cubrirlo.

En cuanto al tema financiero se especifica que nadie podía acudir gratuitamente al espectáculo. Se recaudaban las entradas y se sumaba el regreso por la venta de los trajes, que tenía lugar al final de la temporada y se restaban los gastos de construcción de escenarios y máquinas de tramoya. Al final, la ganancia se repartía según un tabulador. El contrato del grupo artístico señalaba que al finalizar el misterio la compañía se desintegraría (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 86).

Con el tiempo surgieron compañías teatrales permanentes. La más famosa fue la Confrerie de la Passion, que inició repre-

---

4 Para descripciones detalladas sobre tramoya y vestuario, véase Boiadzhiev *et al.*, 1976: 77-80.

sentando en los suburbios parisinos. En 1398 el obispo, a quien siempre disgustaron, les prohibió representar sin su permiso especial; durante cuatro años lucharon y lograron mantenerse.

En 1402, la compañía alquiló un salón en la casa de la Santísima Trinidad a donde asistió Carlos VI; al Rey le gustó tanto el espectáculo que les otorgó el monopolio de la representación de misterios y milagros en París y sus suburbios. La compañía floreció durante todo el siglo XV y parte del XVI; en 1539 escenificaron en un salón en el Hotel de Flandes, donde continuó su éxito.

Como siempre, tuvieron oposición, el procurador general propuso al Parlamento prohibir las representaciones de la Hermandad de la Pasión. Sin rendirse, lograron un nuevo local en el Hotel de Borgoña, hasta que el Parlamento decretó la prohibición de sus representaciones el 17 de noviembre de 1548. Y así terminaron los misterios en Francia (Cfr. Boiadzhiev *et al.*, 1976: 88, y Berthold, 1974: 225).

Toda obra de teatro religioso fue prohibida a causa del espíritu protestante proveniente de Alemania y de los Países Bajos. También debido a ello, en Francia se dio un rechazo social al fanatismo de muchas de las prácticas religiosas cristianas y en los siguientes quince años las representaciones de los misterios desaparecieron en las provincias (Wickham, 1987: 197).

De hecho, toda la diversidad del teatro religioso sucumbió al cambio político de la Reforma y la Contrarreforma (*Ibid.*: 198). En otros países, como Inglaterra, hubo por lo menos tres factores decisivos para su desaparición; aunque ocurridos de manera gradual, éstos fueron: la disolución de los monasterios, la restricción de los días festivos que decretó Enrique VIII hacia 1517 y la abolición de la fiesta de *Corpus Christi* –debido a que los líderes eclesiásticos y municipales de Inglaterra no

contaban con la organización ni con recursos suficientes para financiar la celebración, ésta desapareció a principios del siglo XV (*Ibid.*: 197, 2001-203)–.

En Ginebra, Suiza, se expulsó a toda clase de manifestaciones treatrales. La Iglesia católica, defendiéndose de la Reforma, prohibió los "juegos diabólicos".

En cambio, en España durante las últimas décadas del siglo XV, el fortalecimiento de la Inquisición –institución que tuvo la tarea de unificar la opinión nacional en defensa de la fe católica– protegió y conservó los autos religiosos. Esta es la razón por la que recibieron apoyo eclesiástico y municipal durante el transcurso del siglo XVI y continuaron desarrollándose como no sucedió en ninguna otra parte de Europa (*Ibid.*: 198).

Esta protección tuvo como consecuencia el florecimiento de los autos sacramentales de Lope de Vega y de Calderón de la Barca. Finalmente desaparecieron hasta 1756, cuando los prohibió Carlos III.

Otra razón fue que al triunfar sobre el feudo, el poder real despojó a las ciudades de las libertades de que habían gozado la burguesía, la administración municipal y las cofradías, así que no quedó quien pudiera organizar misterios.

> Si se compara el misterio del siglo XV con los milagros del XIII y XIV, se observa la falta completa de progreso en el terreno dramático. Los héroes del misterio fueron también figuras chatas y primitivas. Tan amplificado el diapasón temático, el misterio no pudo concentrarse en la representación del carácter humano, en la medida que sí podía hacerse en el milagro. En el transcurso de trecientos años el drama no llegó a perfeccionarse, debido a que la base estética de ese género era falsa, sin vida y sin relación con ella (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 71).

Sin embargo, el misterio contenía dos valores dramáticos vitales: las escenas alegóricas y los intermedios de ambiente local, de los que se desarrollarán las últimas manifestaciones teatrales en el fin de la Edad Media, es decir, las moralidades y la farsa (*Ibid.*: 89).

4.2 *La* sacra rappresentazione

A la par que otras manifestaciones como la lauda dramática y la *devozzione*, desde el siglo XIII se inició la *sacra rappresentazione*, que a cargo de cofradías seculares tuvieron su momento de mayor esplendor hacia el siglo XV en Florencia con los autores Feo Belcari, Bernardo Pulci, Antonia Gianotti, Antonio Di Meglio, Lorenzo de Medicis y Castellano Castellani. Esta expresión es considerada la más destacada en el ámbito literario y espectacular italiano y se compara a menudo en grandeza con los misterios que se realizaron en las mismas épocas en toda Europa. Ciertas cofradías son famosas por sus representaciones: la Compañía del Evangelista, la del Freccione, la del Nicchio y La Scala.

Las compañías se conformaban exclusivamente por hombres; los jóvenes representaban los papeles femeninos; todos los que participaban lo hacían con fines piadosos, nunca por dinero, los asistentes no pagaban por ver. Contaban con un director de escena que, como en los misterios, también fungía de maquinista, apuntador, ayudante y en ocasiones, de prólogo. Se llamaba *festajolo* y durante las representaciones también dirigía a la vista del público (D´Amico, 1959: 361).

Los temas fueron tomados de las sagradas escrituras y leyendas de santos. Las piezas están escritas en lengua romance, aunque aparece todavía un poco de latín mezclado, y en general, están estructuradas en versos octosílabos.

Se eligía una plaza, se montaba el escenario y el público acudía al atardecer, o antes si la representación prometía ser larga. Iniciaba con un anuncio o prólogo y terminaba con una licencia moralizadora, como las representaciones de los misterios.

Junto con sus exaltaciones místicas se mezcló tono cotidiano en muchos aspectos tales como la indumentaria, que solía ser contemporánea y se incluyeron en la composición toda clase de referencias a la actualidad. Se introdujeron efectos cómicos en el marco de lo sagrado, diálogos humorísticos que estaban a cargo de los demonios, de los personajes pecadores y también contenían sátira de los vicios de las clases superiores y de los eclesiásticos.

Incluso las escenas de violaciones de vírgenes o de tentación sensual se representaban para un público familiar con lujo de efectos escénicos; sin dejar de lado una intención didáctica. En este género hubo una mezcla de farsa desbordada con tragedia sagrada, es decir, como todos los espectáculos sagrados de la Edad Media, también fue asaltado por las expresiones profanas, al grado de desplazar el interés del público de la enseñanza religiosa hacia ellas (D´Amico, 1959: 363) y por supuesto, también fue censurado por la Iglesia.

Durante el siglo XV, la *sacra rappresentazione* se convirtió en una fiesta cada vez más suntuosa y aparatosa, debido a la visualidad de su escenografía y a sus "ingenios" mecánicos, que junto con la coreografía y el aparato escénico, fueron la principal atracción, dejando de lado el objetivo de contar las historias sagradas. La complicación del aparato escénico del drama sacro italiano surgió de las grandes representaciones plásticas que, aunque antiguas, también se pusieron de moda en el siglo XV; como las escenificaciones mudas, que fueron hechas de muñecos inmóviles; o los cuadros vivos sagrados y mitológicos, representados con

personas inmóviles caracterizadas de temas alegóricos y simbólicos que se paseaban en carros con motivo de fiestas religiosas o profanas, procesiones y cortejos o recepciones de personajes públicos (*Ibid.*: 363).

La visualidad de la *sacra rappresentazione* ofrecía paisajes cambiantes a la vista del público: llamas y animales feroces, trucos y dispositivos para presentar personajes tales como, diablos y ángeles, Dios, y también alegorías como la Naturaleza o el Alma.

Los dramas fueron intervenidos por toda clase de escenas espectaculares con cualquier pretexto; se representaban banquetes y hasta batallas o escenas de caza. Más tarde se implantaron los entremeses de danzas y cuadros que terminaron por suplantar al drama sagrado (*Ibid.*: 366).

Hacia mediados del siglo XV, los escritores tomaron la *sacra rappresentazione* con intención de darle forma artística definitiva, entre ellos Feo Balcari, Pierozzo Castellano Castellani y Lorenzo de Medicis, pero según Silvio D´Amico, fueron los autores anónimos, como el de *Milagro de los tres peregrinos*, quienes lograron lo mejor del teatro sacro italiano (*Ibid.*: 366).

4.3 *Moralidades*

Las moralidades son composiciones escénicas en las que intervienen personificaciones de valores abstractos, como la Virtud, la Maldad o los Vicios. Aparecieron hacia el siglo XV en ciudades francesas, inglesas y en los Países Bajos. Tenían intenciones didácticas; los personajes establecían debates para promover la adhesión del público a la moral cristiana (*Ibid.*: 367).

Los personajes alegóricos, base de la moralidad, proceden de fuentes antiguas, como la *Psychomachia* de Prudencio, autor

que creó personajes alegóricos que representaban los fundamentos éticos del cristianismo, allí encontramos por primera vez a la Iglesia, a la Sinagoga y al Príncipe de este mundo personificados. Siguiendo este modelo, Hildegard Bon Vingen, monja culta alemana, escribió el drama y la música del *Ordo Virtutum* (Berthold, 1974: 284). También encontramos alegorías en las celebraciones precristianas, en que había representaciones como la lucha entre el Invierno y la Primavera.

En el *Anticristo* de Tegernsee, del siglo XII, también aparecieron la Sinagoga, la Herejía y la Hipocresía; estos personajes fueron llevados esporádicamente al misterio, pero fue hasta el siglo XV cuando se les otorgó una función directa e inmediata, no como prólogo o epílogo, sino como centro mismo de la acción (*Idem*).

Fuentes más cercanas a la moralidad estaban ya presentes en el misterio *El Nuevo Testamento*; al lado de Dios y los Ángeles, en el Paraíso, están la Paz y la Piedad y del otro la Justicia y la Verdad. La creación de estos personajes respondió a una intención consciente del poeta, al contrario de los personajes de medio ambiente que en el teatro religioso surgían por impulsos elementales.

Mientras la didáctica se encontró encuadrada en las historias religiosas, perdió su sentido debido a la cercanía de escenas cómicas realistas con que se combinó en los géneros como el misterio o el milagro. Los personajes mitad concretos mitad alegóricos –por ejemplo los ángeles–, que a la vez que corpóreos representaban la bondad divina, perdieron lo concreto para convertirse solamente en la Bondad Divina, logrando así un personaje más sintético en la moralidad (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 92).

La moralidad superó la contradicción entre lo concreto y lo alegórico que fue parte del misterio; simplemente suprimió el aspecto concreto y esto le otorgó mayor unidad interna, uniformi-

dad estilística y definición didáctica (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 91). Los caracteres de la alegoría son nomenclaturas convencionales precursoras de los tipos.

Siguiendo la clasificación de los autores de *Historia del teatro europeo*, (*Ibid.*: 92) las moralidades pueden dividirse en dos tipos: las que se desarrollan con personajes opuestos que representan el bien y el mal, lo blanco y lo negro –ejemplo de ello es la moralidad francesa representada en Reneés en 1439, *El Bien Aconsejado y el Mal Aconsejado*–, y las que se componen de fuerzas benignas que intentan subordinar al hombre a su influjo, como *El castillo de la perseverancia*, moralidad inglesa de 1425. El conflicto entre estos personajes respondía al dogma de la eterna lucha entre el bien y el mal en los conceptos cristianos.

La moralidad también ofrecía con frecuencia la solución dramatizada a problemas éticos. Como ejemplo, aquella moralidad en que la muerte viene a visitar al hombre, él quiere comprarla con dinero para que lo deje tranquilo; como no lo logra llama a sus amigos Riqueza, Fuerza, Saber, Belleza, y al final sólo las Buenas Obras lo consuelan y ayudan a morir en paz. Similar argumento es el de la inglesa *Every Man*, y el de la suiza *El hombre pobre* (*Idem*).

Compartiendo escenarios encontramos moralidades de tipo político, que ponderan la grandeza de los países y sus gobernantes, como la representada en París en 1530 con motivo de la entrada de Eleonora de Austria; en cuadros vivos aparecieron personajes alegóricos llamados el Honor Francés, la Gran Fama, el Empeño del Alma y el Amor del Pueblo.

En la alegoría política se usaba con fuerza la sátira; en la moralidad francesa solían aparecer personajes como el Comercio, la Artesanía, un Pastor, el Tiempo, este último utiliza diferentes vestidos; de rojo, en tiempo de motines; de armadura en tiempo

de guerra, o vendado y vapuleado; acompaña al elenco un personaje de aspecto repugnante llamado la Gente. El personaje del Tiempo expresa que cambiará sólo cuando la Gente cambie. Al final, personajes como el Comercio, el Pastor y la Artesanía bailan y el Tiempo, con ramas floridas en la cabeza, anuncia que es tiempo de florecer.

También se escribieron muchas moralidades llamadas teológicas, para sostener las polémicas entre Catolicismo y Reforma, de autores tanto cristianos como protestantes, en las cuales predominaban los insultos y acusaciones que se lanzaban y se respondían de un bando a otro.

En las moralidades también se mezcla el realismo, que aparece poco a poco sustituyendo a la alegoría. En la francesa *Los hijos modernos*, los dos hijos del Artesano son personajes reales de pieza moralizante, aunque tienen nombres alegóricos; también participaban en esta moralidad ciertos personajes como Malandanza, que es un amigo de ellos, o la Enseñanza, a quien los dos muchachos ignoran. Los personajes realistas se mezclan con categorías moralizantes (*Ibid.*: 94). Intervienen también fuerzas superiores como en los milagros, pero ya no son la Virgen y el diablo sino personificaciones del Amor Fraterno o la Envidia, que corresponden a estados emocionales personificados.

En un principio el escenario de las moralidades fue un sencillo podio, porque en ellas lo más importante era la claridad de la palabra, debido a las disputas dialécticas que formaban el centro de las representaciones, al estilo escolástico, por ello se necesitaba que los estudiantes ensayaran antes de la representación (Berthold, 1974: 285).

Las caracterizaciones fueron sencillas y simbólicas, el espectador a primera vista podía reconocer la idea general del persona-

je: el Amor llevaba una túnica y un corazón en la mano; la Avaricia iba vestida de andrajos con una bolsa de oro abrazada; la Vanidad llevaba un espejo en la mano; la Necedad orejas de asno. Los objetos eran signos exteriores de una categoría moral abstracta.

Las moralidades arraigaron en Francia, Inglaterra y los Países Bajos, donde tuvieron características particulares.

En Francia, en 1439 la representación de *El Bien Aconsejado y el Mal Aconsejado* aprovechó los adelantos literarios y de técnica escénica del misterio; la obra contenía ocho mil versos y sesenta personajes, en ella la rueda de la fortuna giraba realmente y había ángeles que se llevaban al cielo al Bien aconsejado.

En Tours se representó en 1507 *El Hombre Pecador*; en esta pieza el Alma se eleva al cielo, mientras el cuerpo se pudre en la tierra. También aparece una obra didáctica donde se enseña la buena mesa y aparecen personajes como Cena, Comida y Banquete, con sus amigas Buena Compañía y Glotonería, y sus antagonistas Cólico, Gota, Apoplejía y otros; en el desenlace, el Banquete y la Comida son juzgados y enviados a la horca por los males que han causado.

Las formas de vida se representaron de modo moralizante como ejemplo de la dificultad para educar a los hijos que enfrentaba la burguesía y fue abordada en la ya mencionada moralidad *Los hijos modernos*, a quienes su padre entregó a la Enseñanza, pero ellos la ignoran y por esta razón uno acaba en la horca mientras que el otro vuelve escarmentado al camino de la Enseñanza.

En Inglaterra encontramos desde 1378 piezas como *Play of the Lord Prayers*, en York. Un documento de 1399 revela que la Hermandad para autos del Padrenuestro cada año llevaba a cabo representaciones públicas. Testimonios como este hay en Lincoln y Beverley (Berthold, 1974: 287).

El Castillo de la Perseverancia (*Castle of perseverance*) es el punto culminante de las moralidades inglesas. El manuscrito que se conserva recoge tres textos conocidos como las *Macro Morals* y se compone de cuatro partes: anuncio en forma de prólogo, corpus de la obra, relación de actores y un plano del escenario.

El escenario circular de esta obra no se encuentra en ningún otro documento medieval; se trata de un torreón circular rodeado por fosos de agua, en cuyo centro se alza el castillo representado por una torre con almenas y en la periferia tablados parecidos a las mansiones para ubicar al Padre Eterno, el Mundo, Satanás, la Carne y la Codicia. En la torre una pequeña Alma Humana queda a merced de los ataques de las potencias de la perdición que tratan de vulnerar la torre por los costados.

Sin embargo, no es el único escenario circular; en el llamado *Cornish Cycle* se encuentra el *Cornish play* de St. Meriasek, representado en 1504, y del que podemos consultar una planta en la que se prevén 30 plataformas para los dos días que duraba su representación (Wickham, 1987: 288 y 289). Se supone que este escenario tiene origen romano, lo que puede constatarse con algunos de este tipo que aún se conservan (*Ibid.*: 258).[5]

Las caracterizaciones de los personajes son de *joculatores*; llevan antifaces fácilmente reconocibles, más cercanos a la *Comedia dell´arte* que al estilo medieval. La escenografía no presenta decorados de ningún tipo; la gestualidad fue desarrollada para crear ilusión.

Una moralidad inglesa que ha trascendido los tiempos es *Every Man*, que cuenta la historia del hombre dedicado a los pla-

[5] La autora consigna por lo menos dos: el de San Justo en Penwith y el de Perranzambuloe, en Cornualles.

ceres, que al llegar la muerte se da cuenta de que sus amigos lo han abandonado; sólo las buenas acciones permanecen con él y con ayuda de la Fe, lo salvan. Ha sido adaptada en muchos países y hoy en día se celebra una representación anual en la ciudad de Salzburgo, en Austria (*Ibid.*: 290).

En el siglo XVI la burguesía radical de Europa acudió a la moralidad para expresar sus concepciones políticas y éticas, por ser éste el género más intelectual de la Edad Media. En los Países Bajos las cámaras de Retórica (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 95-97), ponían en escena las moralidades con tratamientos satíricos a temas de la época.

A partir del siglo XV estas cámaras rompieron sus nexos con el clero y se convirtieron en organizaciones libres que se asentaron en las ciudades. Más tarde tomaron parte en la lucha libertaria de los Países Bajos contra la opresión española.

En todo el territorio había más de 250 cámaras de Retórica en ciudades como Gante, Bruselas, Amberes, Brujas, Lovaina y muchas otras. Presentaban sus espectáculos en la plaza del mercado sobre un tablado en el que se izaba una bandera o escudo de la cámara, sin decoraciones y muy poca utilería.

También podían montar otro tipo de escenario consistente en cuatro columnas con las que se estructuraban tres puertas; sobre el primer piso levantaban un segundo con tres ventanas desde las que se colocaban cuadros vivos o pinturas que abonaban a la comprensión de las ideas alegóricas, además de que los personajes portaban elementos que los distinguían, o bien, se colgaban al cuello unas tablillas con sus nombres (*Idem*).

En las representaciones trabajaban cinco o seis actores a la vez, pero su espíritu de grupo se mostraba en las reuniones que realizaban periódicamente para competir. La primera de éstas se realizó en Amberes en 1496. Su mecánica consistía en recibir

un tema retórico-moral de carácter general, y cada cámara respondía con una pieza inventada en el momento para ello (*Idem*).

Estas respuestas escénicas no coincidían muy a menudo con las enseñanzas católicas, pues esos países tendieron a la Reforma, razón por la cual la Iglesia y las autoridades civiles los persiguieron. En la destrucción de Gante por los españoles en 1539 se tomó como provocación una de estas representaciones llevada a cabo por una cámara con ideas rebeldes. El duque de Alba ejecutó a funcionarios revolucionarios y a los dirigentes de las cámaras de Retórica. A pesar de largos años de guerra y persecuciones los retóricos celebraron 60 festivales entre 1500 y 1565. En 1606, cuando el movimiento libertador terminó con el triunfo de la aristocracia burguesa, se hizo un decreto que prohibió sus representaciones. Para entonces la moralidad ya había perdido su popularidad.

El desarrollo de las moralidades fue tomando el camino de coordinar personajes realistas con categorías morales; éstas son llamadas moralidades de tipo heterogéneo, pues tienen una dramática didáctico-realista. Las fuerzas interventoras ya no aparecen como figuras abstractas, sino como estados de ánimo humanos personificados; por ejemplo, la Envidia o el Remordimiento son personificados como seres concretos que susurran al oído de los personajes para influir en ellos.Poco a poco estas figuras, como Remordimiento o Culpabilidad o Celos, desaparecieron para ser representados por personajes realistas que viven esos estados psíquicos sin ayuda ajena.

Las alegorías desaparecieron y su función quedó a cargo de personajes comunes creados por los autores con la misma finalidad que los personajes alegóricos.

La aportación de la moralidad al drama fue la enseñanza de la creación de tipos. Aunque sus personajes eran abstractos, enseña-

ron el principio de generalización y síntesis. "Después del caos de los misterios, la moralidad fue indiscutiblemente, un paso adelante en el camino a la unidad ideológica del drama y hacia la consistencia de la composición" (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 98).

Capítulo 5

MANIFESTACIONES CORTESANAS Y DESFILES PROCESIONALES

Capítulo 5

MANIFESTACIONES CORTESANAS Y DESFILES PROCESIONALES

Numerosas fiestas populares y cortesanas que se volvieron tradición durante el siglo XIV tuvieron como centro de su programa las representaciones; con la inclusión de todo tipo de espectáculos lograban que fueran fastuosas. Las fiestas que teatralizaban el espacio público usaron escenarios fijos y móviles; con el tiempo casi todas las formas de representación que se practicaban, ya fueran cortesanas o populares, religiosas o profanas, pasaron a formar parte de las procesiones que circulaban por las calles y plazas de la ciudad para celebrar la fiesta del *Corpus Christi*.

El tinglado móvil o *pegeant*, pieza fundamental de las procesiones, tuvo gran difusión en España, los Países Bajos y en Alemania; en Italia fue motivo de grandísimas representaciones con desarrollo de técnica escénica y en Inglaterra prácticamente cada gremio poseía el suyo.

En diferentes regiones de España los desarrollos espectaculares que fueron del ámbito cortesano poco a poco pasaron a enriquecer la fiesta del *Corpus Christi*, la que, al igual que las entradas reales, conjunta y mezcla todas las manifestaciones espectaculares que se practicaban en la época.

5.1 *Momos y mascaradas en Inglaterra y España*

Las celebraciones cortesanas del siglo XV en Inglaterra y España programaron números espectaculares tales como los momos, y también incluyeron en su desarrollo posterior mascaradas. Ambas expresiones tienen su origen en fiestas precristianas relacionadas con las estaciones agrícolas y a las cuales la Iglesia cristiana sustituyó por el carnaval, del que hablaremos más adelante.

Momo (*mummer plays*) es el nombre de las mascaradas que solían celebrarse en las épocas de Carnestolendas y Navidad en Inglaterra. En ellas los participantes –grupos enmascarados y con capas que salían por las noches–, podían disfrutar de la libertad del anonimato, lo que en todo tiempo produjo la comisión de actividades ilícitas que resultaban impunes, pues era imposible reconocer a quien las perpetraba; esta fue la razón por la cual las autoridades civiles y eclesiásticas de Inglaterra las prohibieron en un momento en que gozaban de popularidad durante el siglo XIV.

Sin embargo, la supervivencia a tales prohibiciones se debe a que siendo de origen popular, se operó un cambio de rango social al ser adoptadas por la corte, que trasladó su realización de las calles al interior de los palacios. Al ocurrir esto se proporcionaron disfraces y temas adecuados para cada ocasión y fue posible representarlas fuera de las temporadas originales, es decir, más allá de las Pascuas, en cualquier ocasión que la nobleza lo deseara.

Al ser trasladados al interior de los palacios durante los siglos XIV y XV los momos se compusieron de música y danza, decoraciones escénicas y textos sencillos que se desarrollaban conjuntamente. Aunque no por ello dejaron de representarse del todo en el ámbito rural del que provienen, tras la prohibición, celebraciones

en las que también se realizaban danzas populares, justas atléticas, juegos de fuerza y procesiones.

No sabemos si las representaciones tempranas de momos del siglo X en Inglaterra tuvieron textos, pues los más antiguos entre los que sobreviven están fechados hacia el siglo XIII, probablemente porque fueron transmitidos de padre a hijo de acuerdo con la tradición oral. Lo que sí está claro es que en el ámbito rural deben su permanencia al hecho de formar parte en fiestas populares realizadas con fines de recaudación de fondos para obras públicas y gracias a esa utilidad les podemos encontrar todavía en algunos pueblos cumpliendo su objetivo recaudatorio.

Los momos conocidos hacen referencia a las fiestas de las religiones precristianas de la primavera o el invierno, de las que ya hemos hablado en el capítulo 1. Su forma y sus temas pueden ser generalizados como sigue: Aparece un presentador caracterizado del Padre de la Navidad, el Director o el Tonto, aunque algunas veces puede ser el Diablo o una Anciana, cuya tarea es hacer que el público aglutinado despeje un área para la acción y enseguida se llama al Campeón, quien puede ser el Príncipe George, o San George, y que habitualmente vendrá seguido de su antagonista el Caballero Turco o el Rey de los Moros, algunas veces el Acuchillador o el Verdugo. Ambos luchan y el Campeón mata al antagonista, entonces entra el Doctor, que debe resucitar al muerto.

El tema habitual de esa lucha es la disputa de un rival por una dama; en muchas ocasiones se representa a la hija del rey de Egipto; mientras la lucha se desarrolla, los ejecutantes son acompañados por músicos y por personas con cajas recolectoras de dinero que solicitan fondos al público mientras se ejecuta una danza. Estas fiestas campiranas adicionadas con literatura y drama sobrevivieron gracias a su energía en comunidades pequeñas. En el ám-

bito urbano y social en que fueron adoptadas cambian sus trajes paganos por los aristocráticos y religiosos, como lo muestra una descripción documentada de un momo inglés de 1377, celebrado en Londres por el alcalde y ciudadanos que cruzaron en cabalgata el puente de Kennington para llevar regalos al joven rey Ricardo II, en el que se caracterizaron de Papa, cardenales y Reyes Magos, e iban alumbrados con antorchas.

Al ser recibidos por el Rey, jugaron el juego llamado *Mumchance*, que con un dado cargado específicamente para dicho personaje, se le hacía ganar todos los regalos; luego los integrantes del momo bailaban entre ellos en un lado del hall y la corte hacía lo propio del otro lado. Enseguida los que representaban el momo se iban tan misteriosamente como habían aparecido (Wickham, 1987: 159-161).

El hecho de que los momos fueran reiteradamente prohibidos se sabe por textos del siglo XV, mediante los cuales se advierte fianza o cárcel a quienes ostentando cualquier grado o condición social, se disfrazaran en Navidad o hicieran caminatas nocturnas sin antorchas o usaran armas. En esos textos de prohibición se incluye a la fiesta de los locos como ceremonias litúrgicas dentro de las iglesias, y a los momos[1] que tuvieran intenciones de entrar disfrazados practicando realmente el anonimato en las propiedades particulares. Pero, como ya dijimos, siguieron practicándose entre amigos usando disfraces y máscaras en fiestas donde "se fingía" ser extraños (Wickham, 1987: 160-161).

[1] El autor Glynne Wickham utiliza la palabra *mummers* para referirse a las personas disfrazadas y enmascaradas que participaban en los *mummer plays*.

En inglés estos momos cortesanos se nombraron *disguisins* lo cual, de acuerdo con Glynne Wickham, se conoce por Ben Jonson, quien fue el más célebre libretista de mascaradas cortesanas, y nos dice también que la costumbre italiana de permitir que los bailarines disfrazados eligieran pareja de entre los asistentes fue seguida en Inglaterra por Enrique VIII (*Ibid.*: 161).

La vida de los *disguisins* como entretenimiento cortesano fue corta pues surgió como respuesta a la prohibición de los momos populares en el temprano siglo XV, y pronto fue desplazado por las *masques* o mascaradas, término que se le dio a la fiesta con acento cortesano; en este cambio de nombre encontramos la influencia directa de la *maschere* italiana (*Ibid.*: 160).

Varias fiestas de este tipo fueron acompañadas por versos del autor John Lydgate. En una de ellas, los trece miembros de una compañía que intervinieron el hall de la caballería de Londres miman la acción vestidos del rey David y de los representantes de las doce tribus de Israel mientras el presentador, caracterizado de Heraldo, lee verso por verso; llevan un modelo del Arca de la Alianza dentro de la cual hay un pergamino que entregan al alcalde, mismo que condensa el mensaje que los motiva a la representación. Lydgate también escribió textos para un momo mitológico en el que presenta a Baco, Juno y Ceres en una Navidad en el palacio de Eltham (*Idem*).

Otro famoso es el momo de Bishopswood, que es un sofisticado Juego de Mayo, traído del campo a los espacios de la nobleza y fue presentado a los sheriffs de Londres en un banquete al aire libre.

También se presentaron en Francia, tal es el caso del llamado *entremet* o *Momo sin palabras* para el rey Carlos V de Francia, escrito por Geofrey de Boulogne en 1378 que representa la con-

quista de Jerusalén, descrito en la *MS Chronique de Charles V*, preservado en la Biblioteca Nacional de París (*Ibid.*: 163).

Los espectáculos de este género presentados en Inglaterra y Francia se realizaban por y para la sociedad secular, en interiores y de noche, a finales del siglo XIV y principios del XV; al parecer, su desarrollo ocurrió alrededor de la danza y el canto, de modo que el elemento literario se limitaba a un preámbulo explicativo (*Ibid.*: 163).

Aunque no conocemos la forma exacta del *disguisin* ni si tuvo o no un texto, ni de qué tipo pudo ser, es probable que la transición de la forma se haya dado cuando el *disguisin* sustituyó al nombre momo como título de una forma representacional que en conjunción y/o adición tiene un presentador y un texto.

Tanto el momo como el *disguisin* tenían como centro una clase de espectáculo que se componía de escenografía e iluminación y trajes suntuosos, además de la música, y aunque fuera limitado, contenían un texto literario que solía ser mimado por los que representaban, además de que componían la celebración junto a representaciones de justas y torneos caballerescos.

Según el autor Wickham, estos espectáculos tomaron por dos caminos simultáneos hacia la mitad del siglo XV: hacia el modelo de milagros y moralidades con narrativa dialógica; o haciendo énfasis en el desarrollo de la música y la danza, restringiendo el componente literario a una presentación o preámbulo. Encontramos ambas formas en el teatro de Inglaterra y en el de España (*Ibid.*: 163).

El momo en España es contemporáneo del inglés; se le ubica como parte de fiestas cortesanas y es también un número de baile con máscaras y vestuarios según la ocasión y el tema, que más temprano que tarde adquirió textos literarios. Los momos conoci-

dos en España se refieren a composiciones literarias que se expresan con un diálogo no sujeto a reglas en el que al estilo trovadoresco de los siglos XII y XIII en Francia, los personajes realizan un debate. Se usaban para hacer programa en festejos de las cortes castellanas; las damas y caballeros con vestuarios y máscaras bailaban, lo cual presupone el momo en sí; se consideran un género para divertimento y a ello se suman las composiciones literarias.

En la *Relación de hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, en 1463, se menciona que, como en una fiesta "vinieron dos órdenes de momos[2] con falsos visages, unos después de otros; los primeros, vestidos unas ropas de fino paño bien fechas, todas entretalladas de llamas de fuego; e los segundos traían unos paños cortos de bocarán negro bordados de marros y compases, y danzaron muy gentilmente gran rato" (*apud*, Cotarelo, citado por Lázaro Carreter, 1976: 64).

Los textos de momos no tenían más intención que divertir. En 1467 Gómez Manrique escribe para la futura Isabel la Católica de España, un momo para su hermano en ocasión de su cumpleaños, el cual se conserva con el título *Un breve tratado que fizo Gómez Manrique a mandamiento de la muy ilustre señora infanta Doña Isabel, para unos momos que su excelencia fizo con los fados siguientes* (Lázaro Carreter, 1976: 65). El texto no contiene diálogo, sin embargo fue representado por la infanta, quien explicó el motivo de la fiesta; así también, ocho amigas suyas dirigen unos hados al príncipe, que sólo escucha en silencio. (No tenemos noticias de que los momos hayan pasado a la fiesta de *Corpus Christi*).

---

[2] Momo se refiere tanto al género de representación como a los actores; en inglés se les llama *mummers* y al género *mummer plays*.

5.2 *Entremeses en Aragón y Cataluña*

A partir del siglo XIII, en las crónicas de Aragón y Cataluña se recogieron testimonios de espectáculos no precisamente dramáticos a los que se designó con la palabra *mystere*; éstos se desarrollaron en ocasión de ceremonias civiles como coronaciones y recepciones de reyes y príncipes, con el elemento imprescindible del desfile: "En la calle se hicieron cabalgatas con carrozas, figuras grotescas; danzantes y músicos proporcionaban regocijo al pueblo" (Lázaro Carreter, 1976: 46).

Para los banquetes palaciegos se preparaban diversiones y sorpresas que fueron buena ocasión para el lucimiento oficial. En 1381, en la coronación de doña Sibila por Pedro IV de Aragón, se documenta el término "entremés", haciendo el paralelismo gastronómico-teatral, para designar una comilona que se convirtió en espectáculo. Los entretenimientos presentados en estas ocasiones se enriquecieron rápidamente con la fabricación de figuras gigantes que echaban fuego, o de las que se abría una compuerta secreta para mostrar animales u otras representaciones mitológicas (*Idem*).

En 1399, en la Alfajería Zaragozana, en el banquete de coronación de Martín I, una serie de máquinas amenizaron el festín, entre ellas un águila artificial, una serpiente que echaba llamas por la boca, y una peña parda o "roca", construida con apariencia natural.

De estas fiestas surge la costumbre de llamar "entremeses" a las mojigangas y pantomimas que iban sobre plataformas e, incluso, a los artefactos espectaculares que, provenientes de los palacios, se integraron a las cabalgatas populares (Lázaro Carreter, 1976: 48).

Más tarde el entremés dio nombre a las carrozas y peanas con estatuas profanas de significado alegórico; tiempo después el lugar de éstas fue ocupado por personas en cuadro vivo. Dichas solemnidades cívicas enriquecieron la representación del misterio –dentro y fuera del templo– y favorecieron los desfiles procesionales en Aragón.

5.3 *Los interludios*

A los momos, en Inglaterra, les sucedieron los interludios, espectáculos cortos representados por pequeñas compañías semiprofesionales que poseían un repertorio y cobraban por su trabajo.

La palabra interludio ya se usaba a principios de siglo XV en los edictos ingleses que prohibían momos y *disguisins*. Se asocia con cantos y concursos populares de fuerza, luchas en lodo y juegos de verano, que son representaciones de origen precristiano con las que pudieron haber compartido escenario.

En la segunda mitad del siglo XV en los pergaminos de cuenta de los castillos se encuentran pagos a compañías que realizaban interludios (Wickham, 1987: 171). Estas fechas nos dicen que se desarrollaron contemporáneamente a las moralidades y a las representaciones de vidas de santos, sin embargo a este género no se le relaciona con ninguna fecha de celebración cristiana, y sí se supone que es de los que se representaron libremente en cualquier momento, sobre todo en el interior de los castillos, aunque también al aire libre (*Idem*). Lo mismo se les relaciona con el *entremet* francés (Gómez García, 1997: 282).[3] Debido a que sus temas son

[3] En el siglo XV el término "entremés" se aplicaba a los festejos de cortes y palacios, a distintos torneos y danzas que se ejecutaban acompañadas de coros líricos.

tanto seculares como religiosos, igual que la moralidad, la calidad del interludio tuvo una finalidad didáctica; siendo representados por compañías profesionales y semiprofesionales, necesitaron de un repertorio que les permitiera mantenerse y ejecutar sus piezas sin relación con fechas festivas, sino permanentemente (Wickham, 1987: 172).

Algunas de estas compañías fueron auspiciadas por nobles y caballeros y usaron el hall de los castillos como su lugar natural, donde se emplazaban –como en otros regocijos de la nobleza–, mesas para el señor y la corte flanqueando el escenario, con telón de fondo para entradas y salidas; la cercanía con el público le daba al espectáculo intimidad y obligaba a los actores a desarrollar agilidad en la improvisación y a mantener en permanente ejercicio la caracterización física con vestidos sencillos, pero también una caracterización interior, que permitiera mostrar los rasgos dominantes del interior del personaje, así como canto, danza y acrobacia (Wickham, 1987: 171).

Los textos reconocidos como interludios morales son *El clérigo y la moza*, *Lucrecia y Fulgencia* e incluso *Every Man* (todo hombre), que ha sido tratado como *morality play* en este documento.

El tratamiento dado por las compañías de interludios en Inglaterra parece hacer énfasis justamente, en la parte espectacular de música, danza y agilidad en los juegos de palabras (*Idem*).

No se conservan textos ingleses que nos digan realmente qué es lo que representaron estas compañías, sin embargo, es claro que abonaron a la profesionalización del teatro en Inglaterra y que probablemente sean un eslabón perdido en el desarrollo de las moralidades y de los géneros cómicos, debido al uso de la alegoría tanto religiosa como profana.

5.4 *Procesión del* Corpus Christi *y autos en el* Corpus *de Castilla*

Esta celebración surge de numerosas dudas y disputas que, desde los orígenes del cristianismo, arrastraban la ceremonia de la Eucaristía y el misterio de la Transubstanciación. Muchos teólogos dudaron de la literalidad de la conversión real de la harina amasada con agua en el cuerpo de Jesús, lo que dio lugar a una transformación en la realización de la ceremonia. Durante la Alta Edad Media, en la nave de los templos se corría una cortina que ocultaba el altar en el momento de la consagración, y para acabar con el descreimiento y concitar la fe, la Iglesia convirtió la ceremonia en un acto público (Sobrino, 2011: 45).

Desde principios del siglo XIV todas las ciudades europeas comenzaron a celebrar la fiesta del *Corpus Christi*. Esta festividad fue establecida en 1264 por el papa Urbano IV. En ese momento para honrar el Cuerpo de Cristo bastaba con la exposición de breves sentencias alusivas al misterio del Sacramento en el altar, pero en 1316 el papa Juan XXII ordenó celebrarla con procesiones. Al principio se realizaron en las naves de los templos y en las galerías de los claustros, luego rodearon la iglesia y ocuparon los espacios urbanos más significativos de cada ciudad, llevando el ostensorio en lujosas custodias de artística orfebrería para exhibir al público el Cuerpo de Cristo, objetivo fundamental de la celebración (*Idem*).

Esta nueva festividad aglutinó las diversas manifestaciones existentes y acogió desde el drama litúrgico hasta el mimo juglaresco; desde el entremés hasta los juegos; de las danzas cortesanas a los juegos rituales precristianos de bestias míticas y comparsas. Todo lo anterior permitió la integración de las tradiciones autóctonas paganas (Massip, 1992: 39-41). "La magnificencia de las fiestas civi-

les [...] fue el modelo, pronto desbordado, de la recepción anual de Cristo en la Eucaristía" (Lázaro Carreter, 1976: 50).

La fecha de celebración coincidía con la de las fiestas agrarias de la siega y de las deidades propiciatorias de la fertilidad de la tierra. En estas fechas la expresividad social era muy grande, por ello la Iglesia toleró efusiones populares e introdujo la celebración de la Eucaristía con el fin de sustituirlas.

Fueron los ciudadanos y los municipios los que organizaron y subvencionaron la fiesta urbana; gran cantidad de personas, formadas en comisiones, durante meses preparaban la celebración. Dichas comisiones estaban integradas por autoridades eclesiásticas y civiles, gremios y cofradías; estos grupos se encargaban de decidir itinerarios, atuendos, confección de adornos y tramoyas, contratación de danzantes y compañías de comediantes.

El día del *Corpus* se convocaba a la población antes del amanecer con campanadas y fuegos de artificio; por la mañana se realizaba una misa y después se llevaba a cabo la procesión, que era la parte más llamativa de la celebración. La multitud circulaba por la ciudad a pie y en carros, y escenificaban variadas dramatizaciones religiosas: cuadros vivos con actores, mimos, con muñecos que representaban personajes bíblicos. En España se componían de danzas de pastores, de moros, danzas de espadas y contiendas de monos, y, en todo el Occidente, muy pronto se incluyeron representaciones dialogadas.

En la Edad Media había una predilección exacerbada por lo extraordinario, –que se hizo patente en los componentes de la procesión–, entre los que destacaron los gigantes, los cabezudos que promovían juegos, pero la favorita de los asistentes fue la Tarasca, un extravagante dragón que "echaba humo por las fosas nasales y arrebataba el sombrero a los regocijados asistentes" (Sobrino, 2011: 45).

En algunos lugares espaciosos, donde se podía acoger una buena cantidad de espectadores, la procesión hacía paradas; ya fuera que se hubieran instalado tablado fijos o se ubicaran los carruajes móviles que formaban parte del séquito y sobre ellos se realizaban las representaciones.

La celebración despertaba un entusiasmo que rebasaba la mera "publicidad del dogma" (*Idem*), debido a un contexto colectivo que reunía a todos los estamentos y poderes de la ciudad, tanto religiosos como civiles y, si se daba la ocasión, hasta a la familia real. Cada gremio –de zapateros, panaderos, tejedores, hortelanos, sastres o armeros–, marchaba con emblemas y pendones que colocaban delante de sí mismos para identificarse. Vecinos y templos engalanaban sus fachadas exhibiendo sus tapices en balcones y paredes, colgados de argollas; las calles se limpiaban y cubrían de hierbas aromáticas que al ser pisadas despedían buenos olores.

Pronto en muchas ciudades se usaron los tablados móviles tanto como los fijos, para toda clase de fiestas religiosas y profanas. En 1336 los dominicos de Milán llevaron sobre carros un auto de *Los Reyes Magos*; en Florencia, en 1439 y 1457, fueron llevados por la ciudad 22 grupos escénicos sobre plataformas portátiles.

En los Países Bajos en 1450 y 1483 agrupaciones teatrales de artesanos dirigían dramas sagrados a la conciencia de sus conciudadanos sobre pequeñas plataformas o *wagenspael*, en una de las cuales se dio el fenómeno del teatro en el teatro, tal vez por primera vez, según la obra de Marguerite Berthold. Asimismo, en Künzelzau en 1479 se representó un juicio final sobre *pegeants* (Berthold, 1974: 233).

En Castilla, a diferencia de Cataluña y Aragón, no hubo entremeses ni rocas. El teatro se siguió desarrollando ininterrumpidamente dentro del templo desde el siglo XII. En toda Europa esta

costumbre parecía haber desaparecido hacía mucho, sin embargo, aún se escenificabaa en los templos de Segovia en 1598, en Málaga en 1562 y en Sevilla hasta 1579.

Estas representaciones llamadas autos se incorporaron muy lentamente a los desfiles religiosos y a los tablados fijos de las plazas. Fueron escritos probablemente por religiosos eruditos o teólogos anónimos.

Hacia 1550 los autos gozan de gran riqueza temática y se escribían por docenas debido a la demanda de sus auditorios. En España los autores asimilaron hallazgos dramáticos ajenos y crearon un nuevo subgénero, el auto sacramental, mismo que tomaría su auge en las representaciones procesionales del *Corpus Christi* y se convertiría en la base del teatro áureo profano español (Lázaro Carreter, 1976: 56).

La vigencia y popularidad de la celebración del *Corpus Christi* tiene sus razones en el hecho de haberse compuesto con el entusiasmo civil y a las facetas religiosas que contiene. Hoy en día transformada ya su antigua significación, se encuentra arraigada como fiesta anual de la colectividad en muchas ciudades españolas (Sobrino, 2011: 45). Sobresale la celebración anual de la ciudad de Berga, Barcelona y es notable la forma en que se efectúa en Venezuela. México también heredó esta fiesta que sirvió para contener el entusiasmo popular prehispánico también entregado a celebraciones que ocuparon el espacio público de las ciudades antiguas, en las cuales los participantes fueron no sólo espectadores, sino actores fundamentales de los ritos. Así también en México la gran celebración de *Corpus Christi* fue prohibida con la Reforma, pero conservó alguna pequeña forma, y en algunas comunidades veracruzanas como Papantla siguen celebrándose con una total ocupación del espacio público.

5.5 *Entradas reales*

Junto a las procesiones del *Corpus Christi* hubo otras especialmente brillantes que la ciudad preparaba para la visita de un soberano, eran las llamadas *entradas reales*; en ellas se intervenía todo el espacio público convirtiéndolo en espacio teatral desde la entrada a la ciudad pasando por las calles y llegando a la plaza. En estas celebraciones también encontraremos dos formas de escenarios: el carro que formaba parte de la procesión y llevaba sobre sí un entremés o cuadro vivo y el tablado fijo, que se colocaba sobre las plazas o cruceros, lugares amplios que pudieran albergar la mayor audiencia posible, misma que envolvía en su totalidad la escena, donde se dieron verdaderos actos dramáticos.[4]

La primera fiesta del *Corpus Chisti* en Barcelona parece haberse realizado en el año de 1322; en la ciudad de Vich, en 1330; en Lérida antes de 1340; en Valencia en 1355 y en Palma de Mallorca en 1371.

Los entremeses o "rocas",[5] nacidos para alegrar banquetes, habían pasado a las cabalgatas o entradas reales y se introdujeron luego en las fiestas del *Corpus Christi*. Lázaro Carreter nos hace una cronología de la evolución teatral de la escena del Paraíso Terrenal de la procesión de Valencia: en 1404 la representación consistía en una simulación plástica de Eva y Adán. Para 1407, Eva y Adán fueron encarnados por personas; en 1417 figuraban sobre un entremés o roca, y en 1432 este entremés o roca de Adán y

[4] Esto ocurría verdaderamente en las entradas reales y en la procesión del *Corpus Christi*, como explica Francesc Massip (1992: 72-77).

[5] Las "rocas" se describen en los libros catedralicios de Sevilla como plataformas arrastradas por doce hombres sobre las que se agrupa la escena como un cuadro viviente, en lugares determinados durante el itinerario de la procesión; el cuadro escénico se entrega a la acción.

Eva iba sobre una peana de ruedas, y para 1517, sobre la roca figuraban Eva, Adán, Dios, un Ángel, y la Muerte escenificados por actores, que en ciertas estaciones representaban un misterio de 278 versos que aún se conserva.[6]

Los misterios catalanes, o *misteri*, son piezas fragmentarias de ciclos (ya se ha mencionado cómo los misterios cíclicos se desarrollaron en Francia y otros países). Éstas seguramente se representaban en el interior de las iglesias antes de saltar, como lo hicieron, a los entremeses, donde se conjuntaron, desde 1500 en la procesión del *Corpus Christi*.

Los entremeses sacros, con *misteri*, o sin él, fueron incorporados a las cabalgatas civiles juntamente con los profanos: en la entrada de Alfonso V a Barcelona en 1424, se representaron los entremeses de la fiesta del *Corpus*. En 1481 para recibir a la reina Isabel, el festejo se compuso de la representación del cortejo de Santa Eulalia con lujo de escenografía, máquinas y un desfile de cofradías en sus carros.

En 1501, en lo que Lázaro Carreter llama la "última fase del contagio entre ceremonias cívicas y sacras en Levante", las sacras sustituyeron a las profanas; la entrada de Juana de Nápoles en Valencia se realizó en la celebración del *Corpus Christi*, aplazada para hacerlas coincidir; es decir, las celebraciones cívicas y religiosas usaron las mismas tecnologías y formatos, rebasando la asociación con el calendario eclesiástico para representarse cuando fuese conveniente.

---

[6] Se conserva la edición del texto de 278 versos (Fernando Lázaro Carreter, 1976).

Capítulo 6

GÉNEROS PROFANOS Y CÓMICOS

Capítulo 6

GÉNEROS PROFANOS Y CÓMICOS

Al acercarse el final de la Edad Media encontramos géneros que salidos de las grandes fiestas cívicas y religiosas, como los misterios y las procesionales, poseen un sentido teatral en sí mismos, y van transitando hacia una independencia de dichas fiestas, algunas de éstas aún ligadas al calendario cristiano, como el carnaval. Encontramos definición genérica en los autos que formaban parte de la fiesta de *Corpus Christi*, en especial en España, y sin dejar de participar en ella extendieron sus tablados de forma más permanente en plazas y atrios para representar en cualquier momento, igual con los géneros profanos y cómicos, mismos que serán tratados en este capítulo.

6.1 *Los primeros autos profanos en Francia*

Los textos cómicos más antiguos que conocemos son franceses; tienen su origen en fiestas populares y en los espectáculos de juglares. Se trata de las obras de Adam de Halle, quien fue un trovero, de ahí el carácter laico de sus obras, que adoptan argumentos cómico-grotescos. Escribió *Le Jeu de la Feuilleé* –traducido como *El Juego de Adam* o *El Juego del mirador*, también lo encontramos

como *El Juego de la enramada* y *El Juego de la glorieta*– que se representó en 1276 en las Fiestas de Mayo de la ciudad de Arrás, y hacia 1283 *El Juego de Robin y Marion*, representado en la corte de Nápoles. Ambas son obras que se representaron acompañadas con música original del mismo autor.

El Juego del mirador tiene una composición hecha de episodios, posee carácter autobiográfico y trata temas del ambiente inmediato –es decir, compone la pieza con personajes en los que pueden reconocerse a sus vecinos y a él mismo–. El emplazamiento ocurre en su pueblo; asimismo escenifica un cuento de hadas e incluye formas culturales paganas y supersticiones. En esta pieza se advierten los gérmenes de la comedia de ambiente, la pieza fantástica y la farsa satírica (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 56). De acuerdo con Mercedes Treviño (2000: 207-220), "La escena de la taberna ha sido definida por los críticos como la más clara demostración del carácter realista de la *Feuillée*" (Treviño, 2000: 207-220).[1]

El estilo es heterogéneo: las sátiras que contiene se dirigen constantemente al clero; un ejemplo de ello es la parte en la que aparece un monje con reliquias que curan la necedad; luego mezcla escenas en el bosque, donde están Adam y sus amigos atendidos por hadas; en otra los personajes se van a una taberna y en el momento de pagar el monje tiene que hacerlo con las reliquias. También hay personajes y alusiones a tradiciones populares y paganas, como la introducción del personaje de Herlequin, antigua representación del Diablo.

---

[1] Cuando se refiere a realismo temático habla de la vida cotidiana y quiere distinguirse de las representaciones con historias de las sagradas escrituras y las vidas de santos.

En *El juego de Robin y Marion* hay más unidad de acción. La historia se cuenta entre bailes y juegos: Robin y Marion son una pareja de aldeanos; aparece un noble caballero que corteja a la dama, ella no lo acepta por guardar su amor a Robin. Más tarde, cuando Robin reúne a sus amigos para vengarse del caballero atrevido, éste se lleva por la fuerza a Marion; la joven le ruega que la deje ir, el caballero reflexiona y la libera, entonces ella regresa a donde la espera su amado y sus amigos.

La pieza finaliza con juegos y cantos campesinos, convirtiéndose en una fiesta de regocijo aldeano que reitera la existencia de vínculos entre los espectáculos teatrales y los juegos de folclor (*Ibid.*: 59). Acompañando a este género y en la misma época, encontramos *El Muchacho y el Ciego*, misma que dio origen a *Lazarillo de Tormes* (Massip, 1992: 24).

Como los milagros, estas piezas tuvieron lugar en tablados al aire libre, los *puys*. En Francia surgieron en el siglo XIII en Cannes, Ruan y Beauvais. Las piezas de Adam de la Halle, se representaron en el famosísimo *puy* de la ciudad de Arrás, donde floreció también la poesía trovadoresca.

A cargo de los *puys*,[2] estaba la Iglesia, la que pretendía promover la lectura de libros devotos y cantar himnos sagrados en estos espacios; no obstante, la participación de asociaciones culturales laicas hizo predominar intereses mundanos. Con el tiempo estas asociaciones fueron a las ciudades a coexistir con las cofradías urbanas y rompieron su vínculo con la Iglesia (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 59-60).

[2] *Puy* significa literalmente tablado o tarima.

6.2 *Autos o juegos de carnaval y mascaradas*

6.2.1 JUEGOS DE CARNAVAL

El episodio básico de la Fiesta de Cuaresma, motivo del carnaval, era la escena de la lucha entre el carnaval y el Ayuno. En estas fiestas se celebra la abundancia que preludia una etapa de austeridad; su origen es cristiano y es mantenida por la tolerancia de la autoridad;[3] se desarrollaban en comunidad y no eran simplemente representadas, sino vividas por esa comunidad, haciendo que los papeles de actor-espectador fueran intercambiables, rasgo proveniente de las celebraciones populares prectistianas (Massip, 1992: 27).

Esas tradiciones populares fueron recogidas por sociedades bufas o burlescas conformadas por artesanos y burgueses, quienes las multiplicaron y perpetuaron en forma de desfiles urbanos. Como parte fundamental del carnaval encontramos la escenificación de sátiras contra autoridades civiles y religiosas.

Son famosos los juegos de carnestolendas en Nüremberg. A los juegos del Ayuno y del carnaval se les agregaban escenas de casamiento traídas del ambiente campesino, sucesos de aldea satíricamente representados y piezas de carácter antieclesiástico, formando todo un carnaval.

Estas escenas llevaban el nombre de *fastnachtspiel*, que significa Juego del Martes de carnaval, mismas que alcanzaban verdadera importancia por su magnitud, pues contaban con una gran cantidad de participantes y se representaba un buen número de episodios, como en el *Juego de Neidhart*, que se formaba con 2 mil 100 versos.

---

[3] G.N. Boiadzhiev ejemplifica con el cuadro del pintor flamenco Peter Brueghel, en que se representa la fiesta de la lucha entre el carnaval y el Ayuno. Véase G.N. Boiadzhiev *et al.*, 1976: 100.

Con el tiempo, el *fastnachtspiel* se convirtió de juego carnavalesco a género literario definido y sus autores clave los artesanos alemanes Rosenplütz, Folz y Hans Sachs, este último, zapatero y luterano, jefe y decano de los *meistersangers* de Nüremberg que fueron poetas burgueses y artesanos de los siglos XV y XVI, comparables con los trovadores y juglares; se organizaban en cofradías y transmitían tradiciones musicales con sus propias reglas, además de escribir los dramas sacros y farsas (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 101) que nos ocupan.

La tradicional forma del cortejo del carnaval –con sus bromas de disfraces en los que participaban estudiantes y artesanos enmascarados, cantando y bailando, e ilustrando con rimas el carácter de sus disfraces, a veces con monólogos, o con diálogos y también con discusiones–, fue transformada en groseras farsas versificadas por Hans Rosenplütz, también conocido en los medios literarios como Hans Schnepperer (Nüremberg, 1400-1470).

En sus autos carnavalescos ensalzó con entusiasmo a la clase burguesa en confrontación con la clase caballeresca, ya hundida moral y políticamente (Berthold, 1974: 275). Su obra *Los papas, los cardenales y los obispos*, satiriza contra el clero y la nobleza.

También se escribieron y representaron obras costumbristas ligeras de tema, hechas para divertir, como *La corona*, que trata de una corona mágica que no puede ser vista por los maridos cornudos, y *El manto de Luneta*, que versa sobre un manto que se achica cuando lo usa una mujer que ha sido infiel.

Hans Folz, oriundo de Worms, barbero y *meistersanger* llegó a Nüremberg en 1479. En 1486, la ciudad le permitió presentar un auto de carnaval en verso, con la condición de que se hiciera honestamente y no se cobrara al público por ello. De sus obras de carna-

val la que al parecer es la más divertida se titula *Farsa del Rey Salomón y de Marculfo*; en la que este último, un personaje popular, juega bromas al rey Salomón, hasta que es condenado a la horca, de la que se libra al levantar el vuelo (D´Amico, 1959: 390 y 391).

Estos dos autores (Hans Rosenplütz y Hans Folz), dieron entidad al género de autos de carnaval, que pronto pasó a convertirse en una actividad teatral de alto nivel con las obras de Hans Sachs (Nüremberg, 1494-Zurich, 1576), artesano zapatero que se vinculó con los *meistersangers*. Entre su vasta obra se encuentran 80 *fastnachtspiel* de temas que van de lo bíblico a lo clásico o mitológico, siempre dando lugar a escenas y situaciones de edificación religiosa. Posee en su composición una línea alegórica un tanto emparentada con la *morality* inglesa y con el auto sacramental español; como en toda moralidad, su tono es accesible y didáctico, entretenido y mantiene estrecho contacto con su público (Valverde, 2003: 11).

Destaca entre sus obras la adaptación del *Juego Neidhart* en auto de carnaval; es un auto profano tradicional compuesto por un juglar alrededor de 1230, y que Sachs adaptó hacia 1552. De tema clásico, cuenta la historia de *Aristóteles y Filis*. Trata la astucia femenina: al lograr Filis el amor del maestro, lo azuza con un látigo mientras lo hace andar a gatas, montada sobre él.

El ambiente popular del carnaval era de alegría despreocupada; los participantes se entregaban por completo a los juegos basados en retruécanos de lenguaje; el comportamiento de los ciudadanos se excedía en todo límite cayendo en obscenidades de aspecto moral, sexual, fecal y político.

El escenario era casi improvisado, incluso podía ser el interior de una taberna. Formado de un tablado sobre toneles, una pared de fondo y una puerta por dónde entrar y salir, cualquier

mesa o silla en caso de necesidad, podían representar estrados, mostradores o tronos.[4]

La tendencia a la alegoría moral comenzó a hacer su aparición en el auto de carnaval; los libros de administración de entre 1430 y 1515 documentan que las cofradías estaban formadas por patricios que llevaban por la ciudad su espectáculo en carros arrastrados por animales de tiro, y este escenario es el mismo que más tarde sirvió a la moralidad (Berthold, 1974: 277). En la ciudad de Lübek, el carnaval se realizó de manera más moderada puesto que el tono de la dignidad patricia imperante no permitía las obscenidades.

6.2.2 MASCARADAS

Las mascaradas tiene origen popular y precristiano. Momo, o *mummer play*, como ya explicamos en el Capítulo 5, es un término usado para nombrarlas y que fue sucedido por *disguisin* al ser adoptadas por las cortes inglesas, que finalmente se llamaron mascaradas o *masques* y tomaron auge al final de la Edad Media y el Renacimiento como fiestas muy suntuosas en el hall de los castillos.

En su origen popular las mascaradas se conservan en Alemania pasando a formar parte del carnaval de Cuaresma, y es el pueblo mismo quien desfila con máscaras y trajes, recitando textos que ilustran su significado.

Los gremios, enmascarados, desfilaban como parte del carnaval, compitiendo en espectacularidad con los autos de carnaval. Hoy en día sobreviven en Baviera, Autria y el Tirol suizo.

---

[4] Véase la descripción del carnaval que hace Margot Berthold (1974: 275 y 276).

6.3 Sottie *y sermón jocoso*

El origen de los géneros cómicos se encuentra inserto, con participación de histriones, bufones y juglares, en el ambiente totalmente tradicional y en esencia folclórico que fue la festividad popular. A ella pertenece la fiesta de los locos y el carnaval.

La fiesta de los locos se originó en la tradición clásica de las Lupercales[5] y las Saturnales, celebraciones romanas en honor a Saturno, realizadas en el mes de diciembre, durante las cuales los esclavos podían hablar con claridad acerca de sus descontentos ya que en el periodo en que dichas fiestas transcurrían, la sociedad se libraba provisionalmente de sus jerarquías.

En su continuación durante la Edad Media, la fiesta de los locos fue concebida como una "liturgia al revés", que hasta su prohibición en 1450, tuvo lugar en el interior del templo. En ella se celebraron misas burlescas y se elegían personajes que caricaturizaban a los obispos y al Papa, y el 28 de diciembre era seleccionado el Príncipe de los Locos, quien debía pronunciar un discurso grotesco (García Pradas, 2001: 33-41).

Enseguida los locos, *sots*, salían a la calle en un ambiente de desenfreno y excesos; provocaban verbalmente a las mujeres que encontraban a su paso, abucheaban a los cornudos y paseaban públicamente al marido dominado, al que hacían montar al revés en un asno. Dichos locos solían ser personas importantes nacidas en la ciudad y con cierta holgura económica. Se caracterizaban por llevar la cabeza rasurada, en la mano un bastón o

[5] Fiestas romanas celebradas en el mes de enero y dedicadas a Pan, dios de los rebaños y pastores.

un cetro, y un queso redondo que significaba la bola de majestad que representaba el poder del príncipe (Payen, 1990: 70-71).

A finales del siglo XIII, cuando se va consolidando la literatura vernácula; la locura urbana se introduce por medio de "canciones tontas o locas" escritas por poetas del medio urbano, a menudo pertenecientes a círculos aristocráticos. Desde el punto de vista formal, estas canciones están compuestas de palabras divertidas o burlescas, de tema pornográfico o escatológico, siguiendo una lógica del sinsentido. Más tarde, en el siglo XV, éstas se expresaron en el teatro del Medievo francés con el nuevo género de la *sottie* (García Pradas, 2001: 36).

Los juegos de palabras basados en el sinsentido pasan a las *sottie*. El personaje de la *sottie*, es el *sot* –loco o tonto– que goza de la libertad de decir las verdades más crudas sin ser censurado. Es calvo y viste caperuza de cascabeles, jubón corto y calzas ajustadas adornadas con más cascabeles, sus colores son el amarillo, que representa la locura y la alegría, y el verde por la renovación primaveral.

Escénicamente muestra una serie de significados no verbales, gestos, trajes, decorados, juegos que el público debe descifrar; por ello su carácter es abstracto y en la mayoría de los casos, alegórico.

El uso de la alegoría lleva implícita una denuncia de los verdaderos vicios de la sociedad y de los auténticos responsables de ellos; la alegoría se empleaba con matiz de denuncia y adquiría un tono satírico contra objetivos concretos; en especial contra el clero. Trató temas contemporáneos y su misión fue la crítica política y social de la época. Para hacer sátira de las instituciones reales, la cofradía de locos se compuso del elegido Príncipe de los Locos, mismo que se correspondió con el Rey, quien a su vez fue ayuda-

do por su corte: una serie de actores que representaban satíricamente a la Madre Loca, y a un elevado número de consejeros y dignatarios.

El género de la *sottie* acusaba tendencias políticas; el autor Gringoire, miembro de la cofradía llamada *Enfants Sans Souci*, se burlaba del papa Julio II con la escena del *Hombre porfiado.* O en las *sotties Mundo, engaño y necios*, y *Cómo Iglesia, Nobleza y Pobreza llevan la ropa*, se denunciaba la pobreza del pueblo y las clases altas eran atacadas.La obra más conocida de este autor favorito de Luis XII, es *El juego del príncipe de los locos y la Madre loca*, representada en París en 1512, donde se satiriza a la Iglesia de la forma más punzante, bajo la máscara de una bufonada (Boiadzhiev *et al.*, 103).

La *sottie* va integrada al carnaval, pero también se le encontró enmedio del programa de las escenificaciones de misterios y moralidades, donde sirvió como apoyo para aligerar la representación religiosa y causar risa al público, de la misma manera en que se le intercalaron las farsas a los misterios. La *sottie* fue considerada la tertulia política de su época; se compara el efecto que pudo tener en la gente instruida con el que ejerce la prensa hoy en día.

Las *sottie* se representaron en las Fiestas de Mayo y en carnaval, a cargo de las cofradías de *sots.* El origen de éstas descansa sobre los medios intelectuales urbanos que formaron dichas cofradías, constituyéndose en los continuadores de la Fiesta de los Locos (Massip, 1992: 28). Por ser armas punzantes ideológicamente el Rey las prohibió. Durante el reinado de Francisco I las *sottie* fueron desapareciendo y quedó la farsa como género absoluto.

De la Fiesta de los Locos provienen también los sermones jocosos, monólogos de tema y composición libres que parodiaban una prédica seria, recurriendo a su vez a lo cómico, grotesco y tea-

tral. En la vida pública de la Edad Media el sermón desempeñó el papel de vehículo del saber, de la ideología y costumbres, fue el discurso por excelencia (*Idem*).

En la vida urbana el sermón jocoso se presentaba en un contexto festivo o tradicional, como parodia libre e indecente a los sermones que los predicadores pronunciaban, ya fuera al inicio de la representación de los grandes misterios, o en los banquetes y fiestas gremiales, sin olvidar la famosa representación paródica "del obispillo". Se solían ensalzar las figuras de santos humorísticos. En París, estas bromas se prohibieron en el siglo XV.

La Festa de los Locos fue un gérmen de carácter folclórico que más tarde se liberó del contexto religioso donde se practicaba, dando lugar al nacimiento de la *sottie* y del sermón jocoso (García Pradas, 2001: 41).

6.4 *Comedias de campesinos*

Durante el renacimiento de las ciudades en el siglo XIII –etapa en la que todavía no se determinaban completamente las nuevas clases sociales–, se introdujeron las representaciones de tipo aldeano; en ese momento todo artesano tenía familiares campesinos y todo burgués parientes artesanos. La relación de los burgueses con los nobles fue un proceso lento. La identidad que la gente de ciudad conservaba con la aldea propiciaba que todo mundo se divirtiera de una forma natural con los juegos aldeanos (Boiadzhiev *et al.*, 1976: 100).

Sobre la misma base satírica de la que surgen las *sotties* y las farsas, aparecen en toda Europa comedias y farsas de labradores, en ellas se combina la sátira local y las bromas de estudiantes. Particularmente, en 1427 y 1437, los estudiantes de la Universidad de

Pavia representaron dos obras: *Janus Sacerdos* y *Comedia del falso Ypocrito*.

Las comedias de campesinos también fueron representadas por cofradías de cómicos. Las más famosas fueron las italianas, llamadas *commedia rusticali.* Los campesinos fueron caracterizados como gente grosera, necia o mala, a la vez que ingenua. Sus temas fueron también discordias maritales, maridos cornudos y esposas infieles (*Idem*.: 105). Las cofradías de cómicos recogieron la tradición antigua del mimo y, en cuanto a contenidos, todo aquello que estaba probado en el gusto del público, desde el mercader de ungüentos hasta El Turco, de Hans Folz (Berthold, 1974: 283).

El escenario en que se desarrollaron fue un simple entarimado sobre barriles y los trajes fueron los de campesinos contemporáneos, lo mismo en Italia que en los países eslavos o en los Países Bajos. En Italia la Congrega del Rozzi tuvo gran aceptación representando sus comedias de campesinos; estos artistas desarrollaron un trabajo teatral con influjo directo sobre la *commedia dell´arte*, con tal éxito que fueron llevados a representar al Vaticano (*Ibid*.: 283).

Las farsas y comedias de campesinos en los Países Bajos estuvieron a cargo de las cofradías de cómicos y fueron denominadas *sotternie* y *klutch*; tuvieron su origen en el carnaval y como los géneros antes detallados, se conformaron de bromas y bufonadas cuyos inérpretes vestían con disfraces y máscaras. Se representaron en Derdemond en 1413, donde los jóvenes tenían la costumbre de presentar alegres, solazadas e irreverentes comedias. Se llevaban en procesión sobre carros y con paradas en estaciones determinadas, como sucedía en *Corpus Christi.*

Los *klutch* se presentaron enmarcados en fiestas populares llamadas *kirmes*, en las que había comida, bebida y bailes. La *so-*

tternie se representaba como parte de un espectáculo dramático culto llamado las *abelespele*, que tuvieron tradición desde 1350, al final de las cuales se ofrecía al público la obra bufonesca (*Idem*).

6.5 *La farsa*

La farsa proviene de las representaciones de histriones en carnestolendas. Este género surge de modo elemental empujado por el gusto de un público que se ha habituado a las escenas de ambiente realista.

Su nombre proviene del latín *farta*, que significa "relleno", debido a que se le representaba intercalado en los grandes misterios cíclicos; en los libretos de misterios aparecía para el caso la indicación "Cy interposse una farsse" –aquí se representa una farsa– (Boiadzhiev *et al.*, 99).

Lo que hacía la farsa dentro del espectáculo sagrado era ayudar al público a descansar, a dar matiz y a mantener la atención. Estas escenas dentro del misterio solían ser improvisadas por los histriones y a menudo, como en tantos espectáculos, las narraban entre dos de ellos; este diálogo daba lugar a escenas dramáticas con argumentos bien nutridos de chismes y anecdotas locales de la vida urbana que tenían gran efecto cómico.[6] La naturaleza de su juego escénico y su carácter popular provino de los juegos de carnaval, ya descritos páginas arriba. De ellos se desprende el principio de representación cómico-paródica, y las narraciones de histriones conducidas en forma de diálogo determinan sus temas y estructura (Berthold, 1974: 100).

[6] La autora Berthold nos dice que fue en las escenas dialogadas de juglares donde se originó la farsa (Berthold, 1974: 278).

Las cofradías de cómicos que aparecen en toda Europa y florecen durante el siglo XV se originaron en los juegos de carnaval. Es en este siglo que la farsa se independiza de los misterios, y gracias a la tendencia del teatro folclórico a presentar el ambiente de forma realista, se consolida como un género favorito del público y adquiere su forma literaria (Boiadzhiev *et al.*, 101).

La condensación de la farsa, nos dice la autora Berthold, es obra del ingenio galo vestido de carnaval. Surgió en un tablado en Ruán, junto al Sena, por escrito y en lengua romance. Los iniciadores de la farsa fueron abogados y copistas, estudiantes, asociaciones escénicas de ciudadanos, clérigos vagantes, comerciantes y artesanos (Berthold, 1974: 278).

Las agrupaciones de cómicos se formaban a la usanza burguesa con miembros de una corporación determinada. La Basoche, por ejemplo, se constituía por gente de leyes, abogados o procuradores. La estructura también era copiada de la que tenía internamente la Iglesia, y respetando su jerarquía hacían una parodia en la que nombraban a la cabeza Padre o Madre bobos, y contaban con obispos, tesoreros y maestros de ceremonias, todos ellos locos.

La más antigua cofradía de locos se fundó en Cleves en 1318 y llevó el nombre de Narrenorden, que significa Orden de los Locos. Su filosofía era que el mundo entero estaba dirigido por locos, y por ello valía la pena formar parte de una cofradía y ensalzar la locura. El sentido común les dictaba que sin la locura no podría existir la religión ni las formas sociales. Estas ideas hicieron proliferar por toda Europa dicho tipo de corporaciones.

En Francia fueron muy famosas la Infantería de Dijón, la Hermandad del Havre, Los Cornudos; especialmente, en París, la formada por gente de leyes, la Basoche, que significa basílica (en aquella época ése era el nombre del edifico del tribunal), y la

Gente Despreocupada. Como ya se ha mencionado, vestían de amarillo y verde y llevaban orejas de asno.

En sus reuniones anuales se divertían representando sermones jocosos, escenas de procesos, o casos parodiados de derecho. Su popularidad fue tan grande que los miércoles de carnaval se celebraban representaciones, incluso por ciudadanos espontáneos que no formaban parte de ninguna cofradía, lo hacía con carácter de bufonada sólo para entretenerse. En general, los textos de las farsas no tuvieron títulos y fueron anónimos porque su creación dentro de las asociaciones de cómicos fue colectiva (Boiadzhiev *et al.*, 103).

Siguiendo el análisis de Boiadzhiev y coautores, este alegre género contiene los caracteres esenciales de todo espectáculo popular: participación de masas, forma real concreta, libre juego de ideas satíricas, elemento bufonesco, e intensidad de acción. Su principal característica literaria es la espontaneidad en la representación de la realidad al trasladar casos cotidianos a la escena y transformarlos en temas de farsas. La trama se compone de una anécdota desarrollada en forma de argumento escénico (*Ibid.*: 104).

Massip la describe como un género que desarrolla situaciones –más que intriga–, alrededor de la autoridad o de las funciones fisiológicas humanas como comer, beber, defecar, copular, o de las malformaciones físicas e intelectuales, o sobre la astucia.

El texto es un apoyo ya que, creada la farsa para trasladarse al tinglado, sólo es un libreto del juego escénico, en el que lo desencadenante de la risa es la fantasía gestual, mímica, la gestualidad que ilustra la palabra. La representación directa de la vida no se transforma en una descripción pasiva, pues cuenta con la ironía como principio y con una concepción satírica del mundo.

La exageración bufonesca se presenta tanto en la estructura como en la representación, enriquecida por la libre improvisación del

texto y la corporalidad. Lo más importante de la escenificación de la farsa son los juegos de palabras, las situaciones y las maniobras de confusión y engaños; estas expresiones se ayudaban usando agudo diálogo y formas sagaces con un lenguaje grotesco.

Es la picardía el resorte argumental por excelencia. El pícaro estaba diseñado para despertar la simpatía del público, pasando a ser considerado héroe. En la farsa se sugiere la ventaja de la astucia sobre la virtud y eleva a la primera a nivel de virtud.

Los tipos repetidos por todas las representaciones fueron el marido ingenuo, el soldado fanfarrón, el criado astuto, el monje lascivo, la mujer disoluta o el estudiante estúpido.

Aunque la farsa escapaba a la represión oficial debido a su exterior inofensivo, resultaba un arma ideológica efectiva en manos de la burguesía gremial. En escenas políticas como las presentadas en la obra *Gente nueva*, los soldados fueron calificados de malhechores, inservibles y ladrones. En otra obra llamada *Los tres caballeros y Felipe* se presenta a un soldado acobardado que rodeado de adversarios, en su confusión gritaba "¡Viva Francia! ¡Viva Inglaterrra! ¡Viva Borgoña! ¡Viva el más fuerte de vosotros!" (Boiadzhiev *et al.*, 104).

Era mucho más divertido y menos arriesgado satirizar al clero, debilitado a causa de la Reforma. En farsas francesas, inglesas, italianas y alemanas, se burlaban de vendedores de indulgencias, monjes que vendían trozos de pared del paraíso como reliquias, o los clavos de la cruz de Jesús, no faltaban monjas disolutas y papas licenciosos.

Sin embargo, la sátira política no fue consciente; el móvil principal de la farsa fue la representación desgarbada del medio ambiente urbano, con sus escándalos y alegrías, su grosería e indecencia (*Ibid.*: 106). Las farsas fueron en general ligeras de

tema, como la del pajarero que ayuda a un marido ingenuo a atrapar a su infiel esposa mientras ella retoza con un sacerdote, o la de la tina, que trata de una mujer que insulta y obliga al marido a llevar a cabo una lista de deberes; cuando ésta cae en una tina de agua, el marido alega que no está en su lista de deberes sacarla de ahí, haciendo que la esposa se arrepienta de su mal proceder. Había en ellas un final moralizante, pero siempre después de divertir con una serie de bromas.

La farsa fue un género de ideología social donde la burguesía establece su *status*, y es utilizada por ésta para criticar y denunciar a los poderes señoriales, pero también lo hace con los campesinos por medio de la tipificación que de ellos manifiesta en las farsas de campesinos ya mencionadas, a los que descibe como gente grosera, necia, mala, y tonta. La representación de la farsa era muy apreciada por todo el público; excepto por la Iglesia prácticamente no había oposición ideológica. En plazas o tabernas, sobre barriles o cajones se alzaba un tablado, se ataban cortinas en cuatro postes en medio de cualquier bullicio de plaza y se representaban las breves y alegres farsas.

El contacto con el público era total; se exhibía una completa libertad de improvisación, de palabras y actos, dejando aparecer los dialectos populares –más frecuentemente en los textos franceses e italianos–. Enmedio del ambiente abigarrado de las ferias, destacaba el ambiente de la farsa a través de los llamativos trajes: el típico traje de juez, la acicalada barba del burgués señorial o la capa de cascabeles del bufón (*Ibid.*: 110).

La farsa más famosa es *El Abogado Pathelin*, surgida en el círculo de la Basoche a mediados del siglo XV. Es una pieza corta en la que se representa con vivo colorido el ambiente de una ciudad medieval. El personaje principal es un abogado arruinado que se dedica a estafar al comerciante zafio, al juez pedante, y a

un pastor truhan. Esta farsa posee dibujo de caracteres de gran definición individual.

La *sottie* y la farsa son contemporáneas, tienen su origen en las fiestas populares y al hablar de ellas pareciera que estamos tratando con unas hermanas gemelas, lo cual es verdad; los autores estudiados para este tema, cruzan ejemplos de *sottie* y farsa en las mismas obras, ambas tienen origen similar, se representan por sociedades bufas, ambas se basan en juegos de palabras, ambas hacen sátira y parodia de ambiente local, ambas llegaron a ser géneros literarios. Por ello enseguida se anotan las características que nos puedan ayudar a diferenciarlas.

Las *sotties* eran las escenas bufonescas predilectas de las sociedades de locos; se ejemplifica con la francesa *Mundo y engaño* (*Mond et abuz*), de 1513, sus personajes son los *sots glorieux*, soldados; *sot trompeur*, un empleado de justicia; *sot ignorant*, un campesino zafio; acusa tendencia política y fue arma en manos de los gobiernos –Ludovico XII, se sirvió de la cofradía de la Gente Despreocupada para atacar con su obra *El hombre porfiado* al papa Julio II, con quien tenía guerra–. A su vez, la farsa se representó dentro de otro espectáculo más grande: los misterios, de los que se independizó y se convirtió en el género predominante en el siglo XVI.

La *sottie* con trajes de bufones fue la tertulia política de su época, también se le compara con la revista política. En cambio, la verdadera intención de la farsa no fue la sátira política, sino la representación realista del ambiente local. Los héroes de la farsa son bufones con trajes de burgueses; los héroes de la *sottie* son burgueses y cortesanos con trajes de bufones.

Parece que mientras la *sottie* fue un arma punzante prohibida por el rey Francisco I, la crítica social y política de la época halló en la farsa una válvula de escape aceptable.

No obstante, la centralización monárquica que se dio a finales del siglo XVI y principios del XVII, prohibió todo ejercicio de libre pensamiento y las alegres cofradías de cómicos dejaron de existir; la famosa Basoche fue prohibida en 1582 y la Gente Despreocupada en 1612.

El legado de la farsa al teatro es la formación de grupos de actores profesionales, la completa liberación de temas, formas, ataduras religiosas y el principio de la representación activa y realista de la vida (Boiadzhiev *et al.*, 111).

Conservando sus orígenes de celebraciones religiosas precristianas, los géneros profanos transitaron por toda la Edad Media, volviéndose tradicionales en las fiestas de las Pascuas, en los programas de los misterios cíclicos o en las fiestas de carnaval, de donde salieron para tomar solidez individual, como frutos desprendidos de grandes árboles.

Ocuparon escenarios pequeños e improvisados, las compañías que los representaron se constituyeron de un número limitado de actores más preparados que, sin usar la maquinaria escénica para crear efectos sorprendentes, prefirieron centrar su actividad y sentido en la vida cotidiana, en el uso de las herramientas de improvisación y cercanía con el público y, en escenarios incluso improvisados, representaron sin dificultad en interiores y exteriores.

Como los más formados hijos del teatro medieval, influyeron en los teatros con características nacionales que ya se encaminaban. Es tan grande su influencia que después de 700 años de su florecimiento siguen vigentes entre nosotros.

Consideraciones finales

Cuando escuchaba la frase "teatro medieval" pensaba en una cantidad de géneros que la gente del Medievo presenciaba representados sobre un escenario o una arena a suelo raso, y principalmente, en las escenificaciones de temas religiosos dentro de las iglesias.

Muchas dudas surgieron como principio: ¿de cuándo estamos hablando al decir que algo pasó en la Edad Media? Hay una costumbre de tratar a la Edad Media como un enorme agujero negro de diez siglos; eso nos llevó a intentar comprender qué etapas componen a la Edad Media y a preguntarnos de qué hablamos, sobre todo cuando pensamos en los géneros teatrales de la Edad Media.

¿Qué pasó antes y qué después? en este punto encontramos que las periodizaciones de los historiadores y las líneas del tiempo, incluso las de obras sobre la cultura medieval hablan poco de lo que pasó en el teatro, si no es que nada.

Mi primera idea fue hacer un trabajo para acreditar el Seminario de introducción a los estudios medievales, pero mi sorpresa ante la información encontrada dio lugar a este trabajo. He deseado saber algo más allá de la tan mencionada monja Rosvita y pues sí, ahí me esperaban los materiales que me lo dirían y una buena cantidad de dificultades: delimitar el trabajo, buscar la línea cronológica. Para ello fue respuesta fundamental la periodización de Francesc

Massip, la cual, más allá de los periodos históricos indicados por Le Goff, se refieren a los espectáculos medievales y al teatro.

Como los primeros conocimientos de teatro medieval con que contábamos al principio se refieren al teatro religioso, aceptamos automáticamente el uso de los términos "pagano", "profano", "diabólico" y, más temprano que tarde nos encontramos con la necesidad de utilizarlos, así como una gran cantidad de términos y calificativos que los estudiosos del Medievo han acuñado.

Está claro que es el lenguaje de la Iglesia cristiana el que nombrará y regirá todo el mundo medieval. Los autores hablan de estilos siempre en relación con lo sacro, aceptando como punto de partida la preeminencia del teatro surgido del mundo religioso. Por ello nos vemos en la necesidad de usar de la mejor forma que nos sea posible los términos hallados en la bibliografía para referirnos a todo. Por otro lado, la finalidad de este trabajo nunca ha sido explicar términos filosóficos, ni religiosos, ni sacros.

Ejemplo de la preeminencia del lenguaje de la Iglesia es que en pleno siglo XX Margot Berthold habla de una "desacralización" o "desdivinización" del teatro en el camino medieval. Boiadzhiev menciona un "acercamiento entre arte y realidad"; ambas formas se refieren al momento en que los géneros se nutren de temas, ambientes, personajes y acciones tomados de la vida real en oposición con las historias sagradas; en los espectáculos y el teatro del final de la Edad Media hay un fuerte florecimiento de aquellos aspectos antes llamados paganos, como las alegorías y los desfiles, tal vez no una desdivinización sino un uso más conciente de ellos.

Por otro lado las palabras espectáculo, representación, teatral, están siempre presentes. Nosotros, sin pretender hacer una nueva clasificación, hemos usado "espectáculo", y "espectacular"

para referirnos a aquello que no es teatro propiamente dicho en el contexto de hoy, pero que se presentaba al público, ya fuera para esparcimiento o con fines didácticos. Asimismo usamos "representación" para referirnos a juegos o a danzas rituales en los que encontramos, desde la Antigüedad, participación de personajes alegóricos interpretados por personas distinguidas para la responsabilidad en cada comunidad. Y pensamos que utilizar la palabra "teatral" cuando el espectáculo tiene personajes y diálogo, aunque lo represente un solo histrión, es correcto, y la palabra "teatro" cuando hay una historia, diálogo, cuando se está representando un lugar y a unos personajes.

Queda como una tarea pendiente ahondar en los usos de los términos que aquí nos hemos contentado con utilizar de una forma directa.

Mientras nos dábamos a la labor de integrar una línea del tiempo de los espectáculos medievales y el teatro, simultáneamente a la descripción de sus características, nos hallamos con una diversidad de nombres –dados por los autores–, a los géneros; nombres que pueden referirse a un tipo de expresión o a varias, o bien, podemos encontrar muchos nombres para nombrar al mismo género.

De principio debemos distinguir entre histrión, juglar, scopa, cazurro, luego, por ejemplo, entre tropo, que es un término musical, y *officium*, que se refiere a la representación que acompaña a ese tropo. Más tarde tendremos que distinguir qué es un ciclo. Asuntos importantes si se quiere explicar de forma didáctica a quienes se acercan por primera vez al teatro medieval. Caso como éste sucede al nombrar los géneros; un ejemplo documentable es si misterio es lo mismo que *mystery play*, o si el nombre "autos de la pasión" se refiere a otro género. Son nombres que los autores aportan formando un mar de información que es necesario aclarar.

Otro problema con los términos es la falta de libertad con la que nos enfrentamos al tratar de usar un término de forma llana, por ejemplo, "realismo" y "realista"; estamos ante la posibilidad de confundirlos con los nombres de movimientos artísticos de otras etapas históricas más cercanas a nuestros tiempos y que se constituyen en referentes fácilmente descontextualizantes.

También sucede que los nombres usados para nombrar etapas distinguibles del teatro, como por ejemplo el "teatro litúrgico", o el "teatro en el atrio" –también llamado teatro expulsado del templo, o drama semilitúrgico–, son nombres aportados por estudiosos en fechas muy posteriores y es necesario aclarar que varios autores llaman de distinta forma al mismo hecho, o género, e incluso toman nombres acuñados en ciertos contextos, como el *meteur en scene* francés del siglo XIX, para referirse a un encargado de armonizar y articular la escena medieval. Ante este hallazgo no sabemos si ese nombre tiene otro origen o simplemente está siendo tomado en préstamo y llevado al Medievo anacrónicamente.

He ahí un interesante trabajo para quien guste ahondar en la nomenclatura genérica e histórica del teatro medieval. Al encontrar expresiones que tienen como inspiración común a Terencio –nos referimos al drama de Rosvita y a la llamada "comedia elegíaca"–, vemos que tienen aspiraciones diferentes, pues una trata de usar esa influencia con fines edificantes al estilo cristiano y la otra tiene matices definitivamente profanos, sin embargo, nos parece necesario comparar una con la otra y por ello tomamos la decisión de exponerlas en conjunto, considerando que, en realidad la separación de lo profano y lo sacro en el teatro medieval es de tipo esquemático que no sirve realmente para separar una cosa de la otra, sino para saber que ambas finalidades estaban siempre mezcladas.

Otro camino que nos resulta interesante es el de la alegoría y el desarrollo que a lo largo de la Edad Media tuvo ésta en el espectáculo, pues la alegoría ya se encuentra en la base de las representaciones precristianas que se realizaban con motivo del ciclo agrícola; luego su uso pasó por los tablados de los misterios antes de encontrarla usada con fines religiosos y didácticos en las moralidades, dando lugar a los personajes tipo y también iniciando los pasos al tratamiento satírico de temas religiosos y sociales en las *sotties*. El uso de la alegoría como base de varios géneros toma fuerza para el tratamiento de muchos géneros del final de la Edad Media, formando parte de ese "acercamiento entre arte y realidad" del que habla Boiadzhiev. Es un tema interesante de estudiar a lo largo de toda la Edad Media.

Como último ejemplo de las puertas que se abren a cada paso en el estudio del teatro medieval mencionaremos el uso del espacio: el inicio del desarrollo del espacio multiéscenico podría ser una aportación definitivamente religiosa. Por lo menos hasta donde este estudio llega, no encontramos menciones de uso de la multiescena en los espectáculos que los histriones y saltimbanquis llevaban por los pueblos y cortes; aparentemente podían usar un espacio del tipo arena, con los espectadores alrededor, o usar en las cortes un estrado.

Las noticias de la multiescena parecen provenir del enriquecimiento de las representaciones religiosas, pues es notable que el espacio usado para la escena de la resurrección, originalmente junto al altar, se multiplica durante la formación de los ciclos, es cuando aparecen más tablados en la nave de la Iglesia para representar otros lugares donde se desarrolla la historia sagrada. Al salir del templo, ya con el ejemplo de la multiescena interior, se desarrollan las mansiones al aire libre y la tradición de las proce-

siones en fiestas religiosas y profanas, trajo consigo la necesidad de los escenarios móviles. Ambos desarrollos se convirtieron más tarde en el símbolo de las grandes representaciones en que participaron todos los estamentos sociales de las ciudades.

Con estas reflexiones cerramos el estudio presente, concientes de que el teatro medieval es un océano en el que se vierten muchas, muchísimas preguntas.

Bibliografía

BATY, Gaston y René Chavance (1992). *El arte teatral.* 2a. ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, 296pp.

BERTHOLD, Margot (1974). *Historia social del teatro 1.* Madrid, España: Ediciones Guaderrama, S.A./Espasa, Universitaria de Bolsillo, 295pp.

BOIADZHIEV, G.N., A. Dzhivelegov y S. Ignatov (1976). *Historia del teatro europeo.* La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro/ed. Arte y Literatura, tomo I, 515pp.

BÜHLER, Johannes (2005). *La cultura en la Edad Media. El Primer renacimiento de Occidente*, Barcelona, España: Círculo Latino, S.L. Editorial/El Árbol Sagrado, 320pp.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (2004). Arte de la Edad Media, *Historia General del Arte, Antología.* España: Espasa Calpe, S.A., Colección Summa Artis, tomo I, 192pp.

_____ (2004). Arte de la Edad Media, *Historia General del Arte, Antología.* España: Espasa Calpe, S.A., Colección Summa Artis, tomo 2, 192pp.

CORTICHIS, Estrella (1961). *Teatro medieval.* México: Oasis, Colección Literaria Servet, 100pp.

D´AMICO, Silvio (1959), en J.R. Wilcock (trad.). *Historia del Teatro Universal.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 565pp.

DHONDT, Jan (1994). *La alta Edad Media.* México: Siglo XXI Editores, Colección Historia Universal, tomo 10, 426pp.

Enciclopedia Universal Ilustrada (1928). Madrid, España: Espasa Calpe, tomo LIX, p. 1174.

GARCÍA PRADAS, Ramón (2001), en Écrire (traduire, et représenter la fête), *La fiesta de los locos, un origen folclórico para el teatro del medievo francés.* Valencia: Universitat de Valencia, pp. 33-41.

GANDERSHEIM, Rosvita de (2003), en Andrés José Pociña López (ed.), *Dramas.* Madrid, España: Akal, S.A., Colección Clásicos Latinos Medievales, núm. 14, 149pp.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997). *Diccionario Akal de Teatro.* Madrid: Ediciones Akal, S.A., 907pp.

GONZÁLEZ, Aurelio (2003). *Bibliografía Descriptiva de la Cultura Medieval.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Manuales de Medievalia II, 317pp.

GONZÁLEZ, Isabel (1996). Recursos teatrales en el Pianto della Madonna, en Joaquín Espinosa Carbonell (coord.), *El teatro italiano: actas del VII Congreso Nacional de Italianistas.* Valencia, España, pp. 271-276.

GUGLIELMI, Nilda (comp.) (1980). *El Teatro Medieval.* Buenos

Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Los Fundamentales, 409pp.

Historia de la literatura universal (2003). Barcelona: Planeta, tomo 2, 577pp.

HUIZINGA, Johan (1966). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Universidad/Alianza Editorial, 468pp.

JOTISCHKY, Andrew & Caroline Hull (2005). *Historical Atlas of the Medieval World*. Londres: Penguin Books Ltd., 144 pp.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1976). *Teatro medieval*. Madrid: Castalia/Odres Nuevos, 285pp.

LE GOFF, Jaques (2008). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 250 pp.

_____ (2009). *La Baja Edad Media*. México: Siglo XXI Editores, Colección Historia Universal, tomo 10, 336pp.

MACGOWAN, W. y W. Melnitz (1980). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 330pp.

MAREK, Hanelore (1966). *Historia del teatro*. Versión castellana de Mercedes Quijano de Mutiozábal. México: Editorial Novaro, Colección Odisea, 47pp.

MASSIP, Francesc (1992). *El teatro medieval*. Barcelona, España: Montesinos Editor, Colección Biblioteca de Divulgación Temática, núm. 59, 142pp.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924). *Poesía juglaresca y juglares,*

Aspectos de la historia literaria y cultural de España. Madrid, España: Publicaciones de la Revista de Filología Española, 488pp.

PAGE, Sofhie (2004). *Magic in Medieval Manuscripts.* London: The British Library, 64pp.

PAYEN, Jean Charles (1990). *Le moyen age.* París: Arthaud, pp. 70-71.

RIQUER, Martín de y José María Valverde (2003). *Historia de la literatura universal.* Barcelona, España: Planeta, tomo 3.

RIU, Manuel (1959). *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media.* Barcelona, España: Gassó Hnos. Editores, 412pp.

ROMERO, José Luis (2010). *La Edad Media*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, tomo 12, 222pp.

SOBRINO, Miguel (2011), La fiesta que nació por una risa, en *La aventura de la historia.* España: Grupo Unidad Editorial, núm. 152, p. 45.

TREVIÑO GARZA, Mercedes (2000). El espacio dramático de Adam de la Halle a la luz de la semiótica contemporánea, en *La Philologie francaise a la croisee de l´ann 2000*, vol. 1, pp. 207-220.

VALVERDE, José María (2003). *Historia de la literatura universal.* España: Planeta, tomo 5, p. 11.

WECKMANN, Luis (1962). *Panorama de la Cultura Medieval.*

México: Universidad Nacional Autónoma de México, Manuales Universitarios, Facultad de Filosofía y Letras, 238 pp.

WICKHAM, Glynne (1987). *The Medieval Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 260pp.

Anexo 1

LÍNEA DEL TIEMPO DEL TEATRO MEDIEVAL

Anexo 1

LÍNEA DEL TIEMPO DEL TEATRO MEDIEVAL

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglos IV-IX	Toda Europa	Alta Edad Media Etapa pagano-medieval, difusa, siglos IV-IX. La institución teatral del periodo clásico se diluye, sus componentes se hallan esparcidos en la multiplicidad festiva ocasional, o del calendario agrícola. Mientras se desarrolla, codifica y espectaculariza la ceremonia de la misa y otros actos litúrgicos paralelos a ella, que sin duda conviven de manera contradictoria con celebraciones precristianas ampliamente practicados por la población.[1]	Massip, 1992: 14-15
Siglo IV		*Cristos paschon*. Atribuido falsamente a san Gregorio Nacianceno. Se ha encontrado que es una obra del siglo XI.	D´Amico, 1959: 277
Siglo V	Europa	Después de la Conquista y subyugación del Imperio romano por los germanos, empiezan a manifestarse.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 3
Año 476		Odoacro asciende al trono romano.	
Hacia 589	Toledo, España	El III Concilio Toledano denuncia y prohíbe las representaciones paganas y fiestas impensables entre clero y fieles debido a su carácter licencioso –saltos, bailes, cánticos torpes–, mal avenidos con la severidad del rito (se refiere a las fiestas del *episcopellus* y otros juegos de escarnio).	Lázaro C., 1976: 21

[1] Tomaremos las referencias de periodización del teatro en la Edad Media que hace Francesc Massip (1992: 14-15), que se refiere a tres etapas, con el fin de hacer distinciones en una época tan larga como los diez siglos que dura la que estudiamos. La primera es la etapa difusa, como se decribe (siglos IV-IX).

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo VI	Catacumbas de Roma	La lápida del mimo Vitale –que aún se conserva–, tiene un epitafio sobre el gozo de la vida al estilo pagano, lo que da cuenta de la contradicción existente, desde la Alta Edad Media, entre lo sacro, lo profano y lo francamente pagano.	D´Amico, 1959: 301
Siglo VI	Francia	"La carola", danza para juegos de escarnio, documentada en Francia.	Lázaro C., 1976: 42
Siglo VII	Concilio de Constantinopla	Se establece un canon que dicta cómo representar la figura de Jesús en La Pasión. Contiene términos que sugieren representaciones sagradas al adoptar con fines didácticos la forma dialogada. Escritas en griego, en prosa, son atribuidas a: San Gregorio Taumaturgo, Eusebio de Alejandría, sobre pasajes de la vida de Jesús. No se les admite el menor valor artístico.	D´Amico, 1959: 288
Siglo VIII	Roma y otros lugares	Sobrevivían las bacanales con algunas características teatrales durante las *Libertatis Decembris*.	D´Amico, 1959: 303
Siglo VIII	Todo el Imperio romano	Carlomagno, siguiendo consejos del papa Adriano, ordenó la adopción de los ritos litúrgicos de la Iglesia romana en todo el Imperio. La liturgia contiene elementos dramáticos tras el simbolismo que la impregna; el sacrificio de la misa es una representación simbólica de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús. Se desarrollan partes dialogadas entre el celebrante y sus ayudantes, como la misa de la Semana Santa, que está dividida entre tres oficiantes que desempeñan roles diferentes, uno de historiador, otro dice las palabras de Jesús y un tercero las del resto de los personajes de la narración.	D´Amico, 1959: 290-291

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglos IX-XII	Toda Europa	Segunda etapa feudo-medieval, en que acontece el proceso de reiniciación teatral (siglos IX-XII). La liturgia se enriquece y unifica e incluye en su seno acciones dialogadas y representativas, primero en el ámbito estrictamente eclesiástico, y muy pronto abriéndose a la participación de los fieles, a las interpolaciones festivas y a las lenguas romances.[2]	Massip, 1992: 15
		Es un proceso enrevesado en que las ceremonias de culto se empapan de los recursos espectaculares de mimos e histriones, auténticos albaceas de la teatralidad y por ello, ferozmente combatidos por la Iglesia.	Massip, 1992: 12-13
Siglos VIII y IX	San Galo	Las fiestas de Navidad de San Gall ya se celebraban con cantos religiosos y música de cuerdas, además de bufones que cantaban y saltaban.	Berthold, 1974: 267
Siglos VIII y IX	Roma, abadías benedictinas y en las grandes iglesias del mundo católico	En las vigilias del Alba pascual, el pueblo reunido en la basílica vaticana, empezó a reclamar del ritual una representación material del suceso invocado y evocado. La costumbre de representar se popularizó en ese periodo con gran éxito. Sobresalen las de la abadía de San Gall, en Suiza, donde se iniciaron los tropos, que influyeron tan considerablemente en toda Europa para el desarrollo del drama litúrgico.	D`Amico, 1959: 291
Siglo IX	Tours	El consejo eclesiático reunido en esta ciudad, prohibió a los creyentes presenciar los juegos de los histriones.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 17

[2] A partir del siglo IX, se distingue ya la transición a la segunda etapa del teatro como se describe, según la periodización de Francesc Massip (1992: 15).

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo IX	Europa Occidental	La lectura pascual de los textos dedicados a la a sepultura de Jesús, ya se acompañaban de una descripción objetiva del acontecimiento: enmedio del templo se colocaba la cruz, luego se envolvía con veneración en un manto negro; y la llevaban al santo sudario; esto simbolizaba la sepultura de Jesús.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 23
		También sitúa en este siglo la aparición de la escena de las Marías.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 24
Siglo X año 911	Saint Gall	Las *tripudia*, danzas para juegos de escarnio, ya eran conocidas en Saint Gall en la fecha señalada.	Lázaro C., 1976: 42
911	Saint Gall	Las fiestas de Navidad de San Galo, con música de cuerdas y bufones que danzaban y brincaban, se celebraban desde el siglo VIII; eran tan famosas que Conrado I se dirigió en ese año expresamente a verlas.	Berthold, 1974: 267
Siglo X 329	Montecassino, Italia	Drama litúrgico. *Officium Sapulcri*, breves diálogos, acompañados de somero aparato espectacular y con el altar como escenario, representado por sacerdotes, e incluso por personajes femeninos. Quince composiciones de este tipo provienen de los *Abruzzos*, de Padua, de Nonantola, de Ivrea, de Sicilia, de Parma, de Sutri, de Cremona, de Aquilea de Cividale, de Bari y de Venecia. La más minuciosa descripción proviene de un ritual del monte San Michele, en que finalmente aparece Jesús.	D`Amico, 1959: 292-296

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo X	Toda Europa	Al lado y dentro del espectáculo sagrado perdura el de tipo jocoso y en general, cómico; se refugia en las cortes, en las plazas, los castillos e incluso en la iglesia.	D´Amico, 1959: 301
Mediados del siglo X	Abadía de Gandersheim	Datan de este siglo las obras de la monja Rosvita, entre ellas, "6 dramas al estilo de Terencio". Adopta la característica transversal de todo el teatro medieval y sus derivados: el cambio constante de escena; aunque está desligado del desarrollo de teatro litúrgico, lo mismo que la comedia elegía.	D`Amico, 1959: 280

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo XI	Toda Europa	Comienza una marcada separación de la artesanía y de la economía agrícola, debido a que se vivifica el intercambio comercial. Las ciudades se van convirtiendo en centros administrativos y comerciales, los estrechos caminos de las aldeas se transforman en rutas comerciales por las que circulan caravanas de comerciantes, artesanos y alegres histriones.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 14
Siglo XI	Toda Europa Limonges	Se dramatizan los tropos del oficio de Navidad; aparecen por primera vez los pastores adoradores del niño Jesús.	Martín de Riquer, 2003: 570
1020	Alemania	Los participantes de las *morris dance* –un tipo de juegos de escarnios conocidos ya en Inglaterra y el continente–, irrumpieron en la misa de Navidad en Kolbigk, cantando cántica obscena diabólica y otras canciones antiguas. Al resistirse los sacerdotes y fieles a su entrada al templo, algunos resultaron muertos.	Lázaro C., 1976: 42
Siglo XI	Limonges	Las antífonas de Navidad dan indicaciones sobre la escenificación de las festividades navideñas.	Berthold, 1974: 267
Siglo XI	Nevers Compiegne, Metz, Montpellier, Orleans, Bilsen y Toledo	Se representan y enriquecen los autos de Navidad que duraron toda la Edad Media dentro de las iglesias, aunque los autos de la Pasión y las leyendas también los llevaron consigo al escenario múltiple de patios y plazas.	Berthold, 1974: 263-264
Siglo XI	España	Una *visitatio sepulcri* que se representaba en España, aparece en un breviario del monasterio de Silos, entre el siglo XI	Lázaro C., 1976: 23-26

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		y el XVI. Es evidente que los tropos de *visitatio* se practicaron en Santiago de Compostela (siglo XII), *visitatio* y *officium pastorum* en Huesca, *officium pastorum* en Zaragoza, y *visitatio* en Granada durante el siglo XVI.	
Siglos IX, X y XI	Toda Europa	Por largo tiempo, el drama litúrgico se representó dentro del templo, como un modesto adorno que la Iglesia "tolera bordado sobre los solemnes esquemas de su liturgia, a la manera de los tropos". Los fundamentos son: estrecha unión al ritual; escrito en latín; de forma exclusiva a cargo de los ministros del santuario; algunos atributos externos tendientes al realismo les daban cierta distinción.	D´Amico, 1959: 295-296
Siglos IX, X y XI	Toda Europa	Nuevamente (como en el rito griego), el actor primitivo se confunde con el sacerdote. La música ya formaba parte del drama litúrgico, lo cual constituyó su elemento más libre y personal.	D´Amico, 1959: 295-296
Siglos XI	Francia	*Ordo prophetarum* y *Ordo Stellae*, son considerados dramas sacros, sin embargo son diferentes de los dramas litúrgicos, ya que se les representaba antes o después del culto y no unido al mismo, además de que sus temas están inspirados en fuentes no precisamente litúrgicas (al parecr se les clasificaba como *officium*).	Lázaro C., (refiriendo una cita de *Citor*, del autor E. de Coussemake, p. 20)
Siglos XI y XII	Europa Central	La ceremonia religiosa se complica con la aparición de diálogos entre los clérigos que hacían de Marías y el resto del coro, como en el *paschali laudes*. Se desarrollan otras ceremonias dialogadas como el encuentro de Jesús resucitado, disfrazado	Massip, 1992: 32-33

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		de jardinero con Magdalena o con los peregrinos de Emaús en el *Officium peregrinorum*. Se incluyen escenas con personajes profanos; se trata del mercader en la *Visitatio sepulchri*, en que las Marías compran ungüentos de camino hacia la tumba de Cristo. En el *Ludus paschalis* de Praga, el Ungüentero, rebaja el precio a las mujeres, pero aquí aparece su esposa, quien se opone, insultando a las Marías.	
Siglo XI	Europa Occidental	*Sponsus*, drama de las vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas; aparece mitad latín, mitad occitano; la música tiene una melodía particular para cada personaje (*leit motiff*).	Massip, 1992: 34
1073-1085	Toda Europa	*Ludus cornomanniae*, un juego de escarnio en que participaba el Papa; se representó todavía en el pontificado de Gregorio VII en las fechas señaladas.	Lázaro C., 1976: 21
Siglos XI		Tiene lugar la Primera Cruzada en el año 1097. Para entonces las representaciones sacras ya estaban muy difundidas en toda la Iglesia latina.	D´Amico, 1959: 289
Finales del siglo XI y principios del XII	Francia	Comienzan a introducirse frases en lenguas romance en el texto latino, mismo que el pueblo ya no entiende. *Las vírgenes prudentes y las Vírgenes fatuas*, aparecen en un texto en latín con poca ortografía y en provenzal. Así también se realizan en dos idiomas y en la misma época una *Resurrección de Lázaro* y una *Resurrección del Salvador*. Reproducen sustancialmente la narración de las Santas Escrituras, sin agre-	D´Amico, 1959: 297-300

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		gados ni interpretaciones personales u originales. Los historiadores lo han llamado drama mixto. Representa un periodo de transición entre la dramaturgia eclesiástica en latín y el nuevo y popular teatro cristiano escrito en lengua vernácula.	
Siglo XII		Lentamente las representaciones salen del templo, avanzan hasta el pórtico, se adelantan por las gradas y finalmente salen a la plaza. Es el teatro de masas de la Edad Media y el comienzo del drama moderno.	D´Amico, 1959: 300
Inicios del siglo XII	Inglaterra	Se habla de los misterios como algo conocido. En Inglaterra los misterios son representaciones de argumento bíblico. Se representaron en las plazas en grandes tablados, o en conventos, en la calle o en cementerios, sin ninguna escenografía. El carácter de contraste entre las aspiraciones piadosas y la barbarie feroz, en las representaciones son más pronunciados que en otras partes de Europa. La pintura de caracteres del teatro inglés empieza en este momento. También es notable la sátira contra el clero y el Papa.	D´Amico, 1959: 377
Siglo XII	Roma	*Liber Políticus*, de Benedetto, canónigo de San Pedro, narra algunas fiestas de escarnio, libertades de naturaleza pagana que influyeron sobre el bajo clero e incluso el alto.	Lázaro C., 1976: 21
Mediados del siglo XII	Toledo	Primeros dramas didácticos íntegramente escritos en lengua romance: *Representación de Los Reyes Magos* de	Massip, 1992: 38

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		la Catedral de Toledo, en castellano (traducción de catalán o gascón).	
	Alemania	*Ordo representationis Ade*, en anglo-normando, representado a las puertas de la iglesia, estructurado con el pecado de Adán y Eva, el crimen de Caín y el desfile de los profetas que anuncia la venida del redentor (espectáculo que se intuye por sus sustanciosas rúbricas escénicas en que los diablos, sin texto, son ya protagonistas).	
Mediados del siglo XII	Francia	Hilario, discípulo de Abelardo, escribe *Ludus Danielis*, una *Sucitatio Lazari* y una representación hagiográfica; el *Ludus super iaconia Sancti Nicolai*, en las que se intercalan con el latín, refranes en francés, síntoma de la integración de lenguas vulgares en las representaciones.	Massip, 1992: 39 Martín de Riquer, 2003: 571
Siglos XI y XII	Alemania	Los juglares bretones y britanos llevan *lais* que popularizan la fama y hazañas del rey celta Artús. Junto a Artús, que es el ideal personificado de caballero, aparece en Suiza el Anticristo transformado en farsa, en El carnaval del Anticristo.	Berthold, 1974: 277
1175	Inglaterra	Peter de Blois hace una epístola al rey inglés, en que habla de los perniciosos manejos de los arlequines, hijos de Satanás, dedicados a acometer contra las acciones de la Iglesia.	Berthold, 1974: 271
Finales del siglo XII	Alemania	Conservado en la biblioteca de Munich, se encuentra un Misterio de la Pasión de finales del siglo XII, que contiene todo el personaje de Magdalena escrito en mezcla de latín y alemán primitivo.	D´Amico, 1959: 297-300

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo XII	Montecassino	Pasión en latín, con intervención de juglares.	Massip, 1992: 37
Siglo XII	Francia	Misterios anónimos en valón, provenientes de Lieja, con ingenuo tratamiento sobre el nacimiento de Jesús.	D´Amico, 1959: 314
Finales del siglo XII y principios del XIII	Territorios franceses Museo Condé Chantilly	Los textos más antiguos in *lingua volgare*, son escritos en dialectos franceses, una *Resurrección* anónima y mutilada, tal vez normanda, con versos octosílabos, pareados y rimados describe, también en verso, cómo debe llevársele a escena, muestra simultánea multiplicidad de lugares y escenas.	D´Amico, 1959: 313
Finales del siglo XII y principios del XIII (1194-1202)	Francia	Jean Bodel escribe el *Jeu de Saint-Nicolas*, drama sacro de autor conocido, caracterizado por la irrupción del realismo grotesco en el seno de la leyenda religiosa y por la presencia de la mentalidad de la burguesía artesanal, con tema de aventuras de cruzados en tierra musulmana.	Massip, 1992: 38 Martín de Riquer, 2003: 571

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		Etapa burgo-medieval,[3] siglos XIII-XVI; acontece la asimilación o eclosión de las prácticas dramáticas: surguen los misterios cuando el laicado hace suyas las dramatizaciones y las salpimenta del legado festivo popular que sobrevive inserto en la nueva religión. Nacen las farsas y otras formas teatrales al servicio de la comicidad y la diversión y se dan los pasos definitivos para la reinstauración del teatro como elemento cultural de primer orden.	Massip, 1992: 12-13
1200	Umbría	La lauda dramática surgida de un fenómeno de exaltación religiosa popular en Umbría; se disemina por toda Italia. La mística ebriedad de las laudas ha recordado a los estudiosos del teatro las exaltaciones dionisiacas que originaron la tragedia griega.	D´Amico, 1959: 343-367
1210	Roma	Inocencio III prohíbe todas las prácticas que no sean severamente litúrgicas dentro de la Iglesia.	
1210	Roma	El Papa Inocencio III prohíbe la representación de los dramas litúrgicos dentro de las iglesias, debido a que los elementos espectaculares realistas y la influencia del ambiente local, socavaban la autoridad de la liturgia misma.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 32
Inicios del siglo XIII	Italia	Se producen las laudas dramáticas en un ambiente de religiosidad laica, provenientes de los ritos públicos de penitencia y flagelación llevados a cabo por	D´Amico, 1959

[3] Tercera etapa medieval, según Francesc Massip, quien nos ha dado luz sobre las etapas del espectáculo y teatro medievales.

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		los *disciplinati*. El misterio comienza a subrayar la humanidad del hijo de Dios. Las laudas de Umbría pasan rápidamente de la invocación lírica a la forma dramática dialógica.	
1230	Abadía de Beuron, Alemania	Los *Carmina Burana*, conservados en esta abadía constituyen una colección de poesía goliarda, llena de sensualidad en donde el arte poético del amor halla la bebida y se cultivan las influencias de Ovidio y Cátulo.	Berthold, 1974: 230
1228	Valladolid, España	El Concilio de Valladolid prohíbe los juegos de escarnio.	Lázaro C., 1976: 41
ca. 1235	Magdeburgo y Francia	En el *Auto de Pentecostés*, en *La cabalgata de Roldán* y en *Los caballeros de la mesa redonda*, el paganismo tradicional es más fuerte que el matiz cristiano; es la época y los géneros cultivados por el francés Jean Bodel. En esta misma época el efectismo de los torneos iba desplazando de la escena el contenido religioso. Hilario vino a Francia y escribió sobre San Nicolás.	Berthold, 1974: 229
Siglo XIII	España	La carola, otro juego de escarnio, era conocida en España en este siglo (cita a Berceo).	Lázaro C., 1976: 43
Siglo XIII	Alemania	El texto navideño de la abadía de Beuron, contenido en los *Carmina Burana* presenta a Balaan y su asno, San Agustín y un obispillo	Berthold, 1974: 261
	Francia	Aparece la obra el *Tumbeor de notre dame*, que trata de un juglar, quien can-	Berthold, 1974: 269

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
	Europa Occidental	sado de todo, se deshace de sus bienes y se va a un monasterio, donde alaba a la Virgen con números de acrobacia. El abad del monasterio testifica el milagro de que la Virgen abanica al juglar cuando cae agotado.	
Siglo XIII	Francia	Se celebran ya espectáculos sacro-teatrales en los atrios, calles y plazas; son muy suntuosos y, a ejemplo de los desfiles civiles que se celebraban para la recepción de dignatarios, reyes y príncipes, incluyen también comilonas.	Lázaro C., 1976: 46
Siglo XIII	Aragón y Cataluña	Ambas ciudades españolas dan cuenta de representaciones similares a los *misteres* franceses.	Lázaro C., 1976: 46
Siglo XIII ca. 1250-1260	Francia	Dentro del drama sacro francés de los milagros, encontramos la representación anónima de Adán, con didascalias y contestaciones en latín, el resto en vulgar, con un ritmo muy vivo y valiosas indicaciones para la escenografía, el vestuario, y la representación.	D´Amico, 1959: 314 Martín de Riquer, 2003: 571
Siglo XIII ca. 1250-1260	Francia	Cada vez se introduce más en el drama sacro el elemento cómico, bajo el manto de lo grotesco, que sobrevivía en los espectáculos rústicos. Sobresale la forma en que la Serpiente se dirige a Eva (se conserva en la Biblioteca de Tours).	D´Amico, 1959: 314 Martín de Riquer, 2003: 571
1260	Francia	Jean Bodel escribe el *Jeu de Saint-Nicolas*. Representaba hechos contemporáneos sobre el triste final de la sexta cruzada en 1248, donde los cristianos sufrieron una derrota completa. (Hay controversia con el dato de Massip y el de Martín de Riquer).	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 43

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo XIII	Italia	El drama empieza a celebrar la pasión, crucufixión y muerte de Jesús y ya no sólo la resurrección. Hay un cambio de actitud, a la que contribuyen las órdenes mendicantes, que con sus nuevas técnicas de predicación y su realismo, propician un verdadero desarrollo teatral, paralelo a la ampliación de la estética y de las posibilidades de la visión operadas por el gótico. Su mística ebriedad ha recordado a los investigadores las exaltaciones dionisíacas, de las que nació en la Hélade primitiva, la tragedia.	D´Amico, 1Massip, 1992: 37 D´Amico, 1959: 343
Siglo XIII	Inglaterra	Thomas de Chobham, quien fue el arzobispo de Canterbury muerto en 1327, clasifica a los histriones en tres tipos: los que transfiguran sus cuerpos con posturas y comportamientos indecentes, desnudándose o enmascarándose y que merecen la condenación; otros llamados bufones errantes, calumniadores y maledicentes, también vituperables; un tercer género provisto de instrumentos musicales para deleitar a los hombres, se divide en dos subtipos, algunos frecuentan tabernas y compañías deshonestas y también son objeto de censura; pero hay algunos llamados juglares que cantan las gestas de los príncipes y vidas de santos, que procuran solaz a los hombres enfermos o afligidos y no cometen indecencias impías, como los mimos; sólo estos juglares escapan del fuego del infierno.	Menéndez Pidal, 1924: 13-16

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo XIII	Toda Europa	El drama litúrgico toma fuerza en el atrio.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 32
Siglo XIII	Alemania	Los *Ludus Passione*, incluidos en los *Carmina Burana*, celebran los temas sobre el sacrificio ejemplar de Jesús. Este compendio incluye también un *Ludus de Nativitate*, espectáculo complejo que representa diversas secuencias dramatizadas entre Navidad y Reyes.	Massip, 1992: 37
Siglo XIII	Italia	Ciullo d´Alcamo, poeta dramático, es autor de *Contrasto*, obra que constituye una de las manifestaciones más antiguas documentadas de poesía dramática italiana. Versa sobre un comediante vagabundo en cuya poesía confluyen diferentes dialectos sobre un fondo siciliano. En la poesía popular de los juglares siempre hay mezclas de idiomas, al contrario del inicio latino del teatro litúrgico.	D´Amico, 1959: 341
Siglo XIII	Italia	El *Contrasto*, de Ciullo D´Alcamo de este siglo, se representaban por juglares, acompañado de danzas que ejecutaban bailarines en coro y un solista, y dialogaban.	D´Amico, 1959: 343
Siglo XIII 1260	España	En *Las siete partidas*, Alfonso X, El Sabio, prohíbe a los eclesiásticos, como cosa repudiable, participar en los juegos de escarnio, especie de farsa satírica que con intolerable abuso, se había introducido en las iglesias junto a los espectáculos devotos (los prohíbe dentro y fuera del templo) y señala cuáles sí se pueden hacer. Partida I, ley 34, título VI.	D´Amico, 1959: 392

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1260	Francia	Monólogo cómico titulado *Decir de la herboristería*, de Rutebeuf, muestra de teatro profano resultado del proceso de secularización del teatro religioso. Trata sobre un médico recién llegado de Oriente que pondera el valor comercial de su plantas curativas.	Martín de Riquer, 2003: 572
1264	Toda Europa	El Papa Urbano IV, instaura la celebración de *Corpus Christi*.	Massip, 1992: 39-41
Siglo XIII 1264	Todo el mundo católico	Institución oficial de la festividad de *Corpus Christi*. A raíz de esta fiesta se propaga la costumbre de ir con trajes de época y escenas mudas, cantadas o habladas, que representaban cuadros o sucesos de la Biblia. De esta institución se deriva el desarrollo dramático de los autos sacramentales en España.	D´Amico, 1959: 86
Mediados del siglo XIII 1265	Francia	*El milagro de Teófilo*, del trovador Rutebeuf, trata de un joven que fue sacado de su oficio con calumnias; desesperado, hace un pacto con el diablo, de cuyo cumplimiento lo saca la Virgen, aparecida por milagro (*Deus ex machina*). Es un milagro mariano, género que hallará su plenitud hasta el siglo XIV, con los milagros de nuestra señora. La historia es de procedencia griega, sin embargo fue muy difundida en Occidente.	D´Amico, 1959: 314 Martín de Riquer, 2003: 572
1266-1282	Francia	Se escribe la pieza fársica *El mozo y el ciego*, en la cual un muchacho que guía a un ciego lo hace objeto de burlas y pillerías, misma que luego desarrollará sus temas en *El Lazarillo de Tormes* castellano.	Martín de Riquer, 2003: 573

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1280	Italia	Se representa la lauda dramática de Jacopone Da Toddi, *El llanto de la Virgen*.	Isabel González, Universidad de Santiago Compostela
Siglo XIII ca. 1283 1277 según Martín de Riquer, 2003: 573	Francia	*Jeu d´Adam*, de Adam de la Halle, ejemplo del teatro cómico francés del siglo XIII, en la que el autor, que es el protagonista de la obra, cuenta su vida, e incluye una serie de personajes contemporáneos, que disputan y maldicen sobre las mujeres, enseguida un fraile con reliquias y un médico conocen a un loco que habla de curar las enfermedades del cuerpo y el alma, ya con ciencia o con religión; todoacaba en borrachera general y a la hora de pagar la cuenta, tienen que hacerlo con las reliquias del fraile. Expresión típica del vasto y contradictorio medievalismo.	D´Amico, 1959: 336
1280	San Mauricio de Constanza	En la capilla de San Mauricio de Constanza se levantó un sepulcro según el modelo de Jerusalén para las representaciones del *quem quaeritis*.	Berthold, 1974
Siglo XIII ca. 1283 1285-1289 según Martín de Riquer, 2003: 574	Francia-Nápoles	*Jeu de Robin et Marion*, es uno de los textos cómicos franceses más antiguos; fue escrito por el trovero Adam de la Halle, que perteneció al séquito de Roberto de Artois, en la corte de Carlos de Anjou en Nápoles. Representa una especie de idilio cómico con danzas, cantos, bromas nada inocentes y juegos con alegre farándula final.	D´Amico, 1959: 334
Siglos XIII y XIV	España	El más antiguo de los dramas sacros españoles sin fecha clara es el *Misterio*	D´Amico, 1959: 392

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		de los Reyes Magos. En total contiene 150 versos sobre el Evangelio, dialogado y con caracteres primitivamente realistas.	
Inicios del siglo XIV	Ámbito catalán-occitano, francés y germánico	Aparición de primeras muestras textuales de drama cristológico íntegramente en lengua vulgar, basadas en los poemas narrativos de la Pasión recitados por los juglares en los que afloran temas pintorescos y cómicos que tendrán plenitud en las grandes pasiones de Arrás.	Massip, 1992: 38
1316	Toda Europa	El papa Juan XXII (1316-1334) ordena celebrar las fiestas de *Corpus Christi* con procesiones eucarísticas en toda la cristiandad.	Massip, 1992: 76 y Lázaro C., 1976: 51 coinciden en 1316
1318	Cleves	Se funda la más antigua sociedad de bobos con el nombre de *Narrenorden*.	Boiadzhiev *et al.*, 976: 101
Siglo XIV 1322	Eisenach	El landgrave Luis de Turingia, asisitió a la representación en mezcla de latín y alemán, de *Las vírgenes prudentes y las vírgenes locas*, y al ver que las vírgenes no fueron perdonadas y quedaron fuera de la vida eterna, se sintió tan atormentado que se encerró en su castillo y ahí murió.	Bühler, 2005: 52
1336	Milán	Los dominicos usan carros para representar un auto de los Reyes Magos.	Berthold, 1974: 233
Siglo XIV	Toda Europa	Desde el siglo XIV los estudiantes ambulantes consiguen colaborar en los espectáculos religiosos.	Berthold, 1974: 221

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo XIV ca. 1350	Francfort del Main	Pasión alemana que inicia con los profetas y termina con la ascensión; el texto está incompleto pero contiene indicaciones escénicas en los versos iniciales de cada discurso. La representación de esta obra duraba dos días (otra versión más extensa de ésta se encuentra conservada en Francfort y está fechada en 1483).	D´Amico, 1959: 386
		Con el texto de esta representación surge el libreto del director. El tomo de 4.36m se corresponde con el *rotulus* de los cantantes y de los cómicos.	Berthold, 1974: 239
1350	Holanda	Al final de las *abelespele*, eruditas producciones dramáticas en que se especializaron los *rederijker*, se presentan obras burlescas emparentadas con las *sotternies*.	Berthold, 1974: 283
1350	Toda Europa	En la misma tónica de la *sotternie*, aparecen las farsas y comedias de labradores.	Berthold, 1974: 283
1350	Alpes austriacos	Fragmento del auto de *Neidhart* que se conserva en la abadía benedictina de San Pablo en Kärnt. Los versos recitados por una pareja de juglares conservan la tradición cortesana entre groserías campesinas. Un baile en corro cerraba el auto, que adquiría tono de fiesta.	Berthold, 1974: 273
Siglo XIV	Francia	Milagros. Serie de dramas con intervención final de la Virgen, llamados "milagros de nuestra señora". Son obras poco estructuradas con lenguaje piadoso alternado con expresiones vulgares, con acontecimientos indecentes y absurdos, pero finalizados con gloria. Algunos ejemplos son: *Historia de Othón*, *Milagro de la Señora Guibour*, *El milagro del empera-*	D´Amico, 1959: 314-315

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		dor de Roma, *Amis et Amille*, entre otros. Fueron descubiertos apenas hace 100 años en la Biblioteca Nacional de París.	
1378	York, Inglaterra	Se conserva un manuscrito del misterio inglés *Play of the Lord Prayer*.	Berthold, 1974: 287
1381	España	En la coronación de doña Sibila por Pedro IV de Aragón, el término entremés se documenta en una acepción entre culinaria y espectacular, se trata del tipo de comilona cortesana que se convierte en espectáculo.	Lázaro C., 1976: 45-47
Siglo XIV	Inglaterra	Se popularizan las representaciones cortesanas llamadas *masks*; eran mascaradas más o menos mitológicas con carácter de pantomimas alegóricas. De origen italiano. Se llevaban a cabo en salas, palacios y castillos; los artistas llegaban en cortejos fastuosos, a la luz de antorchas, con acompañamiento de música y bailes. Su evolución en *féerie* dramática vendrá hasta el Renacimiento.	D´Amico, 1959: 383
1398	París	Noticias sobre la representación de farsas se encuentran en un edicto del preboste de París en ese año.	Berthold, 1974: 279
1399	España	En la Alfajería Zaragozana, para la coronación de Martín I, una serie de máquinas amenizan el festín: un águila mecánica, una serpiente que echa llamas por la boca, una gran roca o peña, que en lo alto tiene una leona parda muy grande, de cuyo lomo salía un niño que deleitaba con sus cantos. De estas fiestas cortesanas parece surgir la costumbre de llamar entremeses a las mo-	Lázaro C., 1976: 47

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		jigangas y a los artefactos espectaculares. Más tarde las carrozas y peanas llevadas por las calles en las procesiones se llamaron entremeses.	
Siglo XV	Inglaterra	Los misterios ingleses se realizaron en carros-escenarios, que se popularizaron para las representaciones de la procesión de *Corpus Christi*, pero también tuvieron escenarios múltiples en suelo llano: un escenario redondo, como el de los antiguos romanos. Se conservan el de Penwith y el de Cornwalles.	Berthold, 1974: 258
Siglo XV 1400	Italia	Esplendor de la *sacra rappresentazione* en Florencia, con la compañía del Evangelista, la más célebre de todas, la del Freccione, la del Nicchio, la de la Scala. Fue un espectáculo de enorme esplendor realizado por las corporaciones o confraternidades; se representa por amor al arte y nunca por dinero; se ofrece para edificación de los fieles por el declarado propósito piadoso de la compañía. El drama está escrito en romance, a veces se mezcla un poco de latín, a veces contiene graciosas imitaciones de lenguas extranjeras.	D´Amico, 1959: 360
Siglo XV 1400	Italia	Los temas se refieren a leyendas y vidas de santos, los personajes visten anacrónicamente ropas de la época. El drama sacro va recogiendo junto a las exaltaciones místicas, ecos del momento actual, escenas y detalles del realismo contemporáneo. El emplazamiento es en la plaza, y se realiza a la hora del crepúsculo; inicia con un anuncio que se relaciona con el prólogo del teatro grecorromano y termina con una licencia	

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		moralizadora a manera de éxodo. En su evolución, estas representaciones dieron lugar al florecimiento del aparato escénico en sus distintas modalidades, el cual rebasó en visualidad y esplendor al contenido mismo de las representaciones.	
1350	Wakefield	Los misterios de Townwley ingleses muestran una dramaturgia original entre la historia sagrada que se atribuye a una refundición del texto realizada por un monje del vecino misterio de Woodkirk. De ésta sobresale el episodio del arca de Noé.	Berthold, 1974: 255
1411	París	La más famosa organización teatral de misterios fue la Confrérie de la Passion, hermandad francesa que llegó a tener la protección del rey Carlos VI; obtuvo el privilegio de representar en exclusiva todos los "misterios, milagros y otras piezas de índole religioso" en París y sus suburbios. Esta hermandad duró hasta 1548, año en que el parlamento de parís acabó prohibiendo las representaciones de misterios. Así acaban, de un golpe, la hermandad y los misterios en Francia.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 87
1411	París	La *Confrerie de la Passion* representaba bajo techo, con escenario múltiple horizontal y gradería para el público.	Berthold, 1974: 251
1413	Derdemonde	Según las crónicas de esta ciudad, los jóvenes presentaban solazadas comedias sobre carros, en el carnaval. Parecen ser las primeras muestras de bufonadas y astracanadas neerlandesas. Vastenavond Grappen. Farsas de carnestolendas con burlas y disfraces.	Berthold, 1974: 282

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1415	Valencia	Para la fiesta de entrada de Fernanado I se dispuso la construcción de 4 entremeses nuevos sobre los que se ejecutaron cobles e cantilenes.	Lázaro C., 1976: 47
Siglo XV	Erlau	En la *Visitatio sepulchri in noctis resurrectionis*, son las mujeres quienes regatean el precio con el apotecario ante la ira de su esposa, quien lo insulta por su incompetencia "de cintura para abajo" y se larga con el joven criado.	Massip, 1992: 33
	Girona	En las mismas fechas esta escena es expresamente prohibida en la catedral de Girona.	
1424	Barcelona	En la entrada de Alfonso V en la ciudad, se representaron los entremeses preparados para *Corpus*; esta fiesta testimonia el contagio que hubo entre fiestas religiosas y profanas en Cataluña y Aragón.	Lázaro C., 1976: 51-52
1427-1437	Italia	Estudiantes de la Universidad de Pavia, representaron un *Janus Sacerdos* en 1927, y en 1937 la comedia del *Falso Ypocrito*, en la que se combina la sátira local y las bromas escolares.	Berthold, 1974: 283
1430	York, Inglaterra	Se conserva un manuscrito de los misterios de York que contiene más de 30 piezas breves que formaban el ciclo, adaptadas a la necesidad de presentar los episodios en estaciones sobre los *pegeants* en la calle y plazas.	Berthold, 1974: 287
1430-1513	Lübek	Se desarrolla el carnaval de forma más honesta que en los autos de Carnaval del sur de Alemania, del tirol austriaco y de Suiza. La dignidad del tono social patricio de Lübeck prohíbe crudezas y obscenidades. La tendencia hacia la alegoría moral se hace	Berthold, 1974: 277

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		patente ya en el auto de carnaval. Durante esta etapa hermandades de patricios representaban en pequeños escenario móviles pequeñas comedias de círculo cerrado tendientes a las moralidades.	
1439	Francia	Se representa la moralidad *Bien Aconsejado, Mal Aconsejado*; aparecen en la intriga los personajes alegóricos, Humildad, Penitencia, Honor, Necedad, Pobreza, Latrocinio. El género de la moralidad tendrá auge en el siglo XV, adquiriendo notas y caracteres cómicos y degenerará en sátira política. El mayor valor literario de este género se lo confiere ser predecesor del auto sacramental español.	Martín de Riquer, 2003: 576 Boiadzhiev *et al.*, 1976: 92
1439 y 1457	Florencia	Veintidós grupos escénicos fueron llevados por la ciudad en procesión sobre plataformas portátiles (*edifizzi*).	Berthold, 1974: 233
1442	París	Representaciones de farsa a cargo de los basoches de palacio. Representadas de preferencia el miércoles de carnaval, se celebraron incluso por actores y público de fuera del círculo de basoches como una "bufonada" entretenida.	Berthold, 1974: 279
1449	Nüremberg	La mascarada constituía un privilegio que pasaba de gremio en gremio para su realización y competía con los autos de carnaval, dentro de la fiesta del carnaval	Berthold, 1974: 279
Siglo XV	París	Provenientes de las "canciones tontas o locas", iniciados en el siglo XIII por poetas urbanos, surge el género de la *sottie*, que hereda de ellas un sentido simbólico y abstracto, y las más de las veces alegórico; usa una lógica del sinsentido empleando	García Pradas, 2001: 36

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		palabras divertidas y obscenas, con ello satiriza especialmente contra el clero.	
ca. 1450	Florencia	A mitad del siglo XV los escritores florentinos se deciden a dar forma artística definitiva a la *sacra rappresentazione*, destacan Feo Belcari, Pierozzo Castellano, Pulci, Gianotti y Médicis.	D´Amico, 1959: 374-375
1450 y 1483	Países Bajos, Bruselas, Brujas y Flandes	En las agrupaciones teatrales de artesanos se dirigían con dramas sagrados a la conciencia de sus conciudadanos sobre pequeñas plataformas o *wagenspel*, en una de las cuales se da el fenómeno del teatro en el teatro, tal vez por primera vez.	Berthold, 1974: 233
Siglo XV	Países Bajos	Surgen las Cámaras de Retórica, como hermandades religiosas; más tarde rompieron con la clerecía y se convirtieron en libres alianzas; su labor fue representar moralidades en las que se trataban problemas de actualidad con mordacidad. Participaron en la liberación del pueblo de los Países Bajos contra la opresión española. Había hasta 250 cámaras y hasta 600 participantes.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 95
Siglo XV 1452	Francia	El *Misterio de La Pasión*, de Arnould Gréban, fue un grandísimo éxito medieval; esta obra del autor canónigo consta de 40 mil versos, 87 cuadros y cuatro jornadas. La narración es por completo evangélica, enriquecida con detallados contenidos de leyendas religiosas, relatos clásicos y profanos, dibujo claro de caracteres, tratamiento realista, buenos efectos dramáticos y elemento cómico en figuras de diablos y soldados.	D´Amico, 1959: 327

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Mediados del siglo XV	Viena	Lucerna se convierte en el centro de las habituales representaciones simultáneas, a cargo de hermandades religiosas y que se mantuvieron hasta entrado el siglo XVI.	Berthold, 1974: 242
Siglo XV	España	Texto de 180 versos octosílabos llamada *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, primera de autor conocido: Gómez Manrique, noble de Castilla, nacidoen 1412 y muerto en 1490. Breve, ingenua y delicada, la obra termina con una canción de cuna "para callar al niño", de sabor popular.	Martín de Riquer, 2003: 576
Siglo XV	Tirol	El gran auto tirolés de Neidhart, pasa del recitado a la riqueza dialógica de muchos personajes ahora formando parte del auto de pasión.	Berthold, 1974: 273
1450	Toda Europa	En su continuación durante la Edad Media, la Fiesta de los Locos fue concebida como una "liturgia al revés", que hasta su prohibición en 1450, tuvo lugar en el interior del templo. En ella se celebraron misas burlescas y se elegían personajes que caricaturizaban a los obispos y al Papa, y el 28 de diciembre se elegía al Príncipe de los Locos, quien debía pronunciar un discurso grotesco.	García Pradas, 2001:34
Mediados del siglo XV	Nüremberg	Hans Folz y Hans Sachs dieron entidad al género teatral de alto nivel conocido como autos de carnaval que perduró como un género de y para el carnaval hasta entrado el siglo XVI.	Berthold, 1974: 275-276

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1452	No especifica	En el misterio *El Nuevo Testamento*, se hallan personajes alegóricos. Junto a dios y los ángeles, se halla la Paz y la Piedad, del otro lado la Justicia y la Verdad, personajes que dan origen al género de la moralidad.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 90
ca. 1452-1460	París	Aparece la miniatura de Jean Fouquet que representa en un escenario circular cerrado el martirio de Santa Apolonia. Según la autora, esta ilustración ha contribuido al equívoco de la teoría del escenario de tres plantas para los misterios.	Berthold, 1974: 250
ca. 1460	Francia	La miniatura de Jean Fouquet, el martirio de Santa Apolonia, representa un corte transversal de representación escénica de tipo circular de tres pisos. Berthold es detractora de la hipótesis que suscita esta pintura.	Boiadzhiev *et al.*, 1976:75
Siglo XV	Francia	*Misterio de la Resurrección*, del Arnould Gréban.	D´Amico, 1959: 327
Siglo XV	Inglaterra	Momo es el nombre antiguo de las mascaradas que teniendo origen popular, fueron adoptadas por la corte y alcanzaron gran auge durante el siglo XV, bajo las sucesivas transformaciondes de momo (*mummer play*) popular a *disguisin* cortesano, y finalmente mascarada; conservan sus bailes, trajes suntuosos y máscaras y no está muy claro qué tipo de texto los acompañó. Ya en el Renacimiento, las mascaradas toman forma literaria en la autoría de Ben Jonson.	Wickham, 1987: 159-161
Siglo XV	Europa	Hasta bien entrado el siglo XV, los papeles de Marías fueron representados por clérigos y/o escolares.	Berthold, 1974: 221

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1463	España	El momo en España es contemporáneo del inglés; comparten su carácter cortesano, ambos se centran en los bailes y música y se celebran en ocasiones especiales muy bien caracterizados. Los textos que acompañaron a los momos españoles fueron del poeta Gómez Manrique. Se describen en la relación de Iranzo, en ese año.	Wickham, 1987: 163
1465	París	Aparece y se estrena la farsa de *Maistre Pathelin*, de autor desconocido; las primeras evidencias de publicación apuntan a que apareció en Ruan. El agudo diálogo, las expresiones sagaces y grotescas delatan al conocedor del medio social contemporáneo de los abogados.	Berthold, 1974: 278
Mediados siglo XV	Inglaterra	Un género que siguió a los momos, *disguisins* y mascaradas fueron los interludios. No existen muchos textos antiguos para mostrarnos cómo fueron, pero se asocian con juegos de origen precristiano, juegos de fuerza, luchas en lodo. Sus temas son seculares tanto como religiosos; se representaron de forma semiprofesional, en interiores de palacios, por compañías estables de pocos miembros. Hicieron uso de la improvisación, contacto con el público, agilidad física y tendieron hacia la alegoría, por lo que se confunde con las moralidades.	Wickham, 1987: 171
1472	Viena	En el auto pascual vienés sobre la visita al sepulcro y la resurrección de Cristo, aparecen Adán y Eva pidiendo la redención. La expresividad popular del lenguaje y del sentimiento alcanza en	Berthold, 1974: 241

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		las escenas del mercader un desenfreno bufonesco, que se encuentra en relación con los autos carnavalescos. Estas tendencias son las que convierten al vendedor de ungüentos en el héroe obsceno de pequeñas farsas independientes en el siglo XIV.	
1473	España	El Concilio de Aranda prohíbe los juegos de escarnio dentro de la Iglesia, y advierte castigo para los clérigos que mezclasen el oficio con ellos.	Lázaro C., 1976: 43
1474	Ruán	En el misterio de la Encarnación se abría y cerraba la boca del dragón-puerta del infierno.	Berthold, 1974: 251
Siglo XV 1479	Kimzelsau, Suabia	Transcripción del texto que representa la historia de la humanidad, desde la creación hasta el juicio final.	D´Amico, 1959: 387
1479	Künselzau	Este juicio final arriba mencionado se celebra sobre *pegeants*.	Berthold, 1974: 233
1479	Nürember, Alemania	Hanz Folz llega a la ciudad de Nüremberg.	Berthold, 1974: 274
1481	Barcelona	Para la recepción de la reina Isabel el cortejo se compuso de la representación del cortejo de Santa Eulalia, con lujo de escenografía y máquinas, y de un desfile de cofradías en sus carrozas. Esta composición forma parte de la mezcla entre fiestas cívicas y religiosas en Aragón y Cataluña.	Lázaro C., 1976: 52
1485	Alemania y Países Bajos	El plano del misterio de Donauesching (Alemania) es en realidad de la pasión de Billingen (Suecia), lo cual no prueba que no se haya practicado en Donauesching,	Berthold, 1974: 243

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		más aun cuando se acepta para la pasión de Erlau (Alemania), el de la plaza del mercado de Eger (Hungría), o para la ciudad de Lübek (Bélgica).	
Siglo XV (1486)	Angers, Francia	Misterio *La Pasión*, de Jean Michel, que toma de autores predecesores, incluyendo a Gréban, y compone en 30 mil versos, con movimiento ágil y matices pictóricos, que animan la prolijidad de la obra (Magdalena se informa –desde la ventana de su castillo– acerca de Jesús, como sujeto interesante para sus actividades artísticas).	D´Amico, 1959: 327-331
1486	París	En una farsa de los Basoches de París se representa al rey Carlos VIII como una fuente de agua clara "que es ensuciada por los aduladores, para poder pescar a río revuelto". Esto provocó que los agraviados aprehendieran al autor y al organizador con sus actores, el parlamento no vio razón para condenarlos y los puso en libertad.	Berthold, 1974: 280
1486	Nüremberg	El consejo libre de la ciudad permite a Hans Folz representar un auto de carnaval en verso, con la condición de que sea honesto y no cobre por ello.	Berthold, 197: 274
Siglo XV	Aviñón	En el palacio arzobispal de Aviñón, César Borgia fue recibido con una farsa de zapatero remendón Jean Ballieti. No se sabe si fue de su agrado o no, pero al autor se le sostuvo con medios públicos cuando envejeció, "por haber resarcido a la ciudad con sus obras y farsas".	Berthold, 1974: 281
Siglo XV	Francia	*Misterio del Antiguo Testamento*, obra de 70 mil versos; representa toda la narración bíblica, desde la creación del mundo hasta la muerte del redentor.	D´Amico, 1959: 327-331

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
Siglo XV	Francia	*Asedio de Orleans*, es un drama construido al estilo de los misterios pero de argumento histórico; pasó de las sumas religiosas a historias no necesariamente religiosas. Hecho para la gente que no sabía leer, pero se entretiene y es informada por medio de la narración.	D´Amico, 1959: 333
Siglo XV	Francia	*La destrucción de Troya*, es un drama de tema mítico, que no histórico, al estilo de los misterios; revela la presencia de un autor engolfado en el estudio de la antigüedad clásica.	D´Amico, 1959: 333
Siglo XV	Francia	Las Basoches, constituidas inicialmente con fines piadosos, estaban formadas por escribientes que representaban dramas religiosos, pero pronto cambiaron su giro para divertir al público con bromas y sátiras políticamente audaces y, más a menudo, groseras y deslenguadas. Siendo las organizaciones profesionales del teatro cómico en Francia, los Basochiens se defendían vivamente; formaron un estado independiente dentro de otro, crearon sus propias leyes y moneda, convirtiéndose en una potencia, lo que suscitó la imitación de otras *societés joyeuses*: los Enfants sans souci, los Fous, cuyo jefe era un "abate"; los Innocents, dirigidos por un obispo; la Infanterie dijonaisse, en Dijon; Los Connards en Ruan; los Suppots du Seigneur de la Coquille, en Lyon; los Sots con su "príncipe", en Amiens, entre otros. Sus diversiones surgieron de divertimentos y disfraces; adujeron el teatro cómico con fines "morales". Por ello sus *farces* se mezclaron inextricablemente con las *moralités* y las *sotties*. Ejemplos de esto son *Archer le*	D´Amico, 1959: 337-341

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		Bagnolet, de Francois Vollon; las anónimas *Le cuvier*, sobre el marido maltratado, y la más famosa, *Maitré Pathelin*.	
Siglo XV	Italia	*Pasion*, de 13 mil versos rimados, pareados con elementos dialectales y también foráneos, dramatizan la historia sagrada desde los profetas hasta la resurrección, con digresiones de los Evangelios Apócrifos, de leyendas e historias de demonios. Único misterio cíclico italiano, cuya representación duraba varios días, es influencia de la vecina Francia.	D´Amico, 1959: 360
1491	París	En el misterio de Jean Michel –en esa fecha ya se contaba con técnica escénica muy desarrollada–, el Espíritu Santo bajaba sobre las cabezas de los apóstoles enmedio de lenguas de fuego producidas con aguardiente.	Berthold, 1974: 250
1496	Amberes	Tiene lugar la primera competición de Cámaras de Retórica; participaron 28, recibiendo un tema retórico-moral, debían responder con una pieza inventada y representada ex profeso para dar solución al problema.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 95
1500	España	El *Corpus* de Aragón funde entremés y *misteri*, los cuales tenían sus particularidades en cuanto a concepción con respecto al resto de Europa; el entremés es de origen profano y se refiere a los carromatos y decoraciones escénicas que surgieron de las celebraciones cortesanas, y el *misteri* es una forma teatral sacra, que provino del interior de la Iglesia.	Lázaro C., 1976: 51-52

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1501	España	En la entrada de Juana de Nápoles en Valencia la celebración de *Corpus* fue aplazada para hacerla coincidir con la visita. Ésta es una fase del contagio entre fiestas civiles y sacras en que las sacras sustituyen por completo a las civiles.	Lázaro C., 1976: 51-52
1501	Mons	El *Misterio de Mons* se formó a partir de dos versiones del misterio de la Pasión: el de Gréban, de mediados del siglo XV; y el misterio de Jean Michel, de 1486.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 63
1505	Viena	Rollinger, miembro de la hermandad del cuerpo de Cristo de Viena, se encarga de la escenificación de una Pasion de 200 actores, considerada el punto culminante de las pasiones en Viena.	Berthold, 1974: 241
1510	Países Bajos	En el drama neerlandés de Marieken van Nieumeghen se encuentra la primera muestra de teatro en el teatro. La protagonista, una belleza tirada a la alegría mundana, pacta con el diablo por siete años. Se convierte en causa de una representación religiosa sobre un carromato. Pide perdón al Papa y se vuelve monja.	Berthold, 1974: 232
1512	París	El martes de carnaval fue llevado a escena la *sottie* de Pierre Gringoire *El juego del sot y su madre*, un sarcástico panfleto contra la Iglesia y de su época, bajo la vestimenta de una bufonada. El autor fue el favorito de Luis XII para instigar al papa Julio II.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 103
1514	Sur del Tirol	En el sur del Tirol, se fundaron con gran ansia de representación de los burgueses y de	Berthold, 1974: 243

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		espectáculo de los campesinos, que en esta fecha alcanzaron esplendor en la Pasión de Bolzano, que duró más de siete días.	
1518	Italia	La Congrega dei Rozzi fue una cofradía de cómicos que representaba comedias e campesinos, logró tanto éxito que fue invitada al Vaticano, su líder Niccolo Campani, fue conocido en Roma como Strascino, uno de sus mejores personajes; su trabajo como director, autor, actor, lo coloca al lado de Ruzzante, en el preámbulo de la comedia dell´arte.	Berthold, 1974: 283
1519	Amberes (hoy Bélgica)	Durero contempla la procesión de *Corpus Christi* y la describe como una cabalgata que reunió a toda la ciudad con todos sus estamentos, vestidos elegantemente, un séquito de veinte personas que acompañaban a la Vírgen María con el Señor, y en esta cabalgata se hicieron muchas cosas divertidas, artísticamente aderezadas. Iban en ella muchos carros, se presentaban obras sobre barcos y otros baluartes… los tres reyes magos cabalgando sobre grandes camellos y fabulosos y extraños animales… esta cabalgata antes de que hubiera acabado de pasar frente a nuestra casa, duró mas de dos horas del principio al fin.	Berthold, 1974: 234-235
1530	París	Se representa una moralidad de alegorías políticas al entrar Eleonora de Austria a París. Esta moralidad mímica de cuadros vivos contenía personajes como el Honor Francés, la Gran Fama, el Empeño del Alma, el Amor del Pueblo, el Comercio y el Trabajo.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 93

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1539	Gante	Una de las causas de la destrucción de Gante por los españoles fue la representación de una de las Cámaras de Retóricos de índole rebelde. El duque de Alba hizo ejecutar a funcionarios revolucionarios y a los cabecillas de las organizaciones teatrales.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 97
1541-1542	Francia	Los milagros de Valenciennes competían en suntuosidad con los de los Apóstoles y los del antiguo testamento de París.	Berthold, 1974: 250
1547	Valenciennes, Francia	Miniatura de Joubert Caillot, quien diseñó la escenografía del misterio de Valenciennes; representa en un dibujo, como su nombre lo dice "Teatro o tablado en la forma en que estaba durante la representación del misterio de la pasión", en 1547.	Boiadzhiev *et al.*, 1976:76
1547	Valenciennes, Francia	La complejidad en la organización de los misterios va creciendo; para estas fechas contaban con un director, además de que se repartían por gremios las tareas de construcción de la escenografía y los decorados, el vestuario y efectos escénicos. Los ejecutantes ya no eran los miembros de los gremios como al principio, sino un conjunto artístico, además de que a todos los participantes se les hacía jurar ante notario someterse a normas disciplinarias y a pagar multas en caso de incumplimientos. Los protagonistas aportaban un escudo de oro y tenían por ello derecho a las participaciones de las entradas, que ya no eran gratuitas, sino que el público las pagaba. Esto dio lugar a la formación de organizaciones teatrales profesionales.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 95

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
1550	España	Los autos castellanos gozaban de gran riqueza temática, se sospecha que esta fue importada, pues quienes escribían, probablemente clérigos, tenían mucha exigencia del público, habían salido a los tablados al aire libre. Asimilando hallazgos dramáticos ajenos, el teatro español crea un nuevo subgénero: el auto sacramental.	Lázaro C., 1976: 55-56
1552	Alemania	Hans Sachs reelabora el auto tradicional de Neidhart y lo convierte en sainete carnavalesco.	Berthold, 1974: 274
1582	Francia	Fue prohibida la Basoche (hacia finales del siglo XVI y principios del XVII (fueron prohibidas todas las alegres compañías cómicas).	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 110
1542-1598	España	En España el teatro en el interior de la iglesia se cultivó ininterrumpidamente desde el siglo XII hasta finales del siglo XVI. Mientras en toda Europa la costumbre había desaparecido hacía siglos, en Málaga se representa todavía entre 1542 y 1562, en Sevilla hasta 1579 y en Segovia hasta 1598; estas obras fueron incorporándose, en un proceso muy lento, a los desfiles religiosos muy tardíamente.	Lázaro C., 1976: 55-56
Siglo XVI 1583	Lucerna	Fecha de un croquis de la plaza del Mercado del Vino, de Lucerna, en el que se evidencia la majestuosidad de las representaciones que se hicieron desde mucho tiempo atrás, de la Historia del Juicio Universal, representación que dio origen a los famosos espectáculos de Lucerna del sisglo XVI,	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 63 Berthold, 1974: 242

Fecha	*Lugar*	*Acontecimiento*	*Fuente*
		en que se conservaba la escena múltiple característica del Medievo, pero en proporciones colosales. Las tradiciones medievales lograron perdurar gracias a las cofradías, hasta entrado el Renacimiento	
1612	Francia	Fue prohibida la compañía cómica de la Gente Despreocupada.	Boiadzhiev *et al.*, 1976: 111
1887	Alemania	Carl Lange investigador, reunió 224 celebraciones pascuales latinas en su obra, que confirman la estrecha relación en que se desarrolló la liturgia en todo Occidente, hasta llegar a su actualización escénica.	Berthold, 1974: 213

Anexo 2

LA MULTIESCENA MEDIEVAL

Figura 1
Las Tres Marías en el Sepulcro. El escenario de las primeras representaciones dentro de la iglesia se ubicó junto al altar y fue el pequeño espacio que sirvió a la representación conocida como la *Resurrección* o *Las tres Marías en el Sepulcro,* Reichnau, manuscrito de la Biblioteca (tomada de Silvio D´Amico, 1959: 290).

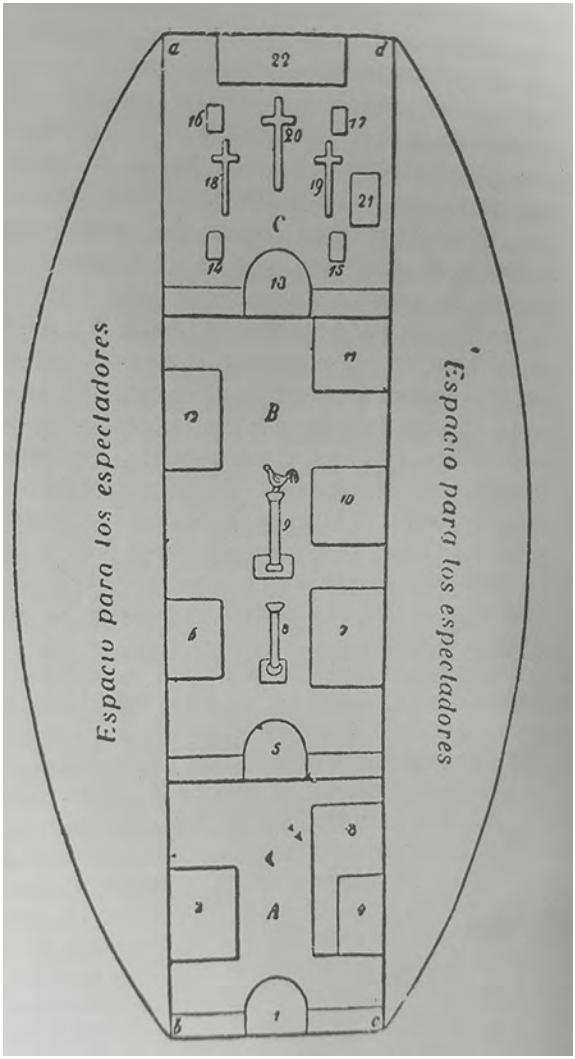


Figura 2
Multiescena en nave principal. Al crearse los ciclos, la multiescena apareció dentro de la iglesia. Fue uno el lugar del sepulcro, otro el del encuentro del Emaús; un lugar escénico para cada lugar del mundo representado, usando la nave principal del templo (tomada de *Enciclopedia Universal Ilustrada,*1928: t. LIX, p. 1174).

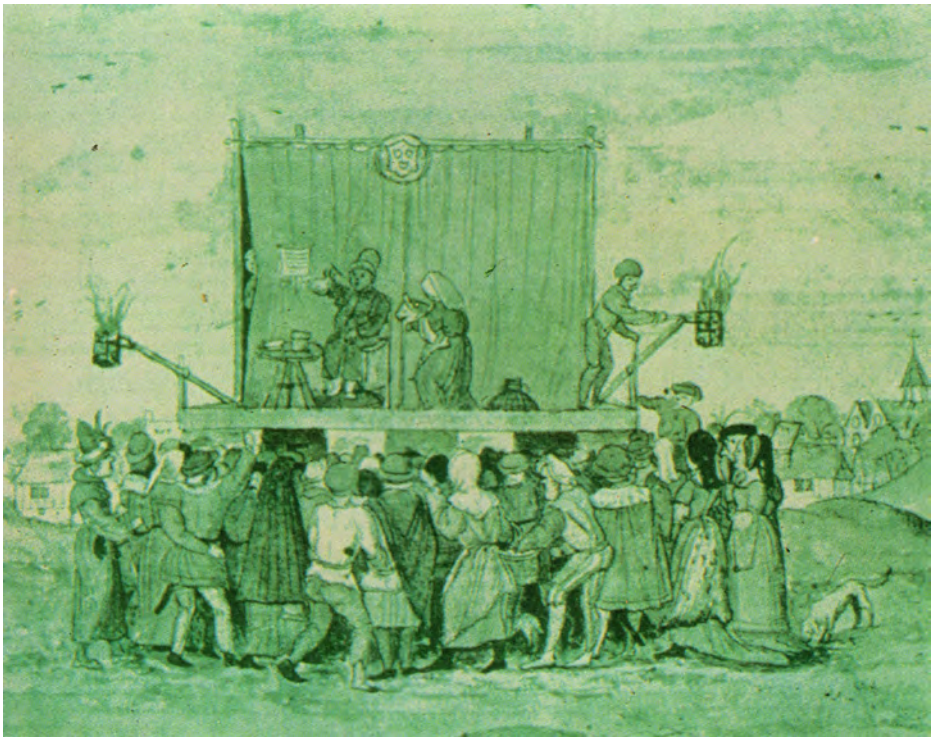


Figura 3
Los tablados al aire libre se hicieron costumbre desde que el teatro religioso fuera expulsado del templo, éstos se montaban en cualquier lugar en que pudiera ser rodeado de espectadores, ya fuera un atrio, una plaza, un cementerio, o un cruce de calles. Tuvieron la mayor importancia como lugares teatrales que se mantuvieron de forma permanente y dieron lugar a los milagros, a los autos, a las moralidades, e incluso a algunas formas de teatro profano, como sucedió en el puy de Arrás, Francia, en la segunda mitad del siglo XIII (tomado de *Historia de la literatura universal*, 2003, t. 2: 577).

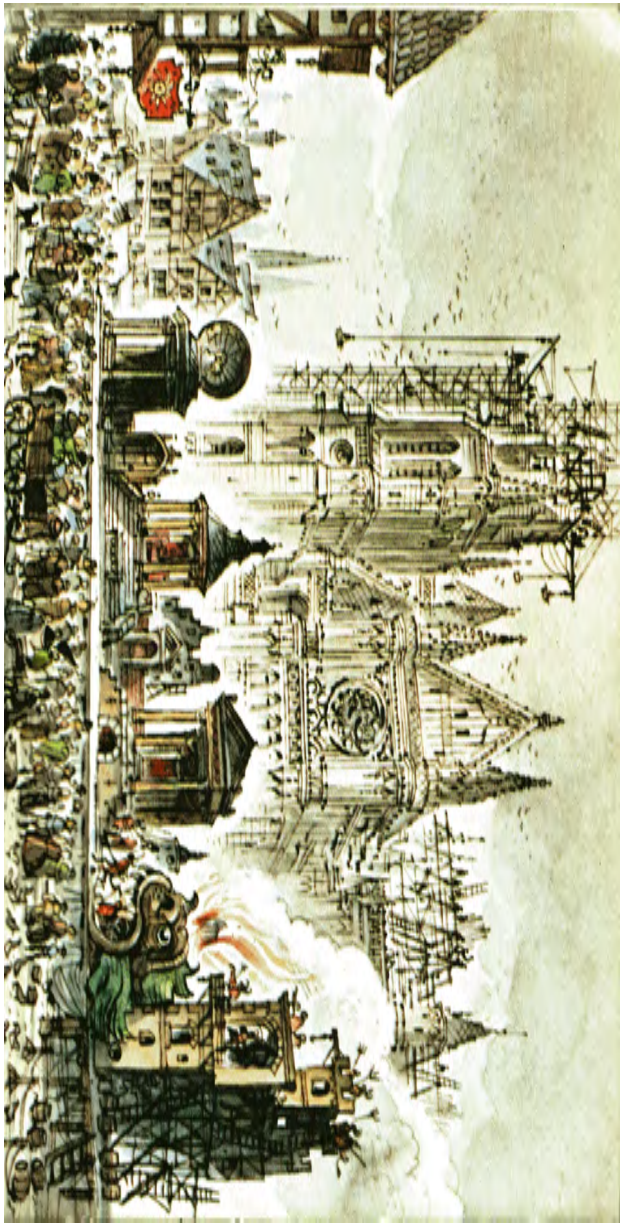


Figura 4
Misterio en la plaza. La plenitud de la multiescena medieval se hace patente en los grandes misterios cíclicos, el más grande género de la Edad Media, cuya tarea de trabajar por la gloria de Dios es cumplida a la par de mostrar el orgullo de las ciudades y su organización social, conjuntando diversas expresiones teatrales (tomado de Marek Hanelore, 1966, ilustración de Pieter Spier).

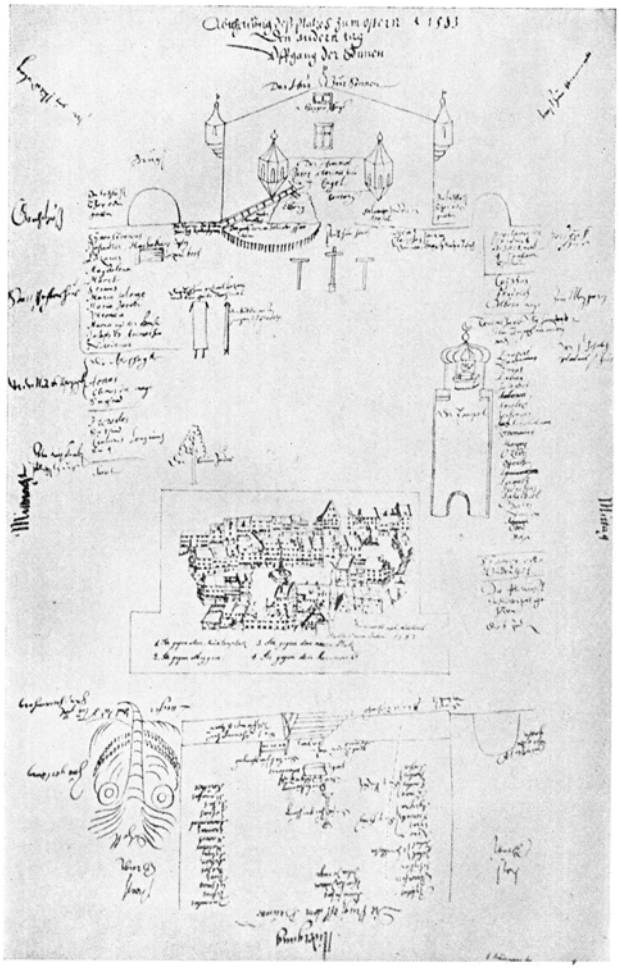


Figura 5
Plan para el montaje de los misterios en la ciudad de Lucerna, Suiza, el dibujo es de Renward Cysat, secretario municipal de Lucerna; fue trazado en 1583, para planear los misterios que se representaban en el Mercado del Vino de esa ciudad, mismos que seguían vigentes en esa fecha (tomado de Silvio D´Amico, 1959: 390).

Figura 6
Misterio del martirio de Santa Apolonia. Representa en el centro a la mártir torturada por verdugos, a su lado el emperador la presiona para que reniegue de su fe. Junto a esta escena, de túnica azul con batuta en mano, el director de escena trabaja en vivo, y en medio de la acción, al otro lado de la santa, aparece un histrión exhibiendo el trasero en una muestra de comicidad grotesca. Del lado izquierdo, arriba del escenario, está el Paraíso donde se puede ver a Dios con los ángeles, del lado derecho el Infierno: una cabeza de perro con la enorme boca abierta de la que salen demonios, al fondo arriba, unos palcos que acomodan músicos y público de la clase alta, y en la parte de abajo el público "general". Margot Berthold se refiere al "equívoco" de la existencia de los escenarios circulares que esta miniatura ha provocado entre los estudiosos del teatro medieval. En nuestra opinión es una buena muestra de la multiescena simultánea y la tan mencionada heterogeneidad de estilos que caracterizaron el espectáculo medieval. Miniatura de Jean Fouquet, del "libro de las horas" de Etienne Chevalier, museo Condé, Chantilli, Francia (tomado de *Historia de la literatura universal*, 2003: 575).

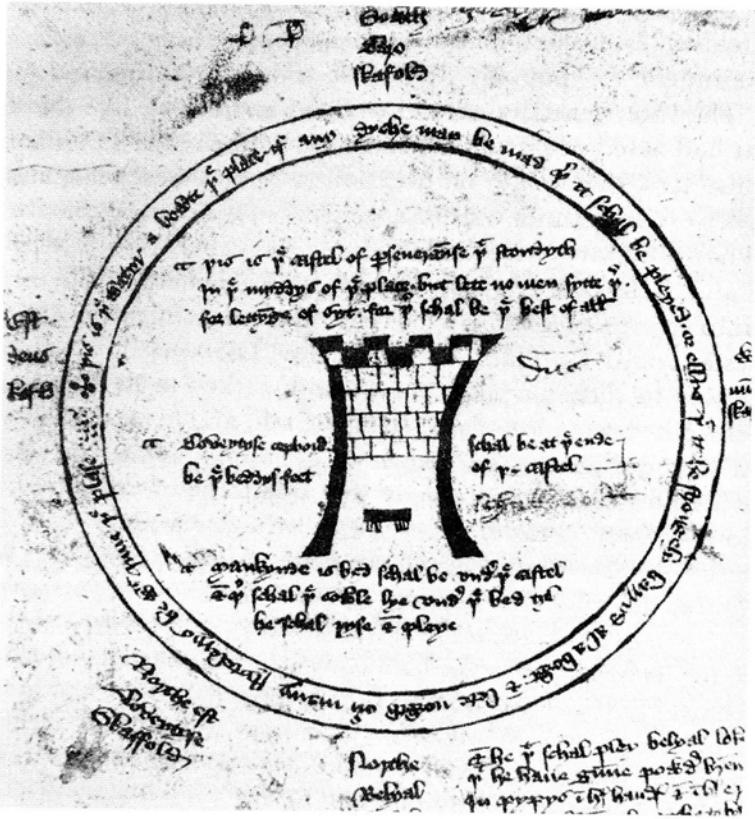
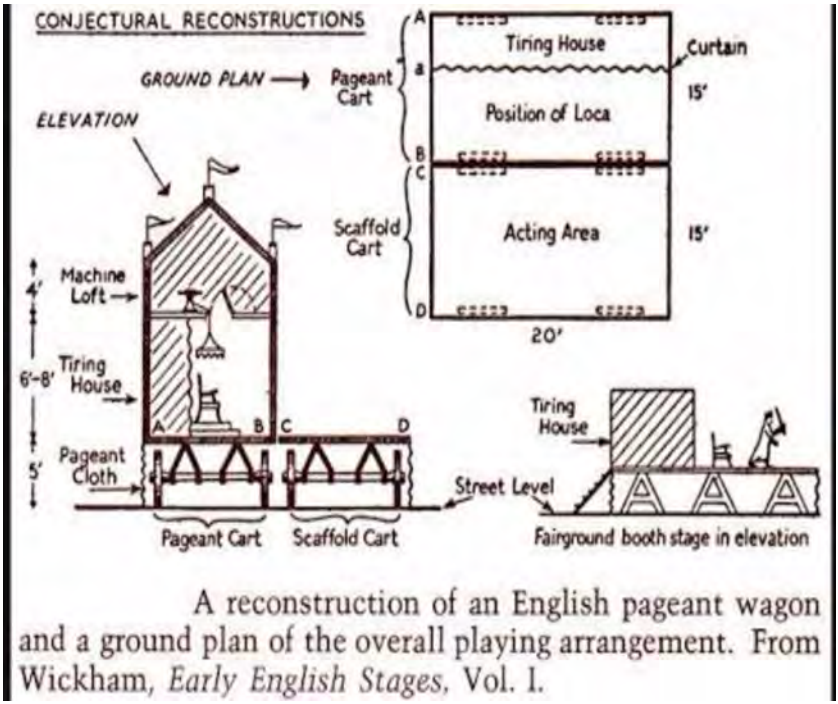


Figura 7
Escenario circular de Castle of Perseverance, c. 1425 de la Folger Shakespeare Library (tomado de Francesc Massip, 1992: 58).
El escenario circular es herencia romana, pues se usaron las ruinas de antiguos edificios de espectáculo romano para representaciones durante el Medievo, especialmente los anfiteatros. Por ejemplo en el Coliseo de Roma, en el siglo XV se representaba la *Pasión de Cristo*, o en Bourges se usaron los cimientos de un antiguo anfiteatro que en la época se llamaba "Fosse des Arennes" para representar misterios en 1515 y 1536. En esta figura la torre rodeada de "mansiones" y público sirvió de escenario a la moralidad inglesa *Castle of Perseverance* del siglo XV (véase Francesc Massip, 1992: 59).



A reconstruction of an English pageant wagon and a ground plan of the overall playing arrangement. From Wickham, *Early English Stages*, Vol. I.

Figura 8
Los carros o *pegeants* fueron los escenarios por excelencia de las moralidades inglesas en los Países Bajos y de los autos españoles, expresiones que se consolidaron en la celebración de *Corpus Christi*; éstos participaron con gran tradición en entradas triunfales y en toda fiesta procesional que ocupara en su totalidad la calle de una ciudad medieval. Arrastrados por animales de tiro o empujados por fuerza humana, los carros, uno tras otro, recorrían las calles y hacían paradas en los cruceros o esquinas que fueran de dimensión adecuada para rodearse de público y ahí llevaban a cabo la representación teatral. En la imagen se observa un diagrama del carro con sus compartimientos para entradas y salidas de escena y el tablado a la vista del público en que propiamente se realizaba la acción (tomado de "Reconstrucción de un pageant con su desahogo y su tablado escénico", de Wickham, 1959).

Figura 9
Fiesta de *Corpus Christi*. La fiesta procesional que hizo la ostentación del cuerpo de Cristo por las calles de las ciudades medievales desde el siglo XIII fue aglutinadora de todos los espectáculos que pudieran existir: danzas, mimos, juglares, representaciones de todos los géneros, en carros decorados o a pie, teatralizaban todo el espacio público de una ciudad. Fue una fiesta que aglutinó también a todos los estamentos sociales: el religioso, el gobierno municipal, las cofradías, y todo ciudadano que lo deseara participaba ya como observador, ya como celebrante, intercambiando estos roles durante la jornada (ilustración tomada de Miguel Sobrino, 2011: 42-43).

Figura 10
Mask en el hall de un castillo; festín nupcial de sir Herry Hunton, National Portrait Gallery.
Las fiestas cortesanas se llevaron a cabo en el hall de los castillos, lugar que podía albergar a una buena cantidad de público. Durante los siglos XV y XVI, géneros provenientes de fiestas populares como los momos, las mascaradas y los interludios se representaron a menudo en un espacio escénico montado para el caso y rodeado de mesas con banquetes, logrando un efecto de cercanía con el público (tomado de Silvio D´Amico, 1959: 383).

Figura 11
De origen popular y antiguo, los momos y mascaradas fueron retomadas por la nobleza inglesa y la española en su expresión cortesana. Hacia finales de la Edad Media, dichas expresiones populares fueron llevadas al Martes de carnaval por los *meistersangers*.

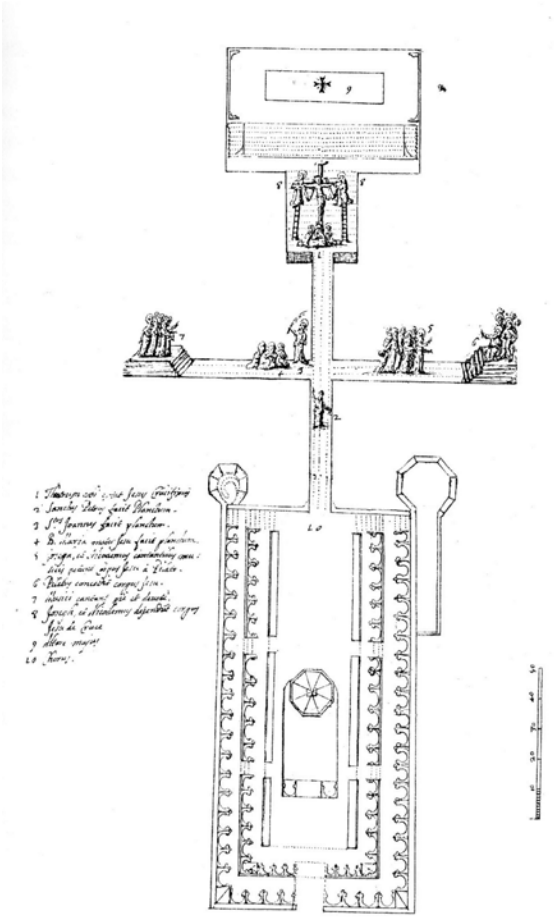


Figura 12
Multiescena en nave principal y crucero. Aunque en muchos lugares de Europa ya no se acostumbraba debido a procesos políticos y cismas religiosos en España dentro del templo y por muy largo tiempo se siguió representando teatro sacro, utilizando la multiescena sobre la nave principal y el crucero, y de forma vertical con maquinaria de tramoya que sube y baja de las cúpulas. En la figura se observa el dibujo del Davalament de la Creu, de la catedral de Mallorca, representado entre 1480 y 1691; muestra la disposición de la multiescena (tomada de Francesc Massip, 1992: 65).

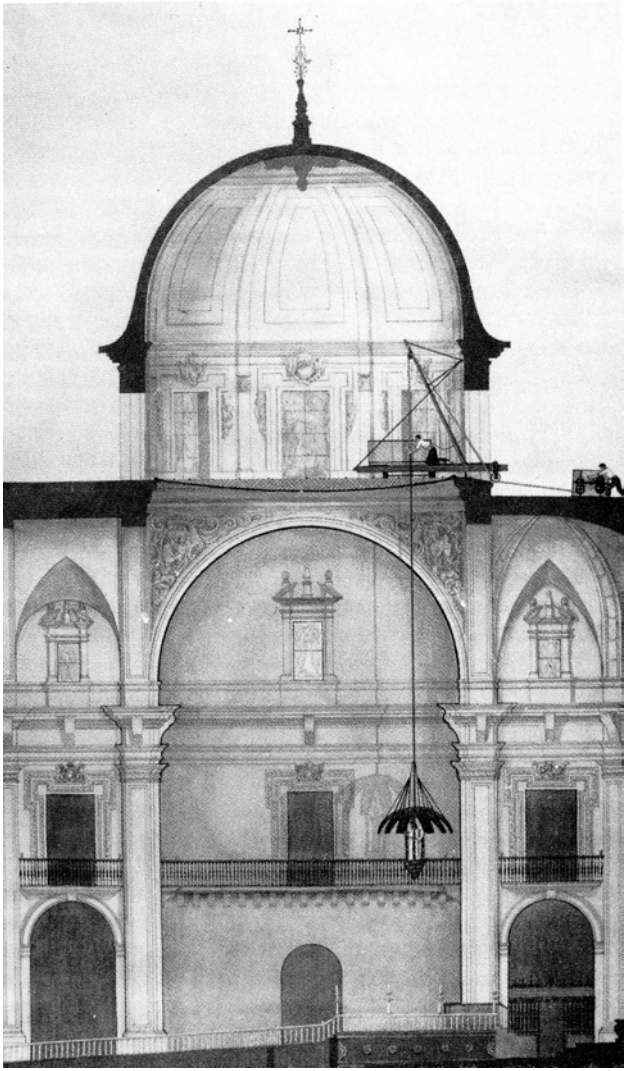


Figura 13
Uso vertical de tramoya dentro de la iglesia. Esta pieza de tramoya es llamada nube o granada de la festa de Elx, Valenecia, España. Fue utilizada para el misterio de la ascensión de la Virgen. En la figura se observa el uso vertical del espacio escénico en el Medievo, mismo que aún perdura (tomado de Francesc Massip, 1992: 95).

Figura 14
Tablado de cómicos en plaza. La farsa, la *sottie*, las comedias de campesinos y también las moralidades usaron un escenario simplísimo tal como un tablado, improvisado incluso con barriles y tablones para representar en cualquier lugar posible, plaza, taberna o esquina (tomado de Hanelore Marek, 1966: 14).