

IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI

ASPECTOS TEORICO CRITICOS
EN LA CREACION DRAMATICA
(ANTIGUEDAD Y CRISTIANISMO)

TESIS PROFESIONAL PARA OPTAR AL
GRADO DE MAESTRO EN LETRAS

U.N.A.M. 1971





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Hans Padhes

A highly stylized, cursive handwritten signature in black ink. The signature consists of several overlapping, sweeping lines that form a complex, abstract shape, characteristic of a personal or professional signature.

TESIS DE MAESTRIA EN LETRAS SOBRE
ASPECTOS TEORICO CRITICOS
EN LA CREACION DRAMATICA

(ANTIGUEDAD Y CRISTIANISMO)

E S Q U E M A

INTRODUCCION

A CERCA DE LA DIALECTICA DE LA DRAMATICA OCCIDENTAL p.

DIAGRAMA

21

EL CONJURO MAGICO

EL HOMBRE ANTE EL COSMOS

22

EL TEATRO CLASICO

LA PERSONA ANTE EL DESTINO O ANTE LA LEY

33

LA EVOLUCION DE LA TRAGEDIA

44

LA CRITICA, ALMA DE LA COMEDIA ANTIGUA

54

LA TRAGEDIA APRESADA POR LA LOGICA

67

LA CODIFICACION DE LA POETICA

74

EL DRAMA CRISTIANO

LA CRIATURA HUMANA ANTE DIOS

88

LA DRAMATICA CRISTIANA

101

EL CARACTER DIDACTICO DEL TEATRO MEDIEVAL

123

EL TELON TEOLOGICO DEL DRAMA RELIGIOSO

146

LA VISION POLITICA DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

151

COMENTARIO

LAS TENDENCIAS DRAMATICAS PROFANAS

17

BIBLIOGRAFIA

18

ἔγνω οὖν καὶ περὶ τῶν
ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ
σοφίᾳ ποιοῦεν ἃ ποιοῦεν, ἀλλὰ φύσει
τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες, ὥσπερ οἱ
θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοδοί· καὶ
γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ
καλὰ, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι.
τοσοῦτόν τί μοί ἐφάνησαν πάθος
καὶ οἱ ποιηταὶ πεπονθότες.


Ἀπολογία Σωκράτους

ΠΛΑΤΩΝΟΣ

"Pronto comprendí que los poetas son guiados en sus creaciones, no por su saber, sino por cierto movimiento natural, por un entusiasmo parecido al de los adivinadores y los profetas, que también suelen decir cosas muy bellas sin tener noción de lo que dicen".

Apología de Sócrates.

Platón.



I N T R O D U C C I O N

ACERCA DE LA DIALECTICA DE LA DRAMATICA OCCIDENTAL

Si el dramaturgo es producto y condensación del medio en que vive, tiene que ser el intérprete de la conciencia colectiva y de la época en que crea sus obras. De ello depende su mayor o menor universalidad, pues si bien es cierto que histórica y socialmente varía el motivo de su actitud creativa; en cambio, el mecanismo de dicha creación dramática tiene un valor independiente a las circunstancias que la originan. Por ende, lo circunstancial en el teatro, en tanto que es efímero, deviene en envoltura cronográfica, y de interés menos estético que filológico. Pero la obra dramática verdadera, si ha hecho presa de valores universales, y hemos de creer en ellos, se yergue sobre la vejez de las condiciones que la motivaron. 1

1 Si bien, la estructura peculiar de una obra dramática no puede ser comprendida por sí sola, por su inmanencia, sino en relación con un movimiento artístico y cultural que la enmarque, y el arte como parte de la super estructura social, está condicionado por la infra estructura, no por ello la vida espiritual, depende directa ni inmediatamente, ni de modo total de la vida material. Es evidente que el

Resulta que nuestra percepción histórica, más atenta a los cambios veloces que caben dentro de los ciclos de una vida humana, del apogeo de una sociedad, del éxito de una moda o tendencia, y aún del esplendor de una cultura, no tiene memoria suficiente para trazar siquiera un ciclo completo de la evolución de la naturaleza humana (espiritual, racional, emotiva, instintiva ...), como no sea solo hipotéticamente. Y no porque ésta sea eterna y estática, sino que así nos parece por su lento ritmo evolutivo en contraste con la brevedad temporal de nuestros puntos de referencia y el devenir constante de nuestras escalas de valores.

Pero todo arte, y el teatro como suma de arte, parece rebasar el estrecho marco de los fenómenos de la conciencia y ser eco de formas, si no inmutables, al menos no tan efímeras como nuestra existencia. De allí que siempre se haya tratado de establecer criterios lógicos objetivos inmanentes para apriar y garantizar la creación artística.

Las exigencias culturales de grupo producen conflictos constantes con los instintos del individuo. La represión de la vida instituida en una época dada puede producir reacciones individuales semejantes o diversas a las de otra época y sociedad dis

condicionamiento es indirecto, ya que el arte es cualitativamente distinto a sus causas y puede influir en las condiciones que lo determinan. El carácter dialéctico de la cultura reside en que lo condicionado no es reductible a la condición ni el efecto a sus causas, sino que parte de ellas, pero conserva su autonomía espiritual. Lo económico social no puede explicar de modo absoluto lo ideológico y creativo. De lo contrario se caería en un determinismo o monismo materialista abstracto, separado de la naturaleza concreta total. El condicionamiento social determina la posibilidad del surgimiento de un tipo de arte, o de una obra artística. La realización de dicha posibilidad necesita de otros elementos, de un genio creador y de un nivel espiritual.

tintas. Y el arte, a medida que es evasión o sublimación de una realidad concreta, no superable por el ansia de libertad individual, se nos ofrece como la cristalización de diferentes vidas, mundos y mentes; pero bajo un cierto código de posibilidades en la comunicación estética.

Esto es, que toda innovación en el campo del arte se vale en parte de un lenguaje común, si bien a partir de él viene a establecer nuevas formas, que a su vez habrán de codificarse: "La tensión entre sentimientos espontáneos y formas convencionales, de un lado, y de otro, entre formas espontáneas y sentimientos convencionales, cuenta entre las grandes fuerzas motoras del desenvolvimiento artístico; esta tensión es uno de los mecanismos en los que de manera más frecuente y eficaz se muestra la dialéctica de la historia del arte". 2

Es claro que si la historia de la cultura traza efectivamente un movimiento pendular ascensional ya sea como lo describen la filosofía idealista o ya bien como la plantea el materialismo histórico, el fenómeno teatral tanto creativo como crítico en occidente, puede concebirse como una gran síntesis dinámica de la escena pagana y del drama religioso cristiano, síntesis a su vez de períodos puramente mágicos anteriores. Justamente, el Renacimiento parece indicar el principio del llamado por los teóricos románticos, ciclo propiamente dramático de la hu

2 Arnold Hausser.- INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL ARTE. (Philosophie Der Kunstgeschichte) traducción del alemán por Felipe González Vicén.- Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo No. 33.- Ediciones Guadarrama Madrid, España, 1961.- Capítulo VI. 3.- Sentimientos y Convenciones. p. 496.

manidad, que se desarrolla sobre una amalgama lírico-épica, subjetivo-objetiva, bíblico-homérica. ³ De tal modo que sentimientos y razón, equilibradamente contra puestos, parecen permitir al hombre moderno que reconozca su propio drama existencial: su realidad dual y quebrantada, en una lucha despiadada e infinita consigo mismo. Tal es la cuestión central del humanismo, que en principio viene a rescatar la vida corporal y mundana de la tiranía teocéntrica medieval, y que, al mirar hacia el antropocentrismo pagano, se vierte también en múltiples expresiones de antropomorfismo, como en aquellas catedrales barrocas que, bajo el imperio de la imaginación racional, se olvidan los significados maravillosos de las hierofanías primigenias, para substituirlos por conceptos lógicos corpóreos. Así las llagas, los pies, el corazón, y el cuerpo de Cristo vienen a plasmarse en la piedra; y el simbolismo mágico de los rosetones góticos, por ejemplo, que rememoraban la señal que anunció a los magos de la antigüedad el advenimiento de una era de misticismo, se desplaza a la alegoría física del himen virginal, que, como el alabastro, deja pasar la luz sin romperse: "En la obra gótica, la hechura permanece sometida a la Idea; en la obra renacentista, la domina y la borra. Una habla al corazón, al cerebro, al alma: es el triun

³ Cf. Víctor Hugo (1802-1885).- CROMWELL, Traducción del francés por J. Labaila.- Colección Austral No. 673.- Editorial Espasa-Calpe, S. A.- Buenos Aires, Argentina, 1947.- Prefacio.- p.p. 11-51. Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel.- FENOMENOLOGIA DEL ESPIRITU. (Phänomenologie des geistes).- traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra.- Colección de Textos Clásicos.- Fondo de Cultura Económica, Sección Obras de Filosofía.- México, 1966 Así Shakespeare parece al pensamiento romántico sintetizar dramáticamente la lírica de Dante y la épica de Homero.

fo del espíritu; la otra se dirige a los sentidos: es la glorificación de la materia". 4

La fé original en la doctrina del amor al prójimo viene a sufrir la última en sus diversas trasposiciones, a partir de la deificación del propio Jesús y de la conmemoración de su muerte, y consagración de sus reliquias, efigies, y las de la Virgen y los Santos. Así las hierofanías se van haciendo cada vez más corpóreas. El racionalismo substituye el lenguaje esotérico del drama cristiano y la confusión se aumenta al aceptarse el símbolo por lo simbolizado, el efecto por la causa, pues se generaliza la idea de que el símbolo tiene en sí las propiedades de lo que simboliza.

Así, en la producción dramática de los Siglos de Oro (s. XVI y XVII) de la literatura española trátase del aspecto aparente de la virtud más que de la virtud moral misma. 5 El manido problema de la honra para los personajes de linaje no es más que un valor de cambio, tan convencional y artificioso como el dinero. A diferencia del concepto que la escolás

4 Fulcanelli.- EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES, (Le Mystere des Cathedrales) Traducción de J. Ferrer Aleu.- Colección Rotativa.- Plaza & Jamés, S. A., Editores.- Barcelona, España, 1970.- Cap. IX, p. 81

5 "Semejante hipertrofia del sentimiento del honor se explica considerando que el cumplimiento estricto de sus leyes quedó como postrer recurso al mundo hidalgo. Ya envuelto en completa decadencia para destacar su superioridad de clase". Boiadzhiev Opus Cit. p. 278. Cf. además Don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).- EL MEDICO DE SU HONRA.- OBRAS COMPLETAS.- Dramas. Tomo I.- Aguilar S. A., de Ediciones.- Tercera Edición.- Madrid, España, 1951. p.p. 187-219.

ticas tradicional tiene del honor del hombre que "pue de ciertamente, ser consecuencia de la beatitud", 6 el teatro barroco borda conflictos en crédito de la honra humana por sí sola y en su mero aspecto social burgués. La dramática barroca indica un proceso de materialización de la moral cristiana renacentista. Mantener la honra impecable a la vista de los demás resulta para los personajes de una comedia de enredo una garantía y redundante en beneficios prácticos; tanto o más que una carta bancaria para los protagonistas de un melodrama contemporáneo. Pero, además, la honra se convierte para el héroe católico en un salvo conducto para entrar al cielo sin ningún cargo; de tal suerte que desde las más elementales costumbres hasta las más grandes hazañas que registra la escena renacentista española (sintomática de la propia grandeza, corrupción y ruina de España), parecen haber sido disparadas por el resorte un tanto medieval de la honra. 7

6 Et ideo honor potest quidem consequi beatitudinem, sed principaliter in eo beatitudo consistere non potest. "Es imposible que la beatitud consista en la honra". Thomas Aquinas O.B. (1225-1243) SUMMA THEOLOGICA.- Texto latino de la edición crítica Leonina, traducción y anotaciones por una comisión de p.p. Dominicos presidida por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fr. Francisco Barbado Viejo, O.P. Obispo de Salamanca-Introducción general por el R.P. Mtro. Fr. Santiago Ramírez, O.P. .- La Editorial Católica, S.A. Madrid, España, 1954.- Tomo IV.- TRATADO DE LA BIENAVENTURANZA.- Cuestión 2.- Artículo 2 p. 134.- Cf. también Santo Tomas de Aquino y Theate.- SUMA TEOLOGICA.- (Summa Theológica) selección. Introducción y notas por el P. Ismael Quiles S.I..- Colección Austral no. 310.- Editorial Espasa-Calpe, S. A.- Séptima Edición:- Madrid, España, 1966.- II la Felicidad. p. 98

7 "La honra está junto al culo de las mujeres, la vida en mano de los doctores y la hacienda en las plumas de los escribanos". Cf. Francisco

Sin duda, el concepto de honor en el teatro expresa el carácter ético general que pertenece a cada individuo católico en forma inmanente. Es decir, que la conducta de los caracteres barrocos se rige por reglas apriorísticas, y no deducidas de sus actos: "el héroe español no es un individuo, sino el exponente de una conducta social, en cuanto atempera sus reflejos a normas preestablecidas". 8

En este punto substancial, a pesar de las divergencias formales, el teatro neoclásico parece emerger del barroco, ya que la tragedia y la comedia de caracteres vienen a escenificar, en principio, la moral manifiesta en las meditaciones cartesianas que plantean la lucha entre la razón y las pasiones. Lo cual mucho recuerda el método pedagógico jesuita consagrado en Trento que, como un freno al sensualismo renacentista, distinguía las inclinaciones morales de las inmorales, y establecía categorías de valores inmanentes de índole colectiva. De aquí el que no responda meramente a la moda del drama de capa y espada el que EL CID de Corneille (1606-1684) se inspirase en el adalid de la reconquista castellana, para plantear el problema del deber moral bajo un concepto del bien común, asequible a la voluntad por encima de las pasiones individuales.

de Quevedo Villegas. (1580-1645).- SUEÑOS Y DISCURSOS.- OBRAS COMPLETAS.- Tercera Edición.- Editorial Aguilar.- Madrid, España 1945. p. 210

8 F. Garrido Pallardó. LOS ORIGENES DEL ROMANTICISMO, Nueva Colección Labor.- Editorial Labor, S. A. .- Barcelona, España, 1968.- Capítulo 15, p. 162.

De este modo, el teatro humanista, urbano y laico, expresión de una aristocracia mundana y de una clase burguesa nueva, que se propone el perfeccionamiento del hombre como primer principio de la vida, y no como consecuencia de la divinidad, registra el florecimiento de la sensualidad estética y la fundamentación empírica de las ciencias; pero, al buscar el equilibrio, encuentra en la razón las leyes inmanentes que reemplazan los dogmas religiosos que estructuraban la visión teocéntrica del hombre y el mundo.

Por el contrario, la Comedia dell'Arte, fenómeno teatral que se difunde por toda Europa es la conjunción libre y caótica, mundana y crítica, de la vida profana que la religión había asfixiado por tantos siglos. En ella, como una explosión de la imaginación y la embriaguez del espíritu, late la tradición pagana de los histriones errantes, siempre perseguidos, portadores del germen de la farsa y la sátira; esto es del escarnio, al igual que de la exuberancia campesina y de los tipos populares. Una actitud de libertad respecto a las formas escénicas y una preponderancia del espectáculo y la mímica sobre la literatura, siempre improvisada, significan esta modalidad del teatro profesional que es determinante en el desarrollo de la escena renacentista y en la formación de los teatros nacionales de los distintos estados modernos.

Y precisamente, esta conformación de los teatros nacionales (inglés, español, francés, alemán, italiano, etc.) sólo es comprensible a partir de la dramática cristiana medieval que, como lenguaje y ex

presión religiosa universal, mantuvo viva la llama del teatro en el continente europeo. Pues, si bien los acontecimientos políticos, así como los contextos sociales y el medio físico, determinaron la forma peculiar propia de la escena de cada nación, también un afán universalista y de exportación cultural siguió rememorando a la cultura unitaria cristiano latina dentro de la expresión artística de los pueblos occidentales.

Es innegable que el teatro moderno se eslabona al medieval a través de las moralidades religiosas y políticas que, al dejar las formas alegóricas, afirmaron el carácter secular y profano de los tipos populares de que se valió la farsa en su desarrollo, de la Baja Edad Media a la Comedia dell'Arte, a Molière (1622-1673) y a Goldoni (1707-1793). Asimismo, el teatro religioso cristiano, "este vasto esfuerzo de la Edad Media es, por así decir, la roca sobre la que están firmemente erguidos los palacios y torres de Shakespeare". 9

9 Allardyce Nicholl.- HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL (World Drama from Aeschylus to Anouilh) Traducción del Inglés por Juan Martín Ruiz.- Werner.- Colección, Biblioteca Cultura e Historia.- Editorial Aguilar.- Madrid, 1964. Parte II. El Teatro Religioso y Profano durante la Edad Media p. 123. Además, Cf. Arnold Hauser.- Opus Cit. Capítulo VI. 2.- La Incoherencia del Arte. p. 487: "su método se halla en evidente conexión con la tradición todavía viva de la composición aditiva medieval". Es claro que el teatro medieval influyó decisivamente en la estructura interna tanto de las obras inglesas como españolas. Por ello, encontramos en Shakespeare un substrato que obviamente corresponde al concepto formal de las alegorías medievales, donde se mostraban problemas de tipo moral del cristianismo mediante personajes tales como: el bien, el mal, la virtud, el pecado, etc. Esto se ve claramente en TITUS ANDRONI-

La reputación de los autores clásicos griegos y latinos, que aún durante la Edad Media no dejaron de influir sobre el arte, la moral e incluso sobre la teología ¹⁰, fue todavía mayor al convertirse la cultura antigua en modelo absoluto del hombre renacentista. Sin embargo, la imitación, determinada por anquilosados criterios de "verosimilitud", mostraba no un mundo imperturbable y armonioso, supuestamente clásico; sino que, bajo formas artificiosas, registraba la dinámica del idealismo moderno, imposible de explicarse sin la intromisión nada clásica del concepto cristiano de la existencia humana.

La lucha entre las inclinaciones y el sentido del deber, y el triunfo de la razón sobre los instintos, significan al héroe del teatro clásico francés, consciente de su culpa, a diferencia del héroe griego, que no merece su destino, y cuya tragedia reside en la anagnórisis o reconocimiento de su ceguera o su locura. El placer derivado de la destrucción del mundo individual que apunta Nietzsche (1844-1900) como esencia y origen de la tragedia griega, viene a reemplazarse por un principio lógico de ἀναγκαιότης tomado más bien del aristotelismo tomista que de los antiguos trágicos, haciendo de la escena un ejemplo

CUS, donde los personajes son tipos fieles a un concepto ético medieval y hasta llegan a asumir un disfrax: de venganza, asesinato y violación que, en cierto modo, corresponden a las inclinaciones naturales que encarnan. En cuanto al teatro de Lope de Vega, vemos que la introducción del rey para solucionar el conflicto responde al Deus ex Machina de Eurípides, imitado por los autores cristianos para hacer aparecer a la virgen en los Milagros.

¹⁰ "Tratándose de virtud, no basta saberla; además hay que poseerla y practicarla."- Aristóteles (384-322 a.C.).- GRAN ETICA.- OBRAS.- Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas por

de moral y una escuela de costumbres, reminiscencia aún del carácter didáctico del teatro medieval.

El gran tema de la predestinación que discuten protestantes y católicos produce no sólo las obras dramáticas que sintetizan el catolicismo tridentino; sino que la postura herética se filtra ya en los caracteres trágicos de Racine (1639-1699), quien, imbuído de la duda jansenista, preludia el advenimiento del teatro romántico. La zona demencial del hombre no puede trascenderse por la razón. Es el principio del triunfo de la moral de los justos sobre los condenados; del sentimiento sobre la lógica y la geometría; es el triunfo de la burguesía floreciente sobre las jerarquías político religiosas, monárquico papales, manifiestas racional y prácticamente en las instituciones sociales que la Revolución Francesa haría estallar. Es también el triunfo de la moral democrático burguesa contra el absolutismo de los aristócratas. La propiedad privada parece señalar a los elegidos, y justificarse con una nueva escala moral. Los héroes burgueses al subir a la escena de las farsas venían borrando ya la distinción de los géneros dramáticos. El héroe predestinado del romanticismo, escindido en cuerpo y alma, grotesco y sublime, como el Cyrano de Bergerac de Rostand (1868-1918) expresa muy claramente la problemática interna idealista, aún cristiana, que pervive en una de las constantes dramáticas del teatro occidental:

Francisco de P. Samaranch.- Colección Tolle, Lege.- Aguilar S. A. de Ediciones.- Segunda Edición.- Madrid, España, 1967.

la ilusionista. 11

El destino es reemplazado por la naturaleza inconsciente, el instinto, las taras, la herencia, los hábitos, el medio ambiente. Una psicología con vencional hace del conflicto dramático un proceso explicable por las ciencias naturales. El criterio de verosimilitud se apodera de la escena y ajusta la libertad creadora más que nunca a las unidades clásicas, inspiradas en la poética aristotélica, acu ñadas por Horacio y promulgadas como dogmas por los teóricos renacentistas. Y es el enfrentamiento pro fundo a la psicología del espectador lo que viene a distinguir dicha constante explícitamente "realista" del teatro.

Contemporáneamente, se destacan dos tendencias principales, que registran una gama infinita de actitudes intermedias, y vienen a romper con tal tradición. La vanguardia desde dentro conserva al héroe abstracto, escindido en los planos instintivo y cons ciente, pero se lanza a la búsqueda de nuevas formas de comunicación, prescindiendo incluso del diálogo. Esto es que, desde el callejón sin salida de una cri sis metafísica, renuncia a los dogmas y pone en duda la lógica; pero retorna al rito. Se trata de una nueva visión de la existencia a merced de los ciclos del eterno retorno. No hay una verdad absoluta ni una escala autocrática de valores porque el hombre

11 "Designación general (...) para el tea tro de la era burguesa, es decir, de 1750 a 1910 aproximadamente. Ilusionismo significa: creencia en la realizabilidad de la "ilusión", en doble sentido: 1o. en la posibilidad de crear en la escena una ilu sión de realidad; 2o. en la posibilidad de introducir ilusiones ("inexistencias) en la realidad, para cambiarla". Siegfried Melchinger.- EL TEATRO DESDE

siente que ya no marcha hacia un cielo prometido, ni tampoco cree en las últimas metas del progreso material humano para realizarse plenamente y alcanzar la felicidad. Por ello, el teatro de vanguardia parece ser la búsqueda de una nueva fe y de una nueva imagen de ser, del porqué de la vida y del mundo.

Por otra parte, al contrario, el teatro épico político conserva la palabra (el $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$) como convención absoluta del drama, si bien requiere de una cierta distancia entre la realidad y el espectáculo artificial que la representa (alejamiento que permita al espectador mantenerse lúcido y tomar conciencia ante las acciones teatralizadas, las cuales le afectan de modo particular en tanto ser económico social). Nada hay más opuesto al fenómeno de sugestión o enajenación que tiende a provocar el teatro ilusionista que este teatro didáctico y ejemplarizante de la brutalidad de las relaciones humanas, ni nada más antagónico con el transe hipnótico en que la vanguardia busca una comunicación irracional y subconsciente entre los individuos, que sólo pueden ser auténticos y plenos en soledad, lejos de toda convención social y moral que únicamente parecen asfixiar a la naturaleza espontánea de la vida.

La instrumentación que el teatro de vanguardia hace de la zona inconsciente del público, evidentemente, no es algo nuevo. Dicha práctica preexiste por su origen ritual en la tragedia griega, y por su carácter criptico, en los misterios medieva-

BERNARD SHAW HASTA BERTOLT BRECHT. (Drama Zwischen Shaw Und Brecht). - Traducción de José Pérez Ruiz. - Compañía general fabril Editora. - Buenos Aires, Argentina, 1959. - Visión Panorámica e Interpretación, p. 23-24.

les y autos sacramentales, verdaderas misas alegóricas. La purificación del espectador, ya sea explicada por los términos lógicos de la catársis aristotélica, o por la ejemplaridad y ejercicio de virtudes que exige San Agustín a toda ceremonia, o ya bien por el proceso alquímico a que se somete la irracionalidad colectiva, postulado por Antonin Artaud, (1896-1948) y llevado a su realización más plena por Jerzy Grotowski (1933-) en su laboratorio de Wrocław, parece ser a lo largo de la historia la diferencia específica del teatro, no como género literario, sino como magia y representación.

Ahora bien, esta terapia o crisis a que público y actores, fieles y oficiantes, se someten en todo espectáculo, se despliega en su doble nivel consciente y subconsciente (inclúyase arbitrariamente en este último término tanto los impulsos del instinto como las intuiciones del espíritu). El puro manejo de la razón en la escena lleva al público a una verdad didáctica, y con ello a tomar una resolución, generalmente política, actuante sobre la propia realidad histórico social en que emerge la representación; tal es el sentido del teatro de praxis que Bertoldt Brecht (1898-1957) expone en su teoría del alejamiento. En cambio, el juego puro del elemento mágico y maravilloso, y de la zona demencial del hombre, puede abrir las compuertas de la mente profunda, de la bestia, pero también del hombre superior. La modificación del espectador se efectúa en el contacto con una verdad tan amplia que no puede mutilarse con finalidades didácticas sin desintegrarse. Se trata de una verdad de fé, inapresable y efímera.

Después de todo ¿qué es el teatro, sino un acto de fe? Ya como expresión de dogmas absolutos,

o como arma para contribuir a transformar la vida, o ya sea como una mera imitación de los ciclos observados en la naturaleza para conjurarla; o ya bien, como un exorcismo de la angustia individual. Sin duda, toda representación escénica importa más por los anhelos humanos que condensa que por su solo aspecto de mimesis, más o menos fiel de una faceta dada de la realidad. De aquí la supervivencia de algunas obras dramáticas a través de modalidades estilísticas y aún de moldes mentales antitéticos a lo largo de la historia.

Y es que la fe en su sentido más amplio puede manifestarse lo mismo a través de caminos racionales y que mediante impulsos representados. Formalmente, el teatro exige del espectador que acepte ciertas convenciones para cumplir su función comunicativa. Substancialmente, se trata de comulgar con una visión del universo y del hombre. Si los misterios parecen inescrutables, y las interrogantes se multiplican progresivamente, conforme la ciencia humana avanza; el teatro, en cuanto imitación dinámica y presente de la acción física y psíquica observable en el devenir de la existencia, parece atesorar las claves de arcanos mágicos.

Al igual que los conjuros rituales, cuna cultural de la creación dramática como literatura y como espectáculo, el teatro sigue planteando la actitud del hombre ante el cosmos, que varía en la medida de su historicidad, según el espíritu con que se concibe a sí mismo y explica su existencia.

D I A G R A M A

CUADRO HISTORICO

I. FENOMENO ESPECULATIVO

A. CRITICA EXTRINSECA

B. CRITICA INTRINSECA

SOFISTAS
(5^o a.c.)

PLATON
(429 - 347 a.c.)

ARISTOTELES
(384 - 322 a.c.)
HORACIO
(65 - 8 a.c.)

CONDENA
ECCLESIASTICA

ARISTOFANES
(450 - 385 a.c.)

PARABASIS

PROLOGOS

PLAUTO
(254 - 184 a.c.)

HERO SVITA
(S. 8)

II. FENOMENO CREATIVO

A. LITERATURA

B. ESPECTACULO

(MITO) ← 1. CONJURO MAGICO → (RITO)
2. EL TEATRO CLASICO

Fuentes Epicas { Historia Racional Consciente

Fuentes Rusticas { Juego Colectivo Sensual

TRAGEDIA GRIEGA

COMEDIA ANTIGUA

COMEDIA MEDIA

COMEDIA NUEVA

COMEDIA LATINA

TRAGEDIA LATINA
(Fabula Praetexta)

TEATRO CULTO
(Recitado - Poesis)

TEATRO CONVENTUAL
(En Claustros, en Latin)

Satura Ludi

MIMI AMBI

TEATRO PROFANO
Histriones, en Vulgar

LA IGLESIA

Sn. Pablo
(? - 67)

Sn. Agustín
(354 - 430)

(Neo Platonismo)

Santo Tomás
(1225 - 1254)

Aristotelismo Tomista

Sn. Ignacio
(1491 - 1556)

(RENACIMIENTO)

Castelvetro

Critica Popular

BARROCO

Cervantes
(1547 - 1616)
Lope
(1562 - 1635)
Tirso
(1571 - 1644)

(NEOCLASICISMO)

Descartes
(1596 - 1650)

Malherbe
(1555 - 1628)

Boileau
(1636 - 1711)

Diderot
(1713 - 1784)

Nietzsche
(1844 - 1900)

Racine
(1639 - 1699)

Voltaire
(1694 - 1778)

Lessing
(1729 - 1781)

Hugo
(1802 - 1885)

(ROMANTISISMO)

Clásica

3. DRAMA CRISTIANO

(MITO) ← MISA → (RITO)

DOGMA DE LA REVELACION
ESCRITURAS
EVANGELIOS
HISTORIA SAGRADA

LITURGIA CRISTIANA
SACRIFICIO INCRUENTO
SACRAMENTOS
FIESTAS RELIGIOSAS

CAUTO ANTIFONAL
drama liturgico

LAUDI
(S. XII)

TROPI

dramas semiliturgicos

MORALIDAD ← MISTERIOS → MIRACLE
(AUTOS ALEGORICOS) PASION y NATIVIDAD (AUTOS HISTORICALES)

TEATRO RENACENTISTA EN ITALIA

Autos SACRAMENTALES (Teatro Catequista)

PASOS ENTRENESES MORALIDAD POLITICA JUEGOS DE ESCARNIO

4. LAS TENDENCIAS DRAMATICAS PROFANAS

Teatros Nacionales en Lenguas Modernas

COMEDIA DEL ARTE

ESPAÑOL

INGLES

ALEMAN

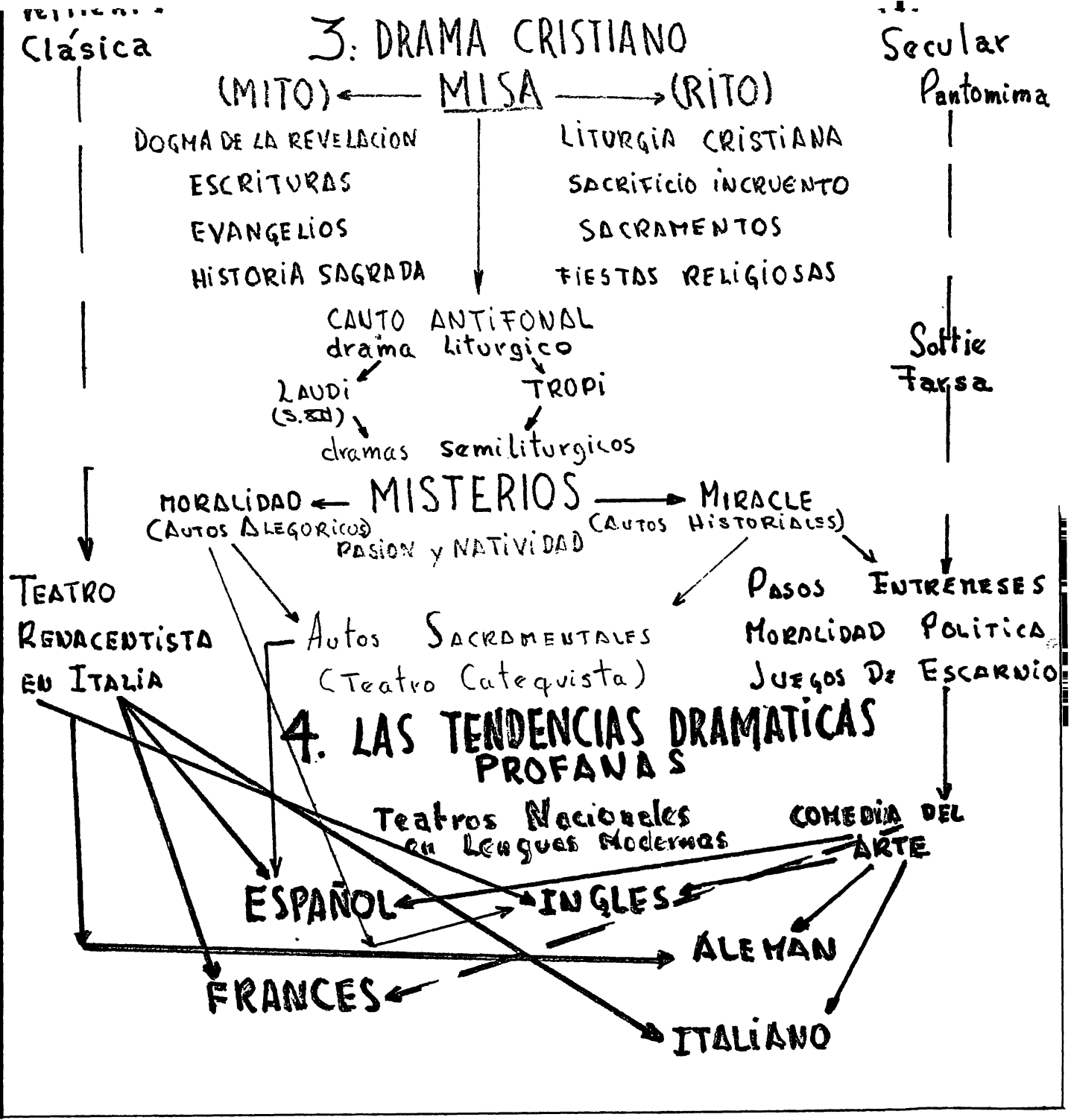
FRANCES

ITALIANO

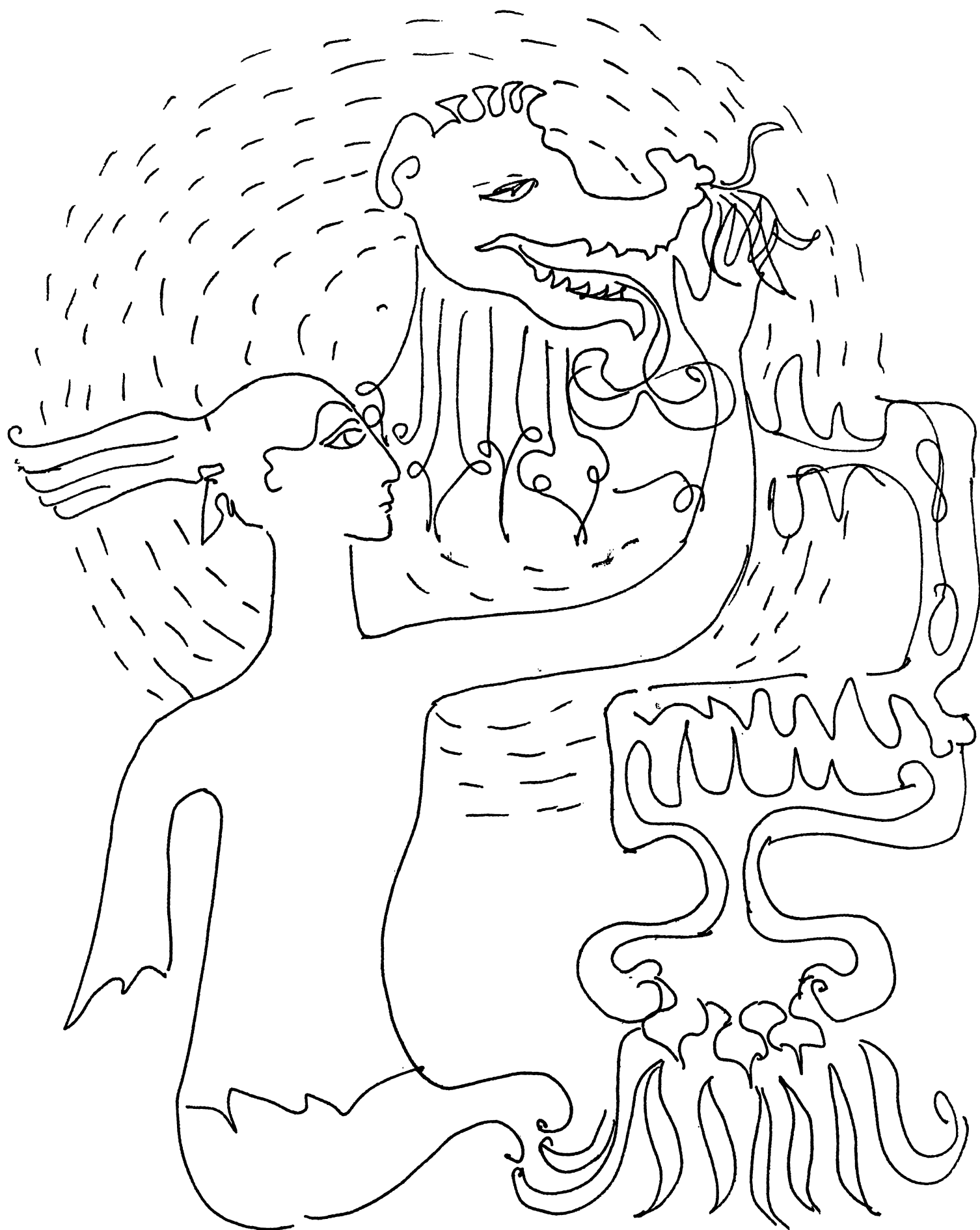
Secular

Pantomima

Sottie Farsa



EL CONJURO MAGICO ESPECTACULAR



EL HOMBRE ANTE EL COSMOS
(EL CONJURO MAGICO ESPECTACULAR)

Un marcado movimiento pendular y un desplazamiento de niveles espirituales parecen trazarse a lo largo de la historia del teatro, suma de artes y expresión del progreso de toda vida social humana organizada. Efectivamente, en el registro de la escena, aparecen entrelazadas dos actitudes primordiales, tal y como lo atribuye Nietzsche a toda forma cultural; esto es, entre una corriente irracional plena de creatividad, y una argumentación lógica que trata de hacer presa de las esencias últimas del misterio del arte. Por otro lado, también la producción dramática nos da la impresión de seguir una trayectoria con tínua, estratificándose con peculiaridad propia en cada uno de los diversos relieves anímicos que recorre y en cada uno de los pueblos y razas donde tiene arraigo a través de los tiempos.

Actualmente, un análisis del devenir escénico nos permite distinguir dos perspectivas principales: una objetiva, dada en el nivel político de las relaciones sociales, y otra de carácter subjetivo, planteada en el ámbito del análisis de las represiones del subconsciente. Asimismo, en la síntesis de

las épocas que llamamos medievo, renacimiento y romanticismo, notamos una especie de cadena donde se eslabonan el pensamiento y la emotividad, estimulada esta última por la estética del siglo XIX, que se anuncia como contrapunto a la tiranía de la lógica renacentista; a la cual se acusa de la extinción de la fe religiosa y de la concepción mística del universo que por espacio de varios siglos rigió la vida y el arte cristianos. De igual modo, en la cultura antigua, sentimos que el telón jurídico romano que se proyecta sobre la vida social, ciñéndola a la objetividad de la ley, no es sino una forma de apresar la armonía subjetiva nacida en el periodo mítico de la humanidad.

Y aún podemos referirnos a una esfera anterior, de la cual emergen los mitos, y a la que hemos de atribuir el origen más remoto del teatro. Esta es la mágica, paradójicamente objetiva, ya que en ella se formulan recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en provecho del hombre. A ella pertenecen los ritos de la fertilidad y de la muerte, las danzas miméticas, los cantos onomatopéyicos, y las ceremonias sacrificiales, y orgiásticas, de cuyas metamorfosis emerge la forma teatral que conocemos. (1) Dichos rituales son expresión de la mente primitiva ante el cosmos, la cual instrumenta una concepción animista de los fenómenos para controlarlos y someterlos a la razón, atribuyendo una efectividad real a la mecánica del conjuro. Un ejemplo muy claro de conjuro ceremonial, a falta de citar otros quizá más significativos, pero con los que estamos menos familiarizados, es el que podemos reconstruir a través de la leyenda náhuatl de Quetzalcóatl (dios serpiente empu

(1) Respecto al carácter objetivo de las fórmulas mágicas, James George Frazer aclara que: "la magia es un sistema espurio de leyes naturales así como una guía errónea de conducta; es una ciencia falsa y un arte abortado". Cf. LA RAMA DORADA.- (The Golden Bough) Editorial Fondo de Cultura Económica.- Tercera Edición en Español.- México, 1969, p. 34.

mada), ejemplificada a través del juego ritual de pelota.

Este dios y personaje histórico del siglo IX, blanco y barbado, objeto de un culto positivo en que se habían abolido los sacrificios humanos, está identificado al viento y al planeta Venus en sus formas de estrella vespertina y de estrella matutina. Los cronistas del siglo XVI trataron de identificar en él a Santo Tomás, otros al Apostol Santiago, y algunos al mismo Cristo. Los indigenas, que esperaban el retorno del dios Quetzalcóatl por el oriente, se sintieron confundidos a la llegada del conquistador español que, por su aspecto, parecía venir a cumplir la profecía. (2)

Las crónicas, los códices y los monumentos arqueológicos relatan cómo los demás dioses, celosos, de la bondad de Quetzalcóatl le hicieron ver su rostro en el espejo humeante de la luna (Texcatlipoca) para avergonzarlo por su palidez. De suerte que, minado en lo más hondo de su orgullo, el dios Quetzalcóatl decidió pintar su rostro y engalanarse con plumas y con joyas, tal y como luce la estrella de la tarde, cuyo reflejo sobre el mar produce la silueta luminosa de una serpiente. Pero la lucha cósmica continuó; y Quetzalcóatl, rompiendo su abstinencia a instancias de los dioses enemigos se embriagó con pulque y agua miel, y durmió incestuosamente sobre la tierra,

(2) No deja de ser curioso tampoco el cruce de mitos que nos ofrece la Conquista de México por los españoles, quienes creyeron la leyenda de que el Apóstol Santiago con su gran córcel se había materializado para definir la victoria a favor de los cristianos, tal y como se le había venido atribuyendo participación activa en la reconquista de España contra los moros; idea surgida originariamente como contraposición al providencialismo mahometano pero generalizada en las batallas lo mismo contra infieles que contra herejes o idólatras. La identidad de estas creencias cristianas con los cultos greco-romanos a los gemelos Castor y Polux a quienes también se atribuye descender del cielo alternativamente en sus caballos blancos para luchar a favor de los ejércitos que les rendían veneración, establecen una coincidencia de profecías entre las teogonías del viejo y del

su hermana Xochitl

étatl (cama de flores), a la luz del crepúsculo. A causa de este pecado, el dios se sintió culpable, y se sepultó bajo la tierra, período que coincide con los días en que Venus no aparece, para surgir después de nuevo como lucero de la mañana. Es entonces cuando la leyenda atribuye al dios encaminarse a la orilla del mar para extinguirse saltando en el fuego de una gran hoguera: el sol. Y a los pájaros de más bellos plumajes, que anuncian el alba y la aurora con sus trinos, tomar el corazón de Quetzalcóatl y depositarlo en el cielo, donde se convierte en estrella. Así parece emerger Venus del juego solar cada día durante el ocaso.

Ahora bien, el simbolismo astronómico de este mito se realiza plenamente en el ritual del juego de pelota, que consistía en que un jugador hiciera pasar a golpes de brazos y muslos una bola de hule (3) a través del hueco de un disco de piedra colocado a gran altura; uno sobre cada uno de los dos muros paralelos que limitan las canchas de juego, cuyas ruinas aún se yerguen sobre las ciudades prehispánicas. Los equipos contendientes, siempre en número simbólico: tal vez doce para sumar trece con el dios, período del año lunar y suma de los niveles celestes, que multiplicada por cuatro, que es un número relativo a los puntos cardinales, a las estaciones, a los elementos, a los astros principales, a los colores básicos nahuatl, y a los cuatro soles cosmogónicos, nos da cincuenta y dos, que representa el siglo que los nahuatl conmemoraban con la ceremonia del fuego nuevo y la extinción del viejo. En todo esto entra en nuevo mundo, ya que dichos dióscuros con los cuales se mezcló la fe en el Apóstol Santiago, que funge como gemelo de Cristo, no son otra cosa que la representación de Venus, alternativamente lucero de la mañana y de la tarde, o Quetzalcóatl luminoso, cuyo regreso esperaban los nahuatl. Cf.-Américo Castro.- LA REALIDAD HISTORICA DE ESPAÑA.- Biblioteca Porrúa No. 4.- Editorial Porrúa, S.A.- México, 1962,- p.p. 328 - 331.

(3) Cf. Víctor W. Von Hagen.- LOS AZTECAS HOMBRE Y TRIBU (The Aztec: Man and Tribe) Colección Moderna No. 12.- Editorial Diana, S.A.- sexta impresión, México, 1970.- Capítulo 20 pag. 107.

juego la numerología sagrada y la astronomía religiosa. 4

Si el disco simboliza al sol; la hoz del brazo del jugador representa a la luna; la cancha rectangular, a la tierra; y la pelota, a Venus: la lucha cósmica está conjurada. 5

El juego ritual contribuye al movimiento eterno de los astros, y rememora el momento histórico en que la cultura nahuatl se inició en el culto sangui^unario a la luna y al sol y a los númenes de la naturaleza. Uno de los capitanes, quizá el triunfador de los equipos contendientes, era sacrificado. Su corazón, ofrendado al sol como sustento; y su cuerpo, precipitado a la tierra, unía en ceremonia de comunión a los iniciados, que lo devoraban y bebían su sangre, "líquido divino, agua florecida, agua ardiente como hoguera: teoatl, rochiatl, atl tlachi molli". 6

Tal es el esquema del rito mágico; su estructura: depuración, sacrificio y comunión, es inheren

4 Cf. Georges Raynaud.- Apéndice al TEATRO INDIGENA PREHISPANICO (Rabinal Achi) Biblioteca del Estudiante Universitario No. 171.- U.N.A.M., México, 1955, p. 138.

5 El carácter mágico de este juego ritual no demerita su aspecto de espectáculo y de representación, del mismo modo que el propósito de encantamiento que origina los grabados rupestres prehistóricos de cacerías de bisontes no descalifica su valor pictórico. Cf. Alfredo Chavero.-MEXICO A TRAVES DE LOS SIGLOS.- Tomo Primero Historia Antigua y de la Conquista.- Ballezá y Compañía Editores.- México, 1889.- Espasa y Compañía Editores Barcelona, España.- Capítulo segundo p.p. 371-377. Cf. también, Fernando Díaz Infante.- QUETZALCOATL (Ensayo psicoanalítico del mito nahua) Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias No. 18.- Universidad Veracruzana.- Xalapa, Ver, México, 1963.- pag. 49.- Cf., además, James George Frazer.- Opus Cit. p. 40, respecto al carácter de la magia imitativa y la creencia de que "lo semejante produce lo semejante".

6 Angel Ma. Garibay K. .- HISTORIA DE LA LITERATURA NAHUATL.- Biblioteca Porrúa No. 1.- Editorial Porrúa S. A., México, 1953.- Tomo I, p.p. 78, 125 y 127.

te a toda liturgia y también a la forma teatral trágica más elemental: ἀγών (combate), σπαραγμός (descuartizamiento) y ἐπιφάνεια (resurrección). 7 Y aún guarda semejanza con el proceso religioso del catolicismo ascético, que ejercita al espíritu a través de las vías purgativa, unitiva e iluminativa. 8

Entre los cantos sagrados nahuatl, conservados en el Manuscrito de Cantares Mexicanos, algunos de ellos son considerados como formas dramáticas embrionarias. Angel Ma. Garibay K. los ha interpretado y clasificado, con lo cual es posible reconstruir hipotéticamente, entre otros, el canto ritual que conmemoraba "la ida de Quetzalcóatl", el llanto del pueblo y las artes que el dios, a semejanza de Prometeo, había enseñado a los toltecas. 9 Los textos muestran la intervención de un cantor que inicia el relato, y del coro que repite estribillos al son de las danzas y se prodiga en un canto de puras exclamaciones sin sentido lógico "a, ah, ya, aya"

7 Cf. Gilbert Murray.- EURIPIDES Y SU TIEMPO (*Euripides and his age*).- Fondo de Cultura Económica.- Tercera Edición en Español.- México, 1960, Capítulo III p. 50.

8 Según Henri Hubert el esquema de todo rito sacrificial puede formularse así:

"Hay en el sacrificio purificación, santificación, y, en consecuencia, paso de la víctima al otro mundo". LOS GERMANOS.- Traducción al castellano por Jesús García Tolsa.- Tomo XXVII de la Evolución de la Humanidad.- Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.- México, 1955.- Capítulo III, p. 233. Ello coincide con todos los procesos místicos. Cf. además, Dámaso Alonso.- LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.- Colección Crisol No. 171.- Editorial Aguilar.- Madrid, España 1946.- Véase el "Cántico Espiritual".- p.p. 279-87 y p.p. 288-95. Cf. también Ottavio Marchetti, S.J.- LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES DE SAN IGNACIO.- Versión del Italiano por el P. José María de la Colina, S.I.- Adveniat Regnum Tuum; El Mensajero del Corazón de Jesús, Bilbao, España, 1955.

9 Angel Ma. Garibay K.- Opus. Cit., p. 358.

Otros personajes, príncipes y sacerdotes, intervienen y se duelen por la ausencia del dios. Y el coro se lamenta: "Sólo queda en pie la casa de turquezas: la casa de serpiente que tu dejaste erguida allá en Tula: vamos a gritar". (10)

Llantos y danzas se prolongan interminablemente, reproduciendo y celebrando el mito. Al final, la gratitud del pueblo se eleva en un canto al dios dador de la vida: "De múltiples colores se matiza nuestro florido sustento: allá viene a erguirse para abrir sus granos: está en la presencia del dios que hace lucir el día".

Sin duda, esto comprueba la aparición de un texto dramático y de una representación espectacular que se comienza a desprender de su significado originario ritual que le atribuía efectividad mágica sobre la realidad, para asimilarse a la pura exaltación de la historia del mito trágico.

No es casual que los tetlahuehuetzquiti nahuatl y los baldzames mayas (farzantes y mimos chocarreros) honrasen a Quetzalcóatl o Kukulcán (serpiente emplumada en maya), y representasen ante su gran templo circular, con disfraces y máscaras de animales, los vicios sociales, divirtiendo y criticando al pueblo que acudía a las plazas. Quizá el dios serpiente emplumada (binomio terrestre-celeste), de haber llegado a su esplendor la dramática nahuatl, habría simbolizado para ésta lo que Διόνυσος (Dionisos) encarna en la tragedia griega: embriaguez, sacrificio y eterno renacer de la vida. (11)

(10) Cf. Angel Ma. Garibay K. .- Opus. Cit. p.p. 78, 360 .

(11). También la teogonía griega nos informa como Διόνυσος hijo de Ζεύς (Zeus) y Σεμέλη (Semele) es criado en un muslo del padre, y luego a instancias de los celos de Ἥρα (Hera) es descuartizado y devorado por los titanes, volviendo a renacer de su corazón que se salva al comérselo el propio Ζεύς.



No es una coincidencia tampoco que en este si glo los modernos teóricos del drama presintieran la existencia viva de los elementos rituales del teatro en las fiestas de los grupos indígenas que habitan en la república mexicana. (12)

Conjueros ceremoniales, danzas y ritos espectaculares los hay en todas las culturas y en todos los pueblos. Los levitas danzaban ante el Arca; los bon zos indican la cólera y el placer del dios con sus bailes y su música, para instruir el manejo de sus pasiones a los jefes, y también sus templos conjueran a través de símbolos plásticos la eterna unión de las fuerzas del universo; los bailes sagrados simbólicos expresan la mitología oriental, incluyendo situaciones dramáticas; los arunta en Australia, acurrucados bajo una larga construcción de ramas que semeja el capullo de la crisálida de una mariposa, cuya larva acostumbran comer y que tienen por animal totémico, representan las metamorfosis del insecto cantando al salir de la enramada, pues con ello creen contribuir a la reproducción de la crisálida. (13) En Egipto, una serie de representaciones religiosas en torno a la muerte y resurrección de Osiris, en las que un coro intervenía y varios actores encarnaban a los personajes mitológicos, constituyó ya el principio de un teatro propiamente dicho; y los ri-

(12) Cf. Antonin Artaud.- EL TEATRO Y SU DOBLE (Le Theatre et son Double).- Colección Ensayos Editorial Sudamericana.- Buenos Aires, Argentina 1964.- El Teatro de la Crueldad. Segunda Manifiesto pag. 129. Cf. También LE THEATRE EST D'ABORD RITUEL ET MAGIQUE... y LA CONQUETE DU MEXIQUE.- Ouvres Completas, Tome V .- NRF., Gallimard.- France, 1964. p.p. 18-29

(13) Cf.- James George Frazer .- Opus Cit. p. 41.

tos de Mitra sacrificando a un toro, sin duda originaron los espectáculos acrobático -religiosos de Creta (s. II a.C.) y las corridas de toros actuales. (14) Ya la disposición de las plazas y de los gradas para las luchas cretenses anticipa la configuración de los teatros a Διόνυσος. (15)

La supervivencia de la leyenda de Quetzalcóatl y sus reminiscencias rituales, latentes en el substrato cultural mexicano a partir de la conquista, parece ilustrar el aspecto más remoto de la gráfica que el arte escénico despliega; y sirve a modo de introducción para el presente trabajo, al completar el registro de los niveles culturales en los que germina y dialoga el teatro como función creadora espontánea y como proceso crítico consciente.

Al estudiar algunas de las expresiones dramáticas de las sociedades y épocas más significativas, salta a la vista que responden a los criterios imperantes con que se manifiesta la cultura humana en su recorrido histórico. La proyección de tendencias y actitudes mágicas míticas, religiosas y morales; o ya bien, lógicas, jurídicas y normativas y puramente estéticas; así como emotivas, instintivas y psicoanalíticas, o sociológicas y aún meramente técnicas denota la estrati,ficación de los niveles espirituales en que florece la necesidad del hombre de representar su propio drama.

(14) Respecto a la religión de Mitra, al Cristianismo y al origen órfico de la doctrina del pecado original, que conmemoran los mitos y particularmente el de Διόνυσος Ζαγερύς. Cf. Sigmund Freud.- TOTEM Y TABU (Totem und Tabu).- Obras Completas.- Volumen II.- Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, España, 1948.- Capítulo Sexto, p. 503.

(15) Cf. Guillermo Díaz Plaja.- ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCÉNICO.- Editorial Noguer, S.A. Primera Edición.- Barcelona, España.- Introducción Histórica. p. 11.

Por otra parte, desde las opiniones críticas más antiguas sobre el teatro hasta algunos de los más elaborados tratados contemporáneos de teoría dramática muestran cómo del comentario dijuso del espectador despreocupado al juicio subjetivo del observador más culto a la opinión fundamentada del especialista, hay toda una evolución también que progresa en la medida que el dictamen crítico ofrece mayor información. Pues, cada día, la crítica se hace más indispensable, ya que las colectividades deben ser orientadas ante la innovación y la creación. Y sólo mediante la crítica las grandes masas logran interpretar, asimilar y consumir los productos nuevos del arte, así como el acervo tradicional.



EL TEATRO CLASICO



LA PERSONA ANTE EL DESTINO O ANTE LA LEY

Sin duda, las raíces originarias del teatro son rituales. Rescatarlas y revitalizarlas es objeto de la escena contemporánea; pero en los pueblos occidentales sólo podemos hablar de una dramática propiamente dicha, o sea, estructurada como sistema, después del surgimiento de la tragedia griega, y como un proceso de conciencia que analiza las leyes constantes, derivadas de las múltiples aportaciones poéticas con que contribuyeron los trágicos al esplendor del teatro en la antigüedad. ¹ Tal es el modelo mítico que la lógica despoja de sus contenidos subjetivos, con el que se aprisiona sin piedad a la creación dramática posterior; la cual siempre pugna por desarrollarse con libertad plena, cada vez fiel al espíritu histórico social que la fecunda.

¹ Gilbert Murray encuentra en toda tragedia origen en alguna práctica religiosa existente, o en algún relato tradicional que era tratado como *αἴτιον* (causa): "Así la Trilogía de Prometeo explica el origen de la Promethia; Medea el de la adoración ritual de los hijos de Medea en Corinto; Hipólito, el del llanto ritual de las vírgenes por la muerte de Hipólito en Trecena. Vease Electra de Sófocles, en la fiesta burlesca de Argos con motivo de un hombre y una mujer asesinados por sus enemigos, que pueden ser tanto Agamenón y Casandra como Egisto y Clitemnestra". Vease ESQUILO.- Versión castellana de León Miras.- Colección Austral, No. 1185.- Editorial Espasa - Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1954. n. 16

Los pequeños pueblos griegos, con una historia llena de desastres y fracasos, supieron templar el alma en la adversidad, sacando de ella valores morales impregnados de heroísmo y serenidad. Las máscaras trágicas (Αἰπερόσωπα τελέχικα), los coturnos (οἰκόθενοι) y los vistosos ropajes (ὄκα ἐμικτά) que agigantaban la figura del actor (ὑποκριτής) e idealizaban al héroe, ejemplifican el culto que la antigüedad tributó siempre a la persona humana. 2 No hay que olvidar el origen litúrgico del teatro, que fungía como altar y que servía de escenario y de marco a la imagen del propio hombre. 3 De aquí que las tragedias sean obras de gran contenido idealista en las que los héroes superan a la realidad, y que en ellas se manifiesten en todo momento ideas de libertad y progreso. Se nota en este género dramático una lucha tremenda del hombre contra la fatalidad, diosa que para los desventurados pueblos griegos se presenta con carácter siniestro e implacable. Y en esta lucha contra el destino se engendran las más exaltadas pasiones y el ansia por el triunfo del héroe.

Dicha contraposición y la necesidad de equilibrio, que distinguen a la tragedia, obedecen a la concepción de una armonía preestablecida, en la cual toda acción desencadena una reacción contraria, cuyas fuerzas recíprocas terminan por balancearse.

2 Persona es el término latino que designa la máscara teatral.

3 La tragedia griega tenía, como hemos dicho, carácter religioso, por lo cual formaba parte del culto que se practicaba en la ciudad. Debido a esto, la representación se hacía sólo en días especiales consagrados a las divinidades, especialmente a Διόνυσος dios este, que en el teatro, que venía a ser su santuario, tenía un altar y su sacerdote ocupaba un lugar preferente. Situados los teatros generalmente en las faldas de una colina daban cabida a miles de espectadores que al aire libre cobraban conciencia del genio y el poder nacionales.

Asimismo, la naturaleza es sentida como un ser total y personal, cuya existencia ejemplifica la vida humana: el eterno ciclo del morir y el renacer. Ante esta armonía, toda transgresión o desorden exige la restauración de la paz y la muerte del transgre. el cual aparece impulsado por el pecado de orgullo, que es un síntoma de desbordamiento del propio de la naturaleza. Ni los dioses, ni los hombres ni nada escapan a la justicia, ley primera de cuanto existe; ya que aún "El sol no puede transgredir sus medidas". 4

Tal es la concepción filosófica que hizo posible la constitución de Solón (640-558 a. C.), y que se nutre de las creencias religiosas tradicionales. De suerte que la transgresión de los límites y el reestablecimiento de la armonía son sentidas como las fuerzas que mantienen viva y en movimiento a la naturaleza. 5

Por ello, el sentido de todo mito trágico reside en la conexión causal entre la desventura y la culpa del hombre. Pues el hombre participa en una gran medida de su desdicha. Y la fortuna se torna en el más doloroso porvenir desde el instante en que una persona se deja seducir por el pecado de orgullo. La ceguera y los errores que le llevan al desastre los causa una fuerza irresistible, cuyo "peligro demoniaco se halla en la insaciabilidad del

4 Heráclito (576-480 a. C.).- Citado por Gilbert Murray. Cf. EURIPIDES Y SU TIEMPO.- Ed. Cit. p. 49.

5 Cf., Gilbert Murray.- ESQUILO Ed. Cit. p. 84: "Cada hombre, y sin duda cada cosa viviente tiene una μοῖρα (destino); nosotros reclamamos más que nuestra μοῖρα cometemos el ὑβρις (pecado de orgullo); entonces nos fulmina la δίκη (justicia)"..."El Tiempo, cuando está maduro, trae la justicia; el Tiempo vindica la μοῖρα. Y no es conveniente esperar las cosas antes de que se cumpla integralmente el Tiempo".

apetito". 6 Pero el castigo a los excesos cae no sólo sobre el transgresor; sino que se cierne también sobre sus descendientes. Así la fatalidad es incluso hereditaria; fuerza misteriosa que obedece a superiores designios y gobierna la vida humana.

Por eso, en la tragedia griega, a causa de un acto individual, las consecuencias recaen sobre toda una familia, una ciudad, o varios pueblos, o sobre todo el género humano. El desorden desencadenado se refleja en todas las fuerzas humanas y divinas que el héroe personifica, reverberando progresivamente a lo largo del tiempo. Ya que, por un lado se dota al personaje de un carácter simbólico de la plenitud universal, y por otro, se sobreimpone una concepción antropomorfista a la mecánica de la naturaleza.

Así, por ejemplo, Προμηθεύς, al robar el fuego sagrado de la sabiduría, concreta el símbolo de la evolución humana para separarse de su origen animal. Es la proyección mágica de un mundo humano, cuya actitud social penetra las esferas divinas. La religión y el sentimiento de la justicia y la moral se confunden en este mito. Y, además, se plantea ya al ser humano significado por el sufrimiento, cuestionando la justicia de la propia concepción religiosa con que explica la vida. O sea, participando en la relación de la justicia divina consigo mismo, y no sólo como una criatura irremisiblemente predestinada como ocurre con los héroes homéricos. Este es el principio del interrogatorio al cual el hombre helénico somete sus propias concepciones religiosas y filosóficas del mundo y de la vida, y que

6 Werner Jaeger.- PAIDEIA; LOS IDEALES DE LA CULTURA GRIEGA. (Paideia, Die Formung des griechischen menschen :ΛΙΜΗΝ ΠΡΩΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑ ΒΡΟΤΟΙΣ).- Editorial Fondo de Cultura Económica.- Versión directa del alemán por Joaquín Xirau (Libros I y II) y Wenceslao Roces (Libros III y IV) Segunda Edición.- México, 1962.- Libro Segundo, Culminación y Crisis del Espíritu Atico. I. El Drama de Esquilo, p. 238.

terminará por hacer del teatro el mejor campo para sus disquisiciones.

Atenas, triunfadora de las Guerras Médicas se convirtió en un emporio económico y en el centro de las ciencias y las artes. Y la constitución democrática de Pericles (499-429 a.C.) abrió las puertas a la libre discusión, propiciando el florecimiento de todas las opiniones y escuelas doctrinarias. En este ámbito de tesis opuestas, en que la vida intelectual griega se desenvolvía en forma agorística, apareció espontáneamente el escepticismo y la desconfianza en todas las creencias y sistemas filosóficos. Los sucesores de Demócrito y Parménides, de jónicos y pitagóricos, de eleáticos y atomistas en los últimos 50 años del siglo V en Grecia, escucharon la voz de Protágoras, de Gorgias y de otros sofistas, que disfrutaban de gran popularidad entre los jóvenes.

Los sofistas atraían alumnos para enseñarles métodos para triunfar en la vida. Su sistema consistía en el desarrollo de un arte de convencimiento y persuasión, que expusiese la verdad a la opinión de un juez soberano, a menudo constituido por el público; y no en investigar la verdad. 7 De cómo pe-

7 La crisis del pensamiento filosófico y de las ciencias en la antigüedad se produce como consecuencia del punto de partida de los sistemas. No pudiendo construirse una ciencia del ser sin base experimental, la continuidad de su estructura resulta imposible, dada su vulnerabilidad a las críticas. Para constituir una ciencia con el carácter de un riguroso conocimiento es necesario contar con una certidumbre del ser. Pues toda ciencia parte de la existencia de dicho ser. Entre el pensamiento de Heráclito y el de Parménides hay una diferencia notable en cuanto a la concepción de la realidad, con tradición que es la causa originaria que desencadena la anarquía sofística. La de Heráclito (576-480 a. C.) es la filosofía de la diversidad y del cambio, una filosofía racionalista. La de Parménides (540 a.C.) es la filosofía de la unidad y el ser, es irracionalista. Para Heráclito la racionalidad del ser consiste en la forma regular del devenir. Para Parménides el no ser justamente consiste en la pluralidad y el cambio. Pero Heráclito ve al ser jus-

netró la sofística en la vida griega es muestra evidente el debate satírico expuesto por Aristófanes (452-380 a. C.) en su comedia LAS NUBES (Νεφέλαι): ¿"Quien eres?, pregunta lo justo.- Una tesis.- Si, pero inferior a la mía.- Tú pretendes superarme, pero yo poseo la victoria.- Entonces, tu, ¿qué habilidad tienes?.- Yo invento razones nuevas". 8

Muy pronto este método de erudición cayó en desgracia. Más, pese a todo, se debió a los sofistas el mérito de haber trasladado la filosofía del campo cosmogónico al antropológico. Todo en la doctrina de Protágoras se refiere al hombre y éste debe ocuparse únicamente de las cosas humanas; "El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, en cuanto que son; de las que no son, en cuanto que no son"... "En cuanto a los dioses, yo no soy capaz de saber si existen o si no existen; pues hay demasiadas dificultades para averiguarlo, en especial la oscuridad del problema y la brevedad de la vida". 9 tamente en el cambio, en la diversidad; ya que la armonía de contrarios produce la unidad del proceso temporal. Para Parménides el ser está inmóvil porque en sentido temporal no tiene ni origen ni fin; el ser no se genera ni se aniquila. Así el principio de unidad no se da en la naturaleza, sino como condición impuesta por la razón. Y mientras que en Heráclito la unidad radica en la totalidad de lo múltiple, en Parménides se trata de una unidad singular que excluye la multiplicidad. O sea, que la naturaleza o mundo de apariencias no puede conocerse. Por eso su filosofía desemboca en la sofística.

8 Aristófanes.- LAS NUBES (Νεφέλαι).- Obras Completas traducción del griego por Federico Baráibar.- Colección Clásicos Inolvidables Editorial "El Ateneo".- Tercera Edición. Buenos Aires, Argentina, 1958.- p.p. 155-221. Cf. Además Emile Bréhier "Análogo es el debate sobre el ideal de vida descrito por Eurípides en el Antíope entre el amigo de las musas y el hombre político." HISTORIA DE LA FILOSOFÍA (Histoire de la Philosophie).- Traducción por Demetrio Náñez. Prólogo de José Ortega y Gasset Editorial Sudamericana.- Cuarta Edición.- Buenos Aires, Argentina, 1956. p. 278.

9 Protágoras (485 a.C.).- Citado por Emile Brehier en Opus Cit. p. 279. Eurípides (480-406 a.C.) imbuido su teatro del pensamiento sofista, en las

La confianza en las virtudes naturales del hombre es un rasgo que predomina en todo el pensamiento helénico. Por ello la moral adoptada por los sofistas tiene un carácter sensualista. Hippias, según dice Platón consideraba a todos los hombres como "parientes, prójimos, conciudadanos, por naturaleza, si es que no lo fueren por ley". La salvación de la humanidad por Zeus, según el mito de Protágoras consistió en darles a los hombres las virtudes y dones necesarios para fundar comunidades y ayudarse los unos a los otros, perpetuando así la raza.

Esta fé en la virtud innata del hombre llevaba a la conclusión de que lo bueno y lo malo de una acción se daba en la acción misma. Es decir, que cada hecho lleva consigo su verdad o su mentira y su bondad o su maldad. De ahí la flexibilidad de los griegos con la conducta humana, pues no debían establecerse leyes rígidas e inmutables desde un laboratorio de legislación para que sirviesen de normas inflexibles. Por eso los sofistas consideraron la ley como una invención humana de carácter artificioso y opuesta, por ende, en cierta medida a la naturalidad.

Las costumbres tradicionales que habían adquirido un valor religioso constituían la base de la obra de los legisladores. Los sofistas desconfiaban de los gobernantes de su tiempo y les achacaban que relacionasen las leyes con los dioses para mejor dominar a los humanos. Pero ello indicaba su falta de fé en los fundamentos de las leyes más que en la eficacia de las mismas. Sostenían que las leyes debían basarse en lo perecedero de las cosas humanas.

BAQUIDES (Βάκχαι) considerada como una de las mejores tragedias religiosas y que es un reverdecimiento último de las viejas creencias, escribe respecto a la vanalidad de pretender descifrar el arcano. Véase este trabajo LA EVOLUCION DE LA TRAGEDIA p. 35 y 36.



Ya que todos los bienes son pasajeros, las leyes de ben tomar esto en cuenta. Lo que hoy es verdad aquí, no lo será mañana, y aún hoy no lo será en otro lugar. Sin embargo ya el sofista Antifón (479-411 a.C.) ve una superioridad en el carácter convencional de las leyes. Si un hombre se ve obligado a decir la verdad ante los tribunales, perjudicando con ello a veces a una persona que no le ha hecho ningún daño, se contradice así el primer precepto de la justicia, pero ello indica que la ley desempeña aquí una función elevada en las relaciones humanas.

O sea que, ya está dado entre los sofistas el antídoto a la anarquía de pensamiento y al caos político, contra los cuales, Roma, siglos después, impondría el orden de estructuras jurídicas y retóricas objetivas que reglamentasen la convivencia humana y las formas del derecho y la legislación, así como a la filosofía y al arte.

El ciclo realizado en la cultura antigua, de la fe en las creencias míticas al relativismo de valores y a la reglamentación legal de todas las formas culturales, es muy claro en la producción teatral de la época y en la actitud cada vez más racional de los caracteres trágicos. Esto indica el nacimiento de la crítica y surge paralelamente a las teorías dramáticas en que se fundamenta todo nuestro conocimiento sistemático de las bases poéticas de la tragedia.

Entre las principales corrientes de la crítica propiamente dramática surgida en Grecia, destaca muy especialmente la tiranía ejercida por el pensamiento lógico aristotélico, más tarde codificado por el sentido normativo de Horacio, cuya influencia se proyectó de modo irrefutable por espacio de XXV siglos. Es sabido cómo a través del tiempo, contra esta teoría clásica, rescatada por el Renacimiento y amalgamada al racionalismo cartesiano durante el

Neoclasicismo Francés, se alza rebeldemente una serie de posturas más creativas y libres, y, originariamente antidogmáticas (lo cual no obsta a que con el tiempo vengyan a convertirse en un nuevo normativismo), Y también esta postura consciente, que tiene de a romper con las cadenas racionalistas que han mantenido cautivo al teatro, hunde sus raíces en la antigüedad: en el carácter ritual de la tragedia y en la libertad de la Comedia Antigua, cuyas parábasis, anteriores al Arte Poética de Aristóteles son el punto de partida más remoto para la crítica occidental.

Mientras que dichas parábasis, particularmente las de Aristófanes, son una crítica a las formas de expresión vertidas por el propio comediógrafo en su obra y, por ello, más a tono con el calor del impulso creativo, ajeno a la frialdad del pensamiento lógico; en cambio las teorías de Aristóteles aparecen como una deducción a posteriori, cien años después del fenómeno artístico que fue el esplendor de la tragedia griega, y no a modo de código dramático, como se le consideró luego.

Curiosamente, ambas tendencias emiten juicios valorativos de gran validez, a pesar de librar una continua lucha, contradiciéndose. Y si el filósofo estagirita ve sólo en la comedia la imitación de aquellos, cuyos vicios los hacen caer bajo el dominio de lo risible, y establece así la diferencia que hay entre la tragedia y la comedia: "esta pretende representar a los hombres peores de lo que son, aquella, en cambio quiere representarlos superiores a la realidad" 10 para Aristófanes, en vez, "también

10 'Εν δὲ τῇ αὐτῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέσζηθεν· ἡ μὲν γὰρ χειρότερους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.
Aristóteles.- POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ) .- Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca.- Bibliotheca Scriptorum graecorum et Romanorum Mexicana.- Edición Bilingüe texto original y versión española.- Publicación del Departamento de Humanidades. U.N.A.M.- México, 1946.- p. 3. Cf. Tam

la comedia conoce lo que es justo", y haciendo una ridiculización de los trágicos, pone en labios del propio Eurípides la siguiente exclamación: "¡ Mis tragedias quedan reducidas a nada!..." 11

bién Aristóteles.- POETICA.- Obras Completas.- Traducción del griego por Francisco de P. Samarauch.- Tolle, Lege.- Editorial Aguilar.- Segunda Edición Madrid, España, 1967.- Capítulo 2 p. 78

11 ἄπολεις μὲ ἴδου σοὶ προσδῶ μοι τὰ δράματα.- Aristophanes.- THE ACHARNIANS (Ἀχαρνῆς) with the english translation of Benjamin Bickley Rogers. The Loeb Classical Library London. William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. MCMLX. 1960. Volume I. p. 46. Cf. también Aristófanes.- LOS ACAERNIENSES (Ἀχαρνῆς) Obras Completas.- Ed. Cit. p.p. 54 y 55.



LA EVOLUCION DE LA TRAGEDIA
(ESQUILO, SOFOCLES Y EURIPIDES)

La tragedia griega surgió de los diferentes cultos, en las fiestas que motivaban estos cultos consagrados a los dioses, donde se celebraban los diversos misterios como los eleusinos que tenían a Δημήτηρ (Demeter), Κόρη (Coré) e Ίακχος (Iaccho) como dioses principales. Se excitaban los sentimientos del pueblo para la admiración y adoración a las leyes de la naturaleza. Todo el proceso de la agricultura se representaba en las fiestas de Δημήτηρ. Y en el culto de Διόνυσος, dios de la embriaguez, el pueblo se entregaba a un misticismo orgiaco en el que se condensaban el concepto religioso de las fuerzas de la naturaleza con los sentimientos de libertad e independencia. 1

1 Las fiestas que se celebraban a Διόνυσος eran las siguientes: Διονυσια ἄγροικία (Dionisiacas rústicas), en el mes de Ποσειδῶν (Poseidón, Diciembre); Ληναία ἑκασ (Lenea Reas), celebradas en el mes de Γαμηλιῶν (Gameliῶν, Enero); Ζὰ ἐνάσσει Διονυσια (Grandes Dionisiacas), en el mes de Ἐλαφηβολιῶν (Elafebolión, Marzo), que conmemoraban la primavera en Atenas. De estas últimas en que se sacrificaba una cabra, símbolo del propio Διόνυσος surgió la preparación de la tragedia. La burda apariencia de los coros de sátiros que figuraban originó el nombre de tragedia en razón del disfraz de macho cabrío que utilizaban τραγῳδοί (tragodoi). Estos

Es evidente el desarrollo histórico de la forma dramática durante los breves años en que la tragedia alcanzó su plenitud en el siglo de Pericles y después. Ello se debe a la madurez lograda por el espíritu ático, y a la libertad conquistada por la democracia ateniense. Los trágicos más populares, pese a haber nacido con pocos años de diferencia entre sí, muestran señalados cambios en sus obras. No pueden sustraerse a las inquietudes producidas por la lucha entre las viejas y las nuevas ideas de la época.

Desde el punto de vista político-social, en la tragedia, los héroes, que se concebían dotados de un carácter semidivino, comenzaron a alternar con los hombres comunes. Y desde el punto de vista técnico, la transformación del coro trágico guarda un paralelismo con la racionalización de la concepción mítica religiosa de la vida. Los coros rituales constaban de muchos cantores al comienzo, pero ya el coro adaptado propiamente a la representación sólo contaba con quince coristas, y en algunos casos con doce. Eran dirigidos por un χορυφαῖος (corifeo), el cual, además de entonar el canto era el que hablaba con los actores. De los coros surgió plenamente el actor, cuando alguno de los integrantes se separó para responder y dialogar con el resto. Así, pues, el actor fue en un principio el que respondía a los demás y al corifeo. Los griegos le llamaban ὑποκριτής (hypocrites), término que ha dado origen a la palabra hipócrita (persona que manifiesta unos sentimientos ajenos a los suyos).

Los actores aparecían en escena con zapatos muy altos y con vistosas túnicas de variados y brillantes colores, largas y a veces rellenas de crines, todo ello con el fin de aumentar la talla y

coros entonaban el ditirambo; del prelude a estos cantos nació la τραγῳδία (tragedia), según Aristóteles.

dar más importancia al personaje; y cubrían la cara con una máscara trágica, la cual tenía una boca muy grande y dispuesta para que aumentara la voz. Al convertirse el recitador del preludeo en el actor principal y al personificar al héroe verdaderamente trágico, la tragedia vino a ser una serie de preludios y coros, a cuyo conjunto se agregó luego el narrador del desenlace o parte final llamada ἐξοδος (éxodo). Tespis (535 a.C.) es el autor al que conocemos como perfeccionador de estos elementos, pues elevó la categoría del κορυφαίος y creó tras él un escenario rudimentario, dejando ya en sus obras PENTEON (Πενθεών) y ALCESTE (Αλκυστις) el embrión de la tragedia griega. 2 Más tarde, Frinicos (510 a.C.) mostró al actor cubierto con la máscara trágica con la cual y el cambio de vestido podía representar varios personajes. Sus obras más conocidas son LA TOMA DE MILETO (Κατάδουλις Μίλητου) y FENICIAS (Φαινισσαι). Después, Esquilo (524-456 a.C.) redujo importancia al coro introduciendo un segundo actor; la intervención luego de un tritagonista y de mensajeros configuró la acción dramática definitiva. 3

2 A los concursos de tragedias que tenían un carácter religioso y popular, acudían los poetas a presentar sus obras. Cada uno podía presentar tres tragedias y un drama satírico. Al grupo de las tres primeras se le llamaba trilogía, y ésta junto con el drama formaba la tetralogía enlazada si formaba una serie con continuidad, y tetralogía libre si las obras eran independientes entre sí. Un jurado examinaba las obras y un arconte admitía las de tres poetas, asignándoles a cada uno un coregio, generalmente un ciudadano rico, para acordar un coro y representarlas.

3 La estructura definitiva de la tragedia constaba de προλόγῳ (prólogo), o introducción; πάροδος (párodos) o entrada del coro; actos o episodios, a continuación de los cuales cantaban los coros de tres a cinco cantos llamados στάσιμα (stasima); y ἐξοδος (éxodo), o salida, que era el final de la tragedia.

El coro fué perdiendo su carácter de protagonista activo para quedar relegado a simple espectador del drama y a consejero de los personajes como acontece en la obra de Sófocles (495-405 a.C.), cuya acción se desarrolla sin la intervención decisiva del coro, que resulta un símbolo pasivo. La emoción religiosa va disminuyendo de intensidad en la tragedia, y con Eurípides (480-406 a.C.) el espíritu de las corrientes ideológicas nuevas, resultantes del proceso evolutivo del pensamiento helénico, se acentúa al centrarse la acción en la urdimbre de las pasiones humanas, haciendo del coro un recurso dramático para explicar y justificar las inverosimilitudes; perdiéndose así cada vez más el sentido religioso, para afirmarse a cambio el aspecto humano.

Por ello, los mitos y los hechos históricos son interpretados en forma distinta por los trágicos griegos. El tema de la maldición que pesaba sobre la casa de los atridas a causa de los crímenes fraticidas cometidos por Άτρειδής (Atreo), quien llega a la crueldad de ofrecer a su hermano un banquete con los restos de sus hijos, con lo cual provoca una cadena de nuevos asesinatos entre los descendientes, es un ejemplo muy claro de cómo evolucionó el tratamiento trágico a lo largo del tiempo.

El asesinato de Άγαμέμνων (Agamenón) a manos de su esposa Κλυταιμνήστρα (Clitemnestra), y la muerte de ésta, perpetrada por sus hijos, Ορέστος (Orestes) y Ηλέκτρα (Electra), son leyendas que tratadas en varias tragedias muestran claramente la transformación de la forma dramática, al igual que el debilitamiento de las creencias religiosas y de las ideas teológicas que explicaban una concepción tradicional de la vida.

En Esquilo, el matricidio se consuma porque es el destino que pesa sobre la casa de los atridas.

Sin embargo, también los personajes piensan en sí mismos: "Con ayuda de los dioses y de mi mano ha de pagar los ultrajes que hizo a mi padre... ¡Son muchos los incentivos que para ello se juntan! La orden de un Dios; el duelo desconsolado de un padre, y la pobreza que me estrecha", exclama Orestes sin poner en duda la justicia de su crimen. Y el coro anuncia que ha de cumplirse "lo que es justo". 4

Cada personaje se concibe a merced y como víctima de los cambios cíclicos y sufre tanto por el ansia de plenitud como por su necesidad de justicia; presiente su destino y bien poco puede hacer para contrariarlo una vez acosado por éste.

En la obra de Sófocles se nota todavía un destello de la fatalidad, creencia que aún no se ha borrado de la conciencia de los atenienses, pero el autor busca ardientemente el concierto con la libertad moral: por un lado aparece el destino con sus rasgos típicos de divinidad implacable, y de otro, los caracteres que encarnan la personalidad humana. Ambos son invocados en el caso de ELECTRA, (Ἠλέκτρα), de EDIPO (Ὀιδίπους) y de ANTIGONA (Ἀντιγόνη). La conciencia clara del sentimiento del deber los impulsa hasta el heroísmo en la prosecución de sus ideales. Electra replica así a su madre, quien pretende falazmente justificar el asesinato de su padre Agamenón, arguyendo la inmolación a Ἄρτεμις (Artemisa) que éste hizo de su hija Ἰφιγένεια (Ifigenia), hermana de Ἠλέκτρα (Electra), para poder continuar el viaje a Troya, y realizar la guerra que dió la victoria a los griegos: "Un muerto con

4 Esquiló.- LA ORESTIADA. COEFORAS (χορηγοί)
Traducción de Fernando Segundo Brieva Salvatierra.-
Colección Obras Inmortales.- Ediciones Ateneo, S.A.-
Primera Edición.-México, D. F., 1961. p. 178.

Θεοῦ τ' ἐφραμαι καὶ πατρὸς πένθος μέγα, / καὶ
πρὸς κίεθαι χερμάτων ἀχθνία, / τὸ μὴ πολίτας
εὐκλεσεστάτους (βροτῶν), / ... ΧΟΡΟΣ... τῆδε τελευσάν, /
τὸ δῖον μετὰ βαινάσι.- Aeschylus.- THE LIBATION-BEA-
RERS (χορηγοί) with the english translation by Herbert Weir
Smuth Ph.D.- The Loeb Classical Library.- London. William

otro se paga. ¡Ah, tu entonces has de morir también, porque has matado!". 5

Los gemidos de Clitemnestra en una escena final anuncian su trágico fin a manos de su propio hijo Orestes, mientras Electra eleva sus preces a Ἀπόλλων (Apolo). El coro, a su vez funge como conciencia universal a lo largo de la acción y hace ver a la heroína, que si se siente culpable de su desdicha, es su impaciencia ante el dolor la que le causa males en su misma alma. La inconformidad con su propia suerte determina su carácter y sus actos, haciéndose un equilibrio entre la personalidad y la fatalidad del destino.

Los personajes de Eurípides, en cambio, ya no son los héroes que con carácter divino manejan a su antojo las fuerzas de la naturaleza, como sucede con los de Esquilo, ni tampoco son las imágenes idealizadas que crea Sófocles; sino que luchan contra la adversidad valiéndose de sus propios recursos y gimen y se lamentan. Es decir que son ya más próximos a la realidad, expresando ideas nuevas y atrevidas y conduciéndose como seres casi enteramente humanos. En sus obras, las imágenes legendarias se humanizan plenamente. Una tendencia socializante lleva al escenario no sólo a reyes y dioses, sino a personas del pueblo, a quienes dota también de sentimientos nobles. Sin embargo, por otra parte, también se respeta y distingue el rango aristocrático y la pureza del linaje de los protagonistas. Por ello la joven Electra, dada en matrimonio a un

5 Sófocles.- ELECTRA (Ἠλέκτρα).- Cf. Además TRAGEDIAS COMPLETAS.- Traducción, Prólogo y Notas de Ignacio Errandonea, S.I.- Colección Crisol No. 201.- M. Aguilar.- Editor.- Madrid, España, 1947. p. 306.- *Εἰ γὰρ, κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ' ἄλλου, οὐ τοὶ πρῶτον ἄνους κν, εἰ δίκης γε τυγχάνουσ*
Sófocles.- ΗΛΕΚΤΡΑ.- Texto griego con la versión directa y literal por el Dr. José Alemany y Bolufer y traducción en verso por Vicente García de la Huerta.- Bosch, Casa Editorial.- Barcelona, España, 1912. p. 42.

humilde y respetuoso campesino, permanece virgen en espera de mejor destino. La hospitalidad en la pobre choza donde habrá de perpetrarse el matricidio, y no en un palacio, hace exclamar a Orestes "he hallado en el hombre rico la pobreza de espíritu y la grandeza de alma en el cuerpo del pobre..."⁶ Es esta una de las tesis en la lucha dialéctica que Eurípides sostiene a través del dialogo; su pensamiento responde a la sofística imperante.

Mientras las dudas invaden el alma de los protagonistas en un combate interior "dulce y amargo" y estos se justifican, doliéndose de sus culpas, arrepentidos, aumentando con ello el dramatismo de la venganza, el coro predice los hechos y favorece el cumplimiento de la acción trágica. Los oráculos se cumplen ante las desgarradas súplicas de piedad; pero la vergüenza y la culpa se dulcifica por el fallo de los dioses, quienes aparecen movidos por el Deus ex Machina, trayendo el perdón y devolviendo la felicidad a los sobrevivientes, liberándolos así de la culpa ancestral. Esta complejidad hace a la tragedia más humana y la despoja de su distintivo principal: la lucha contra la fatalidad.

A Eurípides le correspondió vivir en la transición entre la Comedia Antigua y la Comedia Nueva, y ser el último representante de la tragedia, cuyo sentido principal consistía en la oposición entre la justicia humana y la sobrenatural. La última de sus tragedias BAQUIDES (Βάκχαι), por su respeto a los cánones vetustos, vino a ser como un reverdecimiento efímero de aquel árbol frondoso que en un principio, por su contenido religioso, fué el teatro griego. La preocupación dominante de si el mundo está gobernado o no por alguna suma intelligen-

⁶ Eurípides.- ELECTRA. (Ἠλέκτρα).- LAS DIECI NUEVE TRAGEDIAS.- Ed. Cit. p. 325

cia o entendimiento superior se vuelca sobre la existencia de fuerzas activas incontrolables en esta tragedia final, en que el coro parece despedirse ya de la ceremonia teatral al configurar por vez última el alma misma de la obra, como lo había sido en las primeras tragedias.

El razonador y el filósofo abren paso al poeta solo que habitaba en Eurípides, quien, nostálgico de un mundo que tocaba a su fin, comprende la existencia de fuerzas que rebasaban el entendimiento humano: más allá de toda moral y susceptibles de ser personificadas. ⁷ La dinámica del instinto si que siendo un inescrutable secreto de los dioses. Y la razón sólo sirve para contemplar el abismo a que nos lanza la locura. El coro de *μαινάδες* (ménades), ataviadas con pieles de ciervo y coronadas de yedras, dejan caer sus ropas, y llevan en sus brazos cabritos y aún lobeznos a los cuales van amamantando.

Así canta el coro: "Llévame, Bromio, llévame a donde moran las gracias, donde a la vista de Eros se alzan en dulce alboroto la danzas de Baco".

En esta exaltación báquica, la reina *Ἄγανύ* (Agave), bajo una demoníaca inspiración causada como castigo por *Διόνυσος*, inmola a su propio hijo, creyéndolo un león.

La embriaguez orgiástica, y la furia, que hace arder la tierra en delicias, arrebatan el dominio a la razón y descubren el origen misterioso de las enfermedades del alma, de los impulsos más irracionales que determinan el destino humano: "Es vana sabiduría pretender lo que es secreto y petulancia

⁷ En este sentido MEDEA (*Μεδία*), hija del sol, representa también a las fuerzas de la naturaleza, más que a un ser con conciencia humana.- LAS DIECINUEVE TRAGEDIAS.- Ed. Cit. p.p. 43-70. Cf. además

*ἔνεός ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε, / πρόβαρυ' εἴς τε
δαίμον. / ἐνεί, χάριτες, ἐνεί δὲ πόδος / ἐνεί δὲ βάνχαις
δένις ὀφθαλμοῖς. / EURIPIDES.-THE BACCHANALS (*Βάνχαι*)
with the english translation by Arthur S Way D. Lit.
The Loeb Classical Library, London. William Heinemann LTD*

anhelar lo que está sobre las fuerzas humanas". 8

Del mismo modo que la crítica invade al diálogo, el coro se va convirtiendo en la expresión de los sentimientos morales, especie de voz de la conciencia de la humanidad; es decir, en la representación ideal del pueblo, siendo, por tanto, un instrumento a través del cual el poeta expresa el espíritu nacional. Esta actitud la adoptará plenamente el coro en la Comedia Antigua, donde el mito trágico será ridiculizado con obscenidad, y aparecerá en forma alegórica, con las implicaciones políticas del momento. Y ya en la Nueva Comedia que bajo Menandro, Filemón y otros domina el teatro entre los siglos IV y II a. C., se prescinde del coro.

Más tarde, adscrito ya al espíritu jurídico romano, para Horacio el coro encarnaría la voz universal que proclama las santas leyes de la moralidad y excita a la práctica de las más nobles virtudes. Pero, una vez olvidada su raíz religiosa e ignorado su carácter ritual, el coro desaparece casi totalmente de la escena. En el teatro isabelino, el coro vendría a ser una importación clásica, ajena al espíritu vernáculo, inspirada en el gusto latino por los cantos corales en la tragedia, comúnmente en número de cuatro. De modo que los intercalarían en la acción para dividir la obra en cinco actos, y para indicar el paso del tiempo y el cambio de lugar. 9

Τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία / τὸ τὴν μὴ δύναται πορεύεσθαι / βεβήκως κείνῃ
EURIPIDES.-THE BACCHANALS (Βάκχαι) ed. Cat. Volume III P.32

8 Eurípides.- BAQUIDES (Βάκχαι).- LAS DIE CINUEVE TRAGEDIAS.- Versión directa del griego e introducción de Angel Ma. Garibay K.- Colección "Sepan Cuantos" No. 24.- Editorial Porrúa, S. A.- Primera Edición. México, 1963.- p. 481.

9 El origen Romano de la ley de los cinco actos, postulada por Horacio y habitual en el teatro de Séneca, destinado a la lectura más que a la representación, se contradice con la representación continua que "era la regla del drama antiguo desde Esquilo hasta Terencio", y con la división de prótasis, epístasis y catástrofe (excluido el prólogo)

La crítica de la misma época dio su veredicto, aún válido, sobre los tres trágicos griegos. Aristóteles en LAS RANAS (βάτραχοι) reprochó a Eurípides haber llevado a la escena la vida cotidiana, acusándole de precipitar con su teatro la decadencia griega. Y si Esquilo se concibió como el trágico que abordó con un lenguaje grandilocuente la dignidad de dioses y semidioses, Sófocles, que representó el apogeo y el equilibrio del espíritu ático, "decía que él representaba a los hombres tal como deberían ser, mientras que Eurípides los representaba tales como eran". 10

de la comedia antigua. Cf. W. Beare.- LA ESCENA ROMANA.- (The Roman Stage, A short History of Latin Drama in the Time of the Republic). Traducida por Eduardo J. Prieto.- Temas de Eudeba- Teatro. Editorial Universitaria de Buenos Aires.- Primera Edición. Argentina, 1964.- Capítulo XXV p. 191.

10 Πρὸς δὲ τοῖσις ἐὰν ἐπιτιμᾶται
ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ, οἷον καὶ
σοφουλήσ ἐργὰ αὐτοῖς μὲν οἷόνσ δεῖ ποιεῖν,
Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἶσιν, ταύτῃ λυτέον.
Aristóteles.- Opus Cit. Edición de la U.N.A.M. p.
43.- Véase También Edición Aguilar. p. 104.



4HDTA
PREPARANDOSE
ANNA MSTAR A
11105 -

* * * * *

LA CRITICA, ALMA DE LA COMEDIA ANTIGUA
(LAS PARABASIS DE ARISTOFANES)

La democracia ateniense hizo posible el florecimiento de la comedia griega, cuyas raíces rituales parten de las Dionisiacas Rústicas, con que los campesinos celebraban la vendimia. La comedia amalgamó junto con los desfiles fálicos o *κομῶν γάμος* (Komos-gamos), que conmemoraban la unión de los sexos y el renacimiento de la naturaleza, la crítica a las costumbres de la época, a la sociedad griega y a los individuos en particular. Esgrimió el escarnio para justigar todo lo "actual", e hizo sátiras de la propia literatura y de los trágicos de entonces. ¹

Si el coro de sátiros se divertía en la come

¹ Se atribuye a Epicarmo (525-450 a.C.) y Fromis la composición de las primeras fábulas cómicas. La estructura canónica de la comedia en el s. V a. C. constaba de prólogo, coro, (parábasis), episodio y éxodo. Su carácter paródico la hace recibir gran influencia del género trágico tanto en la trama como en las peripecias. "La parodia es una manera de crítica en acción".- Cf. Alfonso Reyes - LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE.- Obras completas Tomo XIII.- Editorial Fondo de Cultura Económica.- Primera Edición, México 1961, Capítulo V, p. 116.

dia con obscenidad aún del propio mito religioso que encarnaba la representación teatral: ¿cómo podrían pasar desapercibidos para los comediógrafos los propios poetas? 2 Aristófanes (450-385 a.C.), que es el principal representante de la Comedia Antigua nos ofrece el primer ejemplo conocido de crítica dramática, hecha dentro de las propias obras teatrales. Este autor se encarnizó particularmente contra Eurípides, que gozaba de gran popularidad, y a cuya muerte escribió todavía LAS RANAS (Βάτραχοι) donde lo pone en el infierno, disputándose con Esquilo el trono de la tragedia. Según la fábula, ambos rivales comparecen ante el juicio del mismo dios Διόνυσος el cual ha descendido a las profundidades del 'Αΐδης (Hades) en busca de un dramaturgo que lo glorifique, pues en la tierra ya no hay quien le escriba tragedias. Los dos trágicos se echan en cara los defectos y vicios de sus obras, pesándose en una balanza los versos de cada uno.

De tal suerte, Aristófanes hace decir a Eurípides: "he conseguido perfeccionar la inteligencia de los hombres, introduciendo en mis dramas el raciocinio y la meditación..." 3 y le reprocha en labios de Esquilo, el estado tan deplorable en que han caído los ciudadanos griegos a causa de su teatro tan imbuido por la sofística: "Mira cómo te los dejé yo;

2 ὅτ' ἐγὼ μὲν ὢν Διόνυσος, υἱὸς Σταμνίου, (Yo Dionysos, hijo del ánfora), dice el propio dios Aristófanes.- en LAS RANAS (Βάτραχοι) Obras Completas.- Traducción del griego por Federico Baraibar.- Colección Clásicos Inolvidables.- Editorial "El Ateneo".- Tercera Edición, Buenos Aires, Argentina, 1958 p. 538.

3 Aristófanes.- LAS RANAS.-Obras Completas, Ed. Cit. p. 576.- τοιαῦτα μὲντοι ἔγω φρονεῖν/ τούτοισιν εἰσηγησάμην, / λογισμὸν ἐνθεῖς τῆς τέχνης/ καὶ σπέννιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν/ ἄπαντα καὶ διεκδεῖναι.- ARISTOPHANES.- THE FROGS (Βάτραχοι) with the english translation by Benjamin Bickley Rogers.- London William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts.- Harvard University press. M CMLX. Volume II. P. 386.

valientes, de elevada estatura, sin rehuir las públicas cargas, no holgazanes, charlatanes, bribones como los de hoy, sino apasionados por las lanas..."; y recalca: "nadie podrá decir que he pintado en mis versos una mujer enamorada". 4

Esta batalla de diálogos nos da como saldo una crítica literaria directa, mezclada con elementos políticos, morales, filosóficos, y otros de índole personal; pues se refiere a la acción dramática, a la construcción de la fábula, al propósito y forma de los prólogos, que ponen en antecedentes de la anécdota, y aborda el tema del estilo narrativo y el tratamiento de los personajes. Pero todo se contra dice continuamente por el tono de juego y la manera en que se desarrolla la misma comedia. "Escudado en las disculpas de la parodia, usa de los recursos ajenos que ha declarado inaceptables: el traer al teatro el tono de la controversia jurídica, el usar de la paradoja, el abusar de ciertos lugares comunes". 5

No obstante, parece posible el postular una relativa teórica dramática, deducida sólo de las bur-las que el comediógrafo hace de la obra de sus contemporáneos. En LAS RANAS al partir Διονυσος (Dionisos) con Esquilo, y al quedar el trono vacante

4 οὐδ' οὐδ' οὐδέεις ἔντων ἔρωσαν πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα. ARISTOPHANES.-THE FROGS. Ed. C.T. Vol. II. P. 394
Aristófanes.- LAS RANAS.- Obras Completas.- Ed. Cit. p.p. 577 y 579. Se achaca a Eurípides el vulgarizar la dignidad trágica, llevando a la escena las pasiones irrefrenables de Fedras y Estenobeas, lo cual según opina Aristófanes, era un reflejo de la propia madre del poeta trágico la que al parecer por las burlas había sido verdulera. Cf. p. 54.

5 Alfonso Reyes.- Opus Cit. p. 138.

4 σκέψαι τοίνυν οἷόν τις ἔντων πᾶρ' ἐμοῦ πᾶρ-
δέξασθαι πρῶτον, / εἰ γυναῖκός τις καὶ τετραπύχνης, καὶ
καὶ διαβεκιστολιχῆς, / μηδ' ἀγοραίους μηδὲ νοβάλους,
ὥσπερ νῦν, / μηδὲ παίεγους, / ἀλλὰ πνεόντας δόξεν
καὶ λόγους καὶ λυμολογούς τετραπύχνης. ARISTOPHANES
THE FROGS. (Βάτραχος) Ed. C.T. Volume II P. 390.



en posesión de Sófocles se asienta la opinión de la época, que sentía a este poeta como el representante más grande del equilibrio ático, pero no deja de existir la gran ironía de que el género trágico no encuentre ni mejores ni nuevos representantes. La belicosidad y la ampulosidad del lenguaje de Esquilo disgustan a un público más intelectual y consciente, que ya no se deja seducir por la exaltación patriótica, ni por la vaciedad de la grandilocuencia ni por los recursos emocionales. Tampoco el aparato espectacular utilizado por Eurípides para aliviar el castigo de sus héroes con efectos sobrenaturales, haciendo descender a los dioses con el complicado μηχανή (Mékané, Deus ex Machina), parece lo suficientemente mágico ni útil en ningún sentido a la inteligencia del espectador crítico.

Los recursos burdos de los trágicos saltan a la vista, provocan la parodia; y la risa, que no precisamente la finalidad trágica, encuentra cauce abierto en la grotesca caricatura de los comediógrafos. Esta hilaridad tiene sentido para el juego intelectual de un público adiestrado en los espectáculos tradicionales que caracterizaron la teatrocracia ateniense que decía Platón. Sin esta cultura teatral la Comedia Antigua no habría rebazado el marco de las obscenidades rústicas que la originaron, y no habría un inventario tan cabal de los abusos que llevaron al agotamiento de las tendencias trágicas.

La imagen de Eurípides, colgado él mismo en las alturas de la maquinaria escénica; Deus ex Machina, con que gustaba de contradecir a la diosa de la fatalidad, apiadándose de la desdicha de sus héroes trágicos, aparece ridiculamente en LOS ACAERNIENSES. (Ἀχαρνῆς) El viejo carbonero Diceópolis acude al célebre poeta en busca de algún disfraz patético que le ayude a provocar la compasión, de los demás carboneros, quienes lo acometen indignados por ha-

ber hecha el viejo una tregua privada con los lacedemonios, con los cuales Atenas sostenía una catástrofica guerra. Los andrajos de los personajes de Eurípides son revisados meticulosamente, y desechados por no ser suficientemente convincentes: "¡Ah, compones tus tragedias suspendido en el aire, pudiéndolas hacer en tierra! Ya no me asombra que sean cojos tus personajes. ¿Qué miserables andrajos guardas ahí? Ya no me extraña que tus héroes sean mendigos. De rodillas te lo pido, Eurípides: dame los harapos de algún drama antiguo. Tengo que pronunciar ante el coro un largo discurso, y si lo declamo mal, me va en ello la vida". 6

Concedido el disfraz, Diceópolis solicita la palabrería correspondiente para burlar al coro de carboneros, y además exige el préstamo de los objetos miserables con que Eurípides exageraba el estado de infortunio de sus héroes: un "bastón de mendigo", un "farolillo de mimbres medio quemado", un "jarrillo despotrillado", "una ollita cuyo fondo esté cerrado por una esponja" etc. La indignidad con que se representaba a los personajes, la obviedad de un "realismo" innecesario, y el abuso de la retórica y de los resortes sensibles más vulgares son el saldo que da la crítica de Aristófanes respecto a las tragedias de Eurípides.

Ahora bien, ¿cual sería entonces la fórmula dramática que propone el comediógrafo? Las comedias de Aristófanes hacen de un modo irónico referencia

6 ἀναβάθην ποιεῖς, ἐξ ἂν καταβάθην· οὐκ ἐξ ὅς
χωλοῦς ποιεῖς· ἀτὰρ τί τὰ ῥᾶκι ἐκ τεκταφωδίας ἔχεις,
ἐπ' ἄγ' ἔλεεινόν; οὐκ ἐξ ὅς κ' ἄνωχός ποιεῖς. ἀλλ' ἀντιβουλίῃ
πρὸς τῶν γονόων σ', Εὐριπίδῃ, δός μοι ῥᾶκιόν τι τοῦ
καλκίου θεάματος. δεῖ γάρ με λέσαι τῷ χορῷ ἔησιν μακρὰ
κῶμῳ δευκίνατον, ἢ κ' κ' κ' λέσω, φέρει. - ARISTOPHANES. - THE
ACHARNIANS (Ἀχαρνῆς) with the english translation of Benjamin
Bickley Rogers. London. William Heinemann LTD. Cambridge
Massachusetts. Harvard University Press. MCMXL. 1960, Volume I. P. 42
Aristófanes. - LOS ACAERNIENSES. - Obras Completas. -
Ed. Cit. p.p. 51 y 52.

constante a los poetas y a sus obras. Pero, además, en sus parábasis defiende claramente la actitud y propósito del autor, así como sus excelencias y méritos, que lo mueven a cultivar el género cómico. Así el coro nos dice en LA PAZ (Εἰρήνη) que el autor se considera digno de los mayores elogios, pues en la embriaguez del triunfo, no ha "recorrido la palestra seduciendo a los juvenes". Y como sabe que "no hay lugar menos seguro que la escena" y teme que "poetas de tramoya", "chiquitos como excrementos de cabra", pueden robarle la victoria de ²manos del jurado, exclama con el semicoro "¡Oh, Musa! Envuélvelos en un inmenso gargajo y ven a celebrar la fiesta conmigo". 7

En todas sus parábasis, coloreadas de un tinte poético y burlón, hay un enfrentamiento personal con el público, muchas veces censurando a los poderosos o repudiando la guerra y la política; y otras más, escarbando entre los hilos de la educación helénica y acusando a la nueva tragedia y a la sofística de dañar el temple moral de la Polis. Pero lo más importante y "lo primero que en Aristófanes se advierte es la autocrítica, la conciencia de la propia obra que Sócrates echaba de menos en los poetas". 8

Esta autocrítica que aparece en sus parábasis

7 καὶ γὰρ πρότερον ρεῖξας κατὰ νόον οὐκ ἐπαλλοτίζει
περὶ νοσίων. - THE PEACE (Εἰρήνη). Vol. II. p. 70. - ὅρτυκας αἰκιογενεῖς, γυ
γχεύς ὀρχηστὰς, κωνοφρεῖς, σφραγίδων ἀποκνήσματα, μηχανὸς
THE PEACE. Vol. II. p. 72. Ἐν ἡκταχρεμψαμῶν, μέγα καὶ πλῆξεν
Μούσα θεὰ μετ' ἐμοῦ συμπαίξει τὴν ἐορτὴν. ARISTOPHANES -
THE PEACE. (Εἰρήνη) Ed. Cit. Vol. II. p. 74. / También
Aristófanes. - LA PAZ (Εἰρήνη). - Obras Completas
Ed. Cit. p. 329.

8 Alfonso Reyes. - Opus Cit. p. 138.

sis constituye en sí el juicio literario directo más antiguo, y un antecedente de la crítica occidental. En ellas sienta la postura de la comedia en cuanto que enfrenta al hombre como ante un espejo gráfico de sus flaquezas, de tal modo que lo mueve a purificarse y a repudiar sus vicios. Así destruye la falsa imagen de lo sublime, a diferencia de la elevación que ejemplifica la tragedia a través de modelos superiores. Los personajes cómicos aristofánicos, acusan una mayor humanización y sirven de puente a la comedia latina por su observación psicológica. 9

El tono de comicidad humaniza a los propios dioses al mostrarlos disfrazándose para comportarse a la altura de los más mezquinos intereses. Con esto, incluso la propia justicia y todo afán serio se ven ridiculizados por la crítica incesante. Y es que para el comediógrafo representa la comedia un arte superior y más original que la tragedia, al ser aquella producto puramente de la imaginación e ingenio del poeta, y no una mera imitación respetuosa y solemne de fábulas y tradiciones generalmente sabidas de memoria por todo el pueblo. O sea que ello implica además un esfuerzo por parte del público, que descubre a la par que el poeta los senderos ingeniosos de la ironía y la crítica. Que el público sea el juez supremo de la obra, lo demuestran las parábasis con que el autor ofrece su obra y sus ideas a la opinión popular, tal era el criterio imperante en la era de los sofistas. Pues entonces, como después en los Siglos de Oro en España, aunque bajo diferente perspectiva social, el gusto del espectador parecía dar la clave del éxito a la representa-

9 La intervención de personajes con carácter humano, en su sentido común y corriente aparece después en Plauto (254-184 a.C.), quien llega a presentarnos al propio Júpiter como un ser caprichoso y arbitrario, cuya justicia radica en su poder e inteligencia.- Plauto.- ANFITRION (Amphitruo).- Obras Completas.- Comedias. Colección Crisol No. 277.- Edi

ción; y divertir era lo que importaba, si a ello aunábase el provecho, o al menos el pretexto, de alguna enseñanza.

Las parábasis de la Comedia Antigua exponían abiertamente la tendencia política del autor, o al menos su inconjormidad con las tesis sociales en boga. El pacifismo y el escepticismo implican también posturas críticas. Tal es el caso de la sátira que Aristófanes adopta respecto a las teorías comunistas utópicas de la época, llevándolas al extremo y mostrando la inoperancia del ideal igualitario absoluto. Si se intenta establecer equidad en la repartición material, el comediógrafo plantea la cuestión de la injusticia que existe entre los hombres, en lo que concierne a la satisfacción personal y al gozo del placer. Así, en LAS ASAMBLEISTAS (Ἐκκλησιαζούσαι) una vieja, histórica anuncia a un mancebo:

"Han resultado las mujeres que cuando un joven ame a una doncella no podrá gozar de sus favores sin haber otorgado previamente los suyos a una anciana: si atento sólo a su pasión por la joven se negase a cumplimentar el precitado requisito, las mujeres de avanzada edad tendrán derecho a prenderle y a arrastarle impunemente por donde más lo sienta". 10

Una clara conciencia histórica de la trascendencia social del teatro invade todas las comedias de Aristófanes. Como si en la escena residiese la única fórmula capaz de hacer conscientes a los grie

torial Aguilar.- Madrid, España, 1950. p.p. 21-100.

10 καὶ δὴ σοὶ λέγω. ἔδοξε τὰς γυναῖξιν, ἢν ἄνηρ νέος νέας ἐπιθυμῇ, σποδεῖν αὐτὴν πρῶτον ἂν τῶν ἡραδῶν προηροῦσθαι πρῶτον. ἢν δὲ μὴ θελήσῃ προῖτερον προηροῦσθαι, ἀλλ' ἐπιθυμῇ τῆς νέας, τὰς πρεσβυτέραις γυναῖξιν ἔστω τὸν νέον ἔλκειν ἀνακτὶ λαβομένης τοῦ πατρῴου. - ARISTOPHANES. - THE ECCLESIAZUSAE (Ἐκκλησιαζούσαι) Text bilingüe griego inglés Ed. Cit. Volume III p. 342.

Cf. también:
Aristófanes.- LAS ASAMBLEISTAS (Ἐκκλησιαζούσαι) Obras Completas.- Ed. Cit. p. 645.

gos de sus crisis y de las causas de la decadencia de Atenas; y como si los dramaturgos fuesen los responsables mayores de la ruina política, de la confusión de valores y de la anarquía de las costumbres, y no sólo el fiel reflejo y los intérpretes de la moral imperante y los modos de vida de una democracia ciudadana, sustentada por la esclavitud y proyectada en una política de guerra sobre las ciudades vecinas.

Tal vez esta sobreestimación de los alcances del arte escénico dada ya en Aristófanes es característica de toda obra, de toda teórica y de toda crítica dramática que manifiesta alguna fé en la magia del fenómeno teatral.



LA TRAGEDIA APRESADA POR LA LOGICA
(ARISTOTELES Y LA FUNCION SOCIAL DEL TEATRO)

Hay en la obra de Aristóteles (384-322 a.C.) un anhelo de superación humana que impregna todo su pensamiento. De aquí deriva sus preceptos teóricos para condicionar a la creación dramática como un medio que ayude a la sociedad a alcanzar su meta. 1 No olvidemos tampoco que la poesía trágica muestra

1 La sistematización del fenómeno poético hecha por Aristóteles sólo puede explicarse a través de su concepción filosófica. Tanto su pensamiento como el de Platón, su maestro, parten de la crisis producida entre la filosofía del devenir de Heráclito y la de la permanencia del ser de Parménides. Platón (429-347 a.C.) concibe una realidad metafísica, superior e inmóvil, de ideas eternas y perfectas que el hombre ha conocido en una existencia anterior y de las cuales el mundo de las apariencias es sólo un débil reflejo o recuerdo que se envejece y deja de ser. Así, Dios para el idealismo platónico se revela como la idea suprema; cuya imagen más próxima encontramos en la luz; en tanto que la belleza existe como una idea eterna y absoluta, a cuya concepción se eleva el alma humana por medio del ideal. El arte para el idealismo platónico, aunque a veces pueda revelar el mundo ideal, queda definido como una imitación de la realidad, la cual es de por sí sombra pasajera del mundo arquetípico.

Aristóteles, en cambio, supone que la única forma de conocimiento se dá a través de las experiencias sensibles que se imprimen en la mente, donde

como ninguna otra arte el proceso evolutivo del pueblo griego hacia la democracia; y que la tragedia constituyó para los griegos una verdadera escuela moral, cuyas enseñanzas fueron de suma trascendencia en la vida nacional. En la escena se representaban todas las tradiciones de la antigüedad, las luchas y pasiones de sus héroes y dioses; y las epopeyas legendarias, que removían el ser histórico del hombre griego, hacían vibrar intensamente, con la tragedia, la poesía y la religión, al compás del heroísmo, la libertad y el sentido del deber.

Por ello, LA POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ), en tanto que es producto consciente de la cultura griega, ha de sentar los rasgos característicos de aquella forma de comprender el arte y la vida. Y si el teatro es concebido como una imitación de la vida, esto es haciendo siempre una selección y recreación cualitativa de la realidad elegida. De modo que "la tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa... la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purifica

no hay recuerdos algunos anteriores de un mundo ideal; sino que ésta se muestra como una tabla rasa, en que se graba a través de los sentidos la realidad exterior, siempre verificable empíricamente. Explica el cambio y el devenir de lo existente a través del movimiento dinámico impulsado por un motor o inteligencia eternamente en acto sobre la materia. Así de él emanan los cambios, pero en sí mismo permanece inmutable. De aquí parten su distinción entre substancias y accidentes de las cosas cognoscibles, y su método lógico racional para conocer sus últimas esencias. Conocer es por tanto, la causa del placer estético, y proviene del impulso natural por aprender y de la contemplación y familiarización con los objetos, independientemente del aspecto agradable o desagradable de éstos. El objeto artístico ayuda a conocer en sus esencias al objeto real imitado y no se limita a las cosas existentes; sino también a las posibles, lo cual lo hace superior a la realidad. Cf. Aristóteles.- METAFISICA (Τὰ Μετὰ τὰ Φυσικά) Libro XI.- OBRAS.- Ed. Cit. p.p. 1032-1047. Cf. También Platón EL BANQUETE (Τὸ Συμπόσιον). DIALOGOS. U.N.A.M. México, 1921. p. 276 y sig.

ción propia de estos estados emotivos". 2 Esta κάθαρσις (catarsis) hace surgir el deseo de superación del hombre ante el infortunio. He aquí la función social primordial de las tragedias clásicas, a la cual el filósofo estagirita subordinará de un modo racional todas las demás características.

Sobre dos principios fundamentales centra su crítica poética: primero, el de la poética misma, c como esencia; y segundo, el que se refiere a los accidentes o sus tres formas de imitar la realidad, representando las cosas tal y como son, o tales como parecen ser, o ya bien tales cuales debieran ser. Contra el primer principio peca la incapacidad del poeta, si este no logra alcanzar su meta estética. Y contra el segundo, falta el poeta por su ignorancia de la realidad y de las ciencias particulares que toca en su obra. Sin embargo, concede Aristóteles que el artista se permita ciertas inverosimilitudes, conforme a una preceptiva convencional. Así acepta ciertas faltas a la verdad, si ello contribuye a dar un resultado más lógico a la obra. De suerte que, prefiere el imposible que convence a lo posible que no es convincente, si en ello se plasma la idealización de la realidad; "ya que lo que debe servir de ejemplo está por encima de lo que es". 3

2 "Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεωσ ἀπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσα, ἡδυσμένω λόγῳ, χωρὶς ἐκαστῶ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περὶ κίνουσα τῶν τοιούτων πραγμάτων κάθαρσιν.

Aristóteles.- POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p.p. 8 y 9. Cf. también Ed. Cit. Aguilar, Capítulo 6, p. 82 .

3 τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν πρὸς <δ> ἅπαντι τὰ λόγα οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογον ἔστιν εἰκὸς γὰρ, καὶ κερὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

"La opinión común debe justificar las cosas irracionales; o bien incluso se demuestra que a veces no

Pero la ambivalencia del teatro está en tomar tanto de las fuentes literarias como de la imaginación, elementos que quedan plasmados dentro del cañamazo lógico. Y la limitación aristotélica estriba en querer apresar solo de un modo racional un material fabuloso.

De seis partes esenciales nos dice estar constituida la tragedia: fábula (imitación de la acción o entramado de las cosas sucedidas), que es el alma misma o substancia, manera y fin de la tragedia; caracteres (modos constantes de ser de los personajes con sus actos), ideología (manera de pensar afín a su naturaleza), y elocución (conjunción formal expresiva o estilo) que son el objeto de la imitación trágica; además de espectáculo (que realizan los personajes en vivo) y canto (melodía), que son los medios con que se lleva acabo la imitación o representación propiamente dicha. 4

es ello irracional, ya que es verosímil que a veces las cosas ocurran en contra de la verosimilitud". Aristoteles.- POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 45 Cf. también Ed. Cit. Aguilar, Capítulo 25 p. 105.

4 Esta división de la tragedia coincide con los categoremata o predicables del conocimiento: género, especie, diferencia, propio y accidente. Los tres primeros forman la esencia; y género y diferencia entre sí forman la especie. Se trata de la determinación metafísica por medio de la definición. La propiedad y el accidente no forman parte de la esencia del sujeto, aunque lo propio pertenezca de modo exclusivo al sujeto, como el habla distingue al hombre. Cf. Aristóteles.- LOGICA ("OPΓANON") OBRAS Ed. Cit. Aguilar p.p. 217-564. Si la substancia de la tragedia reside en la fábula, la elocución nos dá el estilo y define al género poético, y la diferencia resultante de la ideología que significa a cada personaje, determina la especie dramática o de caracteres cuyo cruce de acciones produce la trama o conflicto. El canto y el espectáculo corresponden, pues, a los categoremata de propio y accidente respectivamente. Y por ello la representación no define la esencia de la poesía trágica, para Aristóteles:

Y basado en la producción trágica de la época, encuentra cuatro tipos fundamentales de tragedia, a saber: 1, la tragedia compleja, EDIPO (Οιδίπους) que se distingue por la peripecia y el reconocimiento de los personajes; 2, la tragedia simple; DANAI-DES (Δαναίδες) 3, la tragedia patética, como AYAX (Αἶας) o IXION (Ἰξίων); y 4, la tragedia de carácter en que se refiere a seres monstruosos, como en PROMETEO (Προμηθεύς) y LAS FORCIDAS (Φορκίδες) Y de aquí analiza los seis modos de anagnórisis, o de reconocimiento, posibles entre los protagonistas; así encontramos: 1, delesnables aquellos artificiosos que lejos del arte apaña el poeta, como en el caso en que Orestes e Ifigenia se reconocen en una de las obras de Eurípides: IFIGENIA EN TAURIS (Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταυρίδι). Y recomienda aquellos métodos en que: 2, por peripecia; y 3, por signos congénitos o adquiridos los personajes descubren su identidad: ELECTRA (Ἥλεκτρα) de Sófocles. También prefiere la anagnórisis causada: 4, por recuerdos indirectos; o 5, por ratiocinios silogísticos como en el caso de las COEFORAS (Χορηφοί) de Esquilo. Y 6, encuentra satisfactoria la forma en que, derivado de los hechos, sobreviene el reconocimiento, como en el caso de EDIPO REY (Οιδίπους Τύραννος)

Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία. ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις. καὶ δάμοικα, καὶ ὄψις, καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστὶν, ὡς δέμιμον. ται, ἓν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρεῖς, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. Consiguientemente: toda tragedia consta de seis partes que la hacen tal: 1, el argumento o trama; 2, los caracteres éticos; 3, el recitado o dición; 4, las ideas; 5, el espectáculo; 6, el canto. De ellas dos partes son medios con que se reproduce imitativamente: una, la manera de imitar; tres las cosas imitadas; y fuera de éstas no queda ninguna otra". POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 9.- Cf. también la Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 6. p. 82.



de Sófocles, que considera como mejor ejemplo.

No obstante, la verosimilitud de la fábula de EDIPO REY, conforme a la propia lógica formal de Aristóteles, resulta nula. Y en cambio, mutila una serie de revelaciones secretas. Apela a la tradición como a una fuente segura, aún cuando considera a los poetas como hombres exaltados "capaces de convertirse a su voluntad en personajes... aptos para abandonarse al delirio poético". 5 Pero intenta desglosar la realidad racional última del fenómeno poético y por ello sus seguidores lo han tomado a pie juntillas, sentando por dogmas inamovibles sus juicios críticos. Así, sugiere no componer una tragedia de todo un conjunto épico que consiste de múltiples fábulas 6 y observa cómo la tragedia "se esfuerza por cerrarse en cuanto es posible, en el tiempo de una sola revolución astronómica del sol"... 7

De esto han surgido las tres famosas unidades clásicas de acción, tiempo y espacio que han encarcelado toda creación escénica, y han creado academias

5 Διὸ εὐφυοῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μηχανοῦ·
ζούτων γὰρ οἱ μὲν εὐηλεκτοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.
Aristóteles. POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 26
Cf. también. Ed. Cit. Aguilar Capítulo 17. p. 93.

6 ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστὶν, οὕτω καὶ
τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μίας
τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι
τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατεθεμένου τινὸς
μέρους ἢ ἀκριβομένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι
τὸ ὅλον.

"La unidad de imitación resulta de la unidad de objeto, así en la fábula, ya que es la imitación de una acción, sea esta una y entera, y que las partes estén ensambladas de tal manera que si se traspone o se suprime una de ellas, quede roto y trastornado el todo..." Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe; Ed. Cit. p. 13. Cf. también Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 8 p.p. 84 y 85.

7 Ἐστὶ δὲ τῷ μήκει ἢ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα
πειράται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίον εἶναι ἢ μικρὸν
ἐξαλλάττειν.
Aristóteles.- POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 8
Cf. también Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 5, p. 81.

mos aún dentro del cinematógrafo del siglo XX. Y nada quizá más ajeno al espíritu crítico aristotélico que este incauto proselitismo, sin fundamentarse en la propia experiencia; pues como se sabe Aristóteles no fué un poeta trágico, sino que fincó sus juicios en la producción existente.

Precisamente, de la experiencia de las representaciones trágicas dedujo que, los caracteres deben ser buenos, conformes a su naturaleza, verosímiles y constantes; pues la tragedia es imitación de hombres mejores que nosotros; y el héroe peca no por maldad, sino por error y "la compasión tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia". θ Y concluyó que en la fábula debe sobrevenir un cambio de la fortuna al infortunio y no de la desdicha a la felicidad, pues las obras de un desenlace desgraciado se revelan más trágicas; postulando que todo ello debe acontecer de un modo verosímil, como consecuencia de la fábula misma y no de intervenciones divinas o irracionales, que sólo deben aparecer al margen de los acontecimientos del drama, o para hacer explícitos hechos anteriores a este, o ya bien para vaticinar el porvenir, ya que los dioses lo ven todo, y esto que aceptamos de modo irracional ha de ocurrir fuera de los hechos trágicos.

Por su misma tendencia moral, Aristóteles asienta que el poeta debe buscar los casos en que la acción trágica recae sobre los personajes "amigos" o cuyos lazos de sangre o parentesco entre sí muevan mas a temor y piedad al público. De suerte que un acto criminal que recae sobre un ser de la misma fa

θ ἀλλ' οὐτε ἔλεον οὐτε φόβον· ὁμοίως γὰρ
περὶ τὸν ἀνάξιον ἔστι δυστυχοῦντα,

Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 18
Cf. también Ed. Cit. Aguilar. Cap. 13, p. 88.

milia de quien la ejecuta sea un recurso trágico muy efectivo que puede darse en cuatro casos principales si a ello se aúna "el empleo sensato de la tradición" (utilizando las historias conocidas de ciertas casas o familias antiguas). El primer caso y el menos recomendable, ya que provoca repugnancia al no haber infortunio, es aquel en que el personaje trata de perpetrar la acción a sabiendas de sus nexos familiares con la víctima, y finalmente no la ejecuta como ocurre entre Hemón y Creón en ANTIGONA (Ἀντιγόνη) de Sófocles; el segundo caso es aquel en que a diferencia del anterior se ejecuta la acción, como en la MEDEA (Μήδεια) de Eurípides; el tercero, cuando los personajes realizan el crimen sin saber su parentesco con la víctima, sino hasta después de consumir el acto como en EDIPO REY de Sófocles; y el cuarto, y más recomendado por Aristóteles, cuando los personajes, por ignorancia, se disponen a cometer un acto irreparable y, al reconocer a su víctima ya no llevan a cabo la acción, como en IFIGENIA EN TAURIS de Eurípides. Esta última es, pues, la mejor hipótesis trágica. 9

Finalmente, Aristóteles plantea la cuestión de cual género: la tragedia o la epopeya, es superior al otro; pues en principio la tragedia parece inferior a la epopeya, ya que la representación plásti-

9 Cf. IFIGENIA EN TAURIS (Ἰφιγένεια ἑν Ταυρίδῃ) de Eurípides.-LAS DIECINUEVE TRAGEDIAS.- Ed. Cit. Porrúa p.p. 285-312. Lessing (1729-1781) en su DRAMATURGIA DE HAMBURGO encuentra una evidente contradicción entre el relativo final feliz de la forma trágica que prefiere Aristóteles y el final infeliz o el infortunio que según éste distingue a la tragedia y produce la catársis.- Cf. HAMBURG DRAMATURGY (Hamburgische Dramaturgie) Dover Publications, Inc.- New York, E.U.A., 1962.

ca o espectáculo teatral se dirige a espectadores mediocres, mientras que el género épico apela a la imaginación de espectadores selectos: "Efectivamente, si la menos vulgar es la mejor y es menos vulgar la que se dirige a mejores espectadores, es evidente que la que se esfuerza por imitarlo todo es bien vulgar". 10

Sin embargo, la superioridad efectiva del drama parece residir en sus peculiares relaciones entre la forma y el contenido, (concepto reiterado de la idea de substancia y accidentes); pues la poesía trágica gira en torno a una acción presente, mientras que la épica se nutre de varias historias, que se cantan "por boca de otros" que los personajes que ejecutan la acción. Y es que la tragedia "tiene todas las ventajas que posee la epopeya, de la cual la tragedia puede emplear incluso el metro, y, además, cosa que no es precisamente un recurso mediocre, es propia suya la música y la escenografía, que son medios muy seguros de producir placer". 11

10 Εἰ γὰρ ἡ ἤζτων φορτικὴ Βελτίων. τοιαύτη, δ' ἢ πρὸς Βελτίον θεατὰς ἔστιν ἄρι, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ. Por eso concluye el filósofo estagirita, formulando su definición de la tragedia como género literario: καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα (ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὡς περὶ Ὀμηροῦ ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μετὰ βέλλωντα), ἢ πάντας ὡς πρᾶξοντασ καὶ ἐνεργούντασ τοῖς μιμουμένοις.

La distinción entre los dos géneros poéticos estriba en que si bien se valen del mismo medio para la imitación, en cambio imitan las mismas cosas de distinta manera. El drama imita personajes en acción, mientras que la epopeya narra las acciones. Cf. Aristóteles POETICA.- Texto Bilingüe. Ed. Cit. p.p. 46 y 4 Cf. también Ed. Cit. Aguilar Capítulo 26 p. 106 y capítulo 3, p. 79.

11 Ἔστι δ' ἐπεὶ τὰ πάντ' ἔχει ὅσα περ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξοστι χρῆθαι) καὶ ἐστὶ οὐ μικρὸν μέρος τῆν μουσικὴν καὶ τὰς ὀψεις, δι' ἃσ καὶ ἴδονται συνίστασθαι ἐναργέστατα. Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe Ed. Cit. p.p. 46-47. Cf. también Ed. Cit. Aguilar. 106

No obstante, es claro que Aristóteles concede un valor absoluto a la expresión verbal, y delimita a la tragedia como género literario, pues al considerar que la tragedia cumple mejor su cometido por su unidad de acción y por su claridad viva, lo mismo en la lectura que en la representación, el espectáculo queda reducido a un segundo término. Y esta opinión y tendencia influye de un modo categórico en el gusto romano por la lectura de las obras trágicas. 12

Sin duda, la lógica aristotélica hace a un lado el origen religioso del teatro y el hecho de que el ceremonial es más poderoso que el conflicto mismo y que las palabras. Pero tanto la creación dramática anterior a él como la posterior queda en marcada y explicada por el pensamiento crítico de la poética de Aristóteles, ya sea en razón de este o por contradicción al mismo. Quizás la fuerza mágica del espectáculo trágico, así como las motivaciones inconscientes que provocaba se daban por implicadas en toda poesía verdadera no sólo para Aristóteles, sino para todo griego. De cualquier modo, al filósofo estagirita no le interesó seriamente dicho aspecto del fenómeno artístico como, en cambio, se atribuye a Platón el haberlo intuido, al concebir al poeta como un ser poseído de una alta misión, aún cuando ajeno a su verdadero cometido. Precisamente, por

12 Es curioso cómo la Comedia del Arte que florece durante el renacimiento en Italia habrá de valorar el espectáculo escénico por encima de la fábula, al grado de que el argumento deja de existir y sólo destaca la facultad histriónica de los mimos. Lo mismo ocurrirá con la literatura dramática del siglo XX que la vanguardia tomará sólo en su forma más elemental, o como pretexto del espectáculo total.

esta inconsciencia y por la ignorancia del ideal, que reducía a los poetas a un rango inferior al de artesanos, imitadores burdos de la realidad, que de por sí ya era una sombra del mundo arquetípico, Platón los expulsó de su República ideal; mientras que Aristóteles, partiendo de un método de conocimiento inductivo contrario al idealista, encontró en el arte no sólo la imitación de lo particular, sino la visión de lo universal, por lo cual afirmó que "la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella". 13

13 Διό και φιλοσοφώτερον και
σπουδαιότερον ποιήσας ιστορικῶς ἔστιν,

Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe.- Ed. Cit.
p. 14 Cf. También Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 9 p.85
Cf. además Alfredo de la Guardia.- VISION DE LA CRI-
TICA DRAMATICA.- Editorial "La Pleyade".- Buenos
Aires, Argentina, 1970.- p. 16.



LA CODIFICACION DE LA POETICA
(HORACIO Y EL ESPIRITU LATINO)

Tanto en la República (510-31 a.C.) como en el Imperio Romano (31 a.C. 284 d.C.) se cultivaron la comedia y la tragedia, siguiendo las principales líneas directrices del teatro griego, y más bien como una imitación. De los tragediógrafos y comediógrafos latinos, Cicerón (106 d.C.) afirmaba que traducían a los autores griegos ad-verbum.¹ De aquí que los dramas romanos sean a los modelos originales

¹ Se atribuye a Libio Andrónico (s. III a.C.), neogriego romanizado, y esclavo al igual que Ennio (239-169 a.C.), ser el fundador del drama latino, al valerse de las tramas griegas, y ser el primero en representar obras con argumento. Sus comedias: CAPITAN FANFARRON (Gladiolus), BAILARIN (Ludius), LA MUCHACHA O EL CIRCUNCISO (Virgus Verpus); y sus tragedias: EGISTO (Aegistus), AYAX (Ajax), TEREO (Tereus) etc., lo mismo que la producción de Cneo Nevio (280 a. C. -), Cecilio (-168 a.C.) Pacuvio (220-168 a.C.) y Accio (170 a.C.-) son plagios de las farsas, de los temas épicos y de la mitología griega. No en vano se conminaba a los poetas latinos: Vos exemplaria graeca/ nocturna uersate manu, uersate diurna. (Estudiad los modelos griegos: leedlos noche y día) Q.

lo que la civilización latina a la cultura helénica: traducción y repetición, bajo un nuevo espíritu. 2 El esquema tomado de la Comedia Media (404-338 a.C.) alcanzó una gran popularidad, particularmente al ser revitalizado por el tono de los diálogos y versos fescenios con que los rústicos latinos celebraban las Saturnalias, cada vez que se cerraba el ciclo agrícola, para hacer votos por una era de paz, libertad e igualdad sobre la tierra. 3 De igual modo, el gusto por las saturae, o mezclas primitivas de recitación, canto, música, pantomima y baile, que amalgamaban influencias de las danzas etruscas y rasgos de las fábulas atelanas, dió un poderoso carácter vernáculo a las readaptaciones de los modelos dramáticos helénicos. 4 La inclinación a la farsa,

Horatii Flacci.- DE ARTE POETICA.- Texto Bilingüe Traducción de Tarsicio Herrera Zaplén.- Colección Latin-Castellano.- Bibliotheca Scriptorum graecorum et Romanorum Mexicana.- U.N.A.M.- Primera Edición, México, 1970.- p. 12. Cf. también EPISTOLA A LOS PISONES, ARTE POETICA.- Obras Completas. Versión Castellana de Tomás Meabe.- Colección libros Buenos, Bonitos y Baratos No. 750.- Editora Nacional.- México, 1967. Capítulo XXIII, p. 323.

2 Cf. Oswald Spengler.- LA DECADENCIA DE OCCIDENTE.- Bosquejo de una morfología de la Historia Universal.- (Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte d. Gestalt und Wirklichkeit.) Traducción por Manuel G. Morente.- Colección Historia y Filosofía de la Ciencia.- Editorial Espasa-Calpe, s. A.- Décima Edición.- Madrid, España, 1958. Tomo I.

3 Fescenio de Fescenino, posiblemente derivado de fascinum, órgano viril de la generación y símbolo mágico; también "la vinculación entre el drama primitivo y la magia reproductiva se refleja en el uso del falo en la Comedia Antigua" Cf. W. Beare.- LA ESCENA ROMANA.- Ed. Cit. p. 9.

4 Satura de satis, relleno; mezcla. Se atribuyen las saturae conocidas más antiguas a Ennio sobre asuntos misceláneos, cocina, filosofía y otros temas corrientes. De la libertad conque se elegía y trababa el tema parece tener sentido el término actual sátira.

que llegaba al extremo de hacer procesiones funerarias pantomímicas satíricas ante los restos de los emperadores muertos y deificados, así como la desmedida afición por los ludi, juegos gladiatorios, atléticos, ecuestres, y acuáticos, que alcanzaron su mayor esplendor a partir de las Guerras Púnicas (264-146 a.C.), marcaron muy claramente la diferencia entre la representación improvisada, espectáculo propiamente dicho, y la dramática como función esencialmente literaria, y regida sistemáticamente por el λόγος. Sin embargo, tal ruptura sólo puede entenderse en tanto que la afición a la comedia disminuía y los teatros romanos, cerrados al fondo del escenario por un muro y plenos de maquinaria escenográfica, tanto como de telones y de trucos ilusionistas, poco a poco fueron quedando, al igual que el Circus Maximus, al servicio de distracciones acrobáticas y pantomímicas, plenas de crueldad y erotismo; mientras que la poesía trágica, conforme a las ideas greco-latinas más puristas, se redujo a la mera recitación ante un público selecto, tomándose por dogma la opinión de que la sola lectura es suficiente para comunicar las esencias específicas del drama.

Generalmente, las tragedias latinas están de limitadas en su aspecto de género literario, más que como representación. En principio, la poética de Horacio (65-8 a.C.), consciente de la importancia de la fuerza plástica del espectáculo, se ajusta totalmente a Aristóteles y su preferencia por el género trágico, ya que nos dice: "Lo que entra por el oído hace en los ánimos una impresión menos viva que lo que ven los ojos, fieles testigos nuestros, y conocemos así por nosotros mismos". 5 Sin embargo, su

5 Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator; Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 9.- Cf. también Opus. Cit. Editora Nacional.- p. 319.

sentido del equilibrio, y de que la belleza es expresión de la armonía y de lo agradable y elevado, lo hace recomendar: "haz de sustraer a las miradas aquello que es mejor que se conozca por medio de una narración patética". 6

Hay que reconocer en esto una actitud moral contra la excitación del morbo. Sabidos son los criminales espectáculos de los circos romanos y la bajeza de los instintos que se desahogaban en ellos; pues el público exigía presenciar la muerte y el coito auténticos. En contra de esto, opina Horacio con sincero optimismo que, si el teatro ha de movernos a una elevación, será mejor que trate de los deberes que el hombre tiene para con su patria, con la amistad, con los cargos públicos; así como del amor al padre, al hermano, al huésped.

La obra de Séneca (2-66), al parecer escrita para ser leída más que representada, plasma muy concretamente las normas horacianas y su concepto del gusto refinado, y también la idea aristotélica de que la representación no forma parte de la esencia trágica; puesto que los espectadores más cultos no exigen la ejecución escénica, conformándose sólo con la descripción. Por ello, siendo siempre las trage

6 non tamen intus/ digna geri promes in scaenam multaques tolles/ ex oculis, quae mox narret fecundia praesens. Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 9. Cf. también Opus Cit. Editora Nacional. p. 319.- Cf. Además, Séneca, TRAGEDIAS COMPLETAS.- Traducción de Lorenzo Riber.- Colección Crisol No. 18.- Editorial Aguilar.- Segunda Edición.- Madrid, España, 1946. La representación de algunos pasajes trágicos de autores romanos resulta imposible. Tal es el caso de HERCULES FURIOSO p.p. 72-82, que intenta suicidarse con su propio arco y flechas, después de haber dado muerte a su esposa e hijos. Así también en FEDRA p. 272-273, la escena en que el cadáver de Hipólito vuelve a unificarse después de haber sido descuartizado por sus caballos desbocados. Ello se debe a que estos monólogos están visualizados para la lectura. En este estricto sentido de "realismo", tampoco es verosímil la presencia de las sombras fantasmales de Tántalo en TIESTES p. 379, y de Agripina en OCTAVIA, p. 543.

dias romanas plenas de escenas repugnantes y aterradoras, la mera narración de la acción mediante largos monólogos bastaba para estremecer al oyente. Así el Mensajero describe la acción de Edipo: "Avido con sus corvas manos escarba en las propias órbitas y descuaja ambos globos; su mano se agarra a las vacías cuencas. Y fijada en el fondo desgarrá con las uñas el que fué nido de sus ojos (...) Una espantosa lluvia de sangre riega su faz y su cabeza lacerada; y de sus venas arrancadas brota un torrente rojo". 7

Muchas veces, los romanos acompañaban la lectura de tragedias con música y con gestos, durante alguna fiesta. Así surgieron las tragedias líricas, pantomímicas e improvisadas, y se afirmó la gran tradición de mimos de la Italia medieval. 8

Por otra parte, representaciones romanas de los temas de la vida doméstica, heredados por la Comedia Nueva (338 a. C.), abundaban en un principio en recursos melódicos, al estilo del music hall moderno, lo cual aumentaba su éxito. El tratamiento

7 scrutatur avidus manibus uncis lumina, / radice ab ima funditus vulsos simul / evolvit orbis; haeret in vacuo manus / et fixa pernitus unguibus lacerat cavos / alte recessus luminum et inanes sinus, / (...) rigat ora foedus imber et lacerum caput largum revulsis sanguinem venis vomit.- Séneca.- OEDIPUS.- SENECA'S TRAGEDIES.- with an english translation by Frank Justus Miller, Ph.D., LL.D.- The Loeb Classical Library.- Printed in Great Britain, 1960.- vol I. p. 514. Cf. también Séneca.- EDIPO. Obras Completas. Ed. Aguilar.- Cit. p. 322.

8 Se ha dicho que la pantomima desplazó a la tragedia y que la farsa a la comedia. A esta transición pertenecen las mimiambi; piezas imitativas improvisadas, entre las que destacan los textos esquemáticos de Herondas (s. II d. C.).

dramático de problemas más humanos que cósmicos, lle no de sentencias morales, peripecias y enredos, reconocimientos rebuscados, y de dioses que tejen y desenmarañan los conflictos, así como el final feliz, son patrimonio que, paradójicamente, el género cómico recibe de las tragedias de Eurípides. En cambio, la estructura ritual de la comedia y el coro habían declinando ya definitivamente desde Menandro (340-292 a.C.), Filemón (361 a.C.-) y Dífilo (300 a.C.), hasta quedar sólo el vestigio de aquellas poderosas parábasis corales en los prólogos latinos de Titus Maccius Plautus (254 a.C.-184 a.C.) y Publio Terencio Afro (185-160 a.C.), en que se pone al público en antecedentes de la acción, y se esboza el desenlace, así como se resume cierta crítica respecto a la obra y a la representación, y aún subsisten las máximas morales y las alusiones al público. 9 Dichos prólogos nos ofrecen una idea muy fiel del tipo de espectadores de que disfrutaba la escena y del carácter puramente de entretenimiento, ya sin significación religiosa, del teatro romano: "guardad silencio durante esta representación y proceded como jueces equitativos y justos", reconviene Mercurio al público. 10

9 "En un prólogo se invita a un señor de la última fila a acercarse al escenario. En otro se advierte a las prostitutas que no se sienten en el escenario". Cf. Plauto.- POENULUS, Citado por W. Beare en LA ESCENA ROMANA (The Roman Stage). (Confrontar los prólogos). Ed. Cit. Capítulo XXII p. 152.

10 Ita huic facietis fabulae silentium, / Ita que aequi et justi heic eritis omneis arbitri. Tito Maccio Plauto.- ANFITRION (Amphitruo). En el Prólogo el autor ofrece así su obra al público: Nam me perpetuo facere, ut sit comoedia, / Reges quo veniant et di, non par arbitror, / Quid igitur? Quoniam heic ser vos quoque parteis habet, / faciam, sit, proinde ut dixi, tragi-comoedia. "Pues hacer desde el principio hasta el fin una comedia, de una obra en que aparecen reyes y dioses no lo juzgo conveniente. ¿Qué hacer?"

En algunas comedias, el prólogo aparece ya diferido; 11 esto es, que la situación se revela a través del diálogo, desde el principio de la acción; en tanto que el prólogo se va concretando a la defensa del autor en contra de las críticas de sus enemigos, "pues se ve obligado a forjar prólogos, no para declarar el argumento, sino en respuesta a las malévolas censuras de un poeta rancio". 12 Aspecto éste de autocrítica que sí pervive en las fábulas togatas (actuadas por togati; que vestían la toga romana, a diferencia de las paliatas, de pallium o manto griego, en que aún se mezclaban al habla y a las costumbres latinas ciertas palabras y asuntos griegos); mientras que otros elementos de la estructura canoniga de la Comedia Antigua, como el κέρδος el ἐξόδος y el κοιμὸς γάμος desaparecen, quedando a cambio símbolos relativamente equivalentes, como son los casos de matrimonios o de nacimientos de niños que vienen a coronar la unión triunfal de los sexos,

Puesto que en esta obra aparece un esclavo, haré, como dije, una tragicomedia". Plaute.- AMPHITRYON.- THEATRE DE PLAUTE Tome premier.- traduction nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet.- Chez Lefèvre, Editeur.- Deuxième édition. Paris, France, 1845.- Prologue, p. 30 y 32. Cf. también COMEDIAS.- Traducción de Vicente Blanco García.- Colección Crisol 277.- Editorial Aguilar.- Madrid, España, 1950.- p.p. 27-28

11 Así sucedía ya en PERIKEIROMENE de Menandro, en que el prólogo se intercala en la escena II, cuando la diosa Agnoía da los pormenores de la acción. También en CISTELLARIA de Plauto el prólogo, a diferencia de sus otras obras, se intercala en la acción.

12 Verum aliter eunire multo intellegit; / nam in prologis sribundis operam abutitur, / non qui argumentum narret sed qui malevoli / ueteris poetae maledictis respondeat .- P. Terenti Afri.- ANDRIA. COMOEDIAE.- Volumen primum.- Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio.- Texto bilingüe latin español.- colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos.- Ediciones Alma Mater, S. A.- Barcelona, España, 1958.- Prologus, p. 17. Cf. también Publio Terencio Afer.- ANDRIA.- TEATRO COMPLETO.- Traducción de Pedro Simón

en substitución de los desfiles fálicos. 13

El nacimiento de un ser humano es motivo de júbilo y reconciliación en el teatro romano; por ello, el hombre puede compartir su lecho y su paternidad con los dioses. Así se manifiesta la ironía de la propia vida y su ley de equilibrio, que es la mejor máxima moral que puede proponer el espíritu sentencioso latino. El tema habitual de mujeres infortunadas y cortesanas, las cuales, por un azar de la comedia, resultan hijas de padres aristócratas, quienes en un arranque de embriaguez las engendraron, o víctimas del propio esposo que las repudia sin saber que él mismo es el culpable del pecado que las acusa, desemboca siempre en final feliz; y después de aclararse el enredo, el reconocimiento y la restitución traen consigo la justicia humana y la armonía. Todo el juego del origen y de la pureza del linaje es llevado a extremos críticos; sin embargo, la base de los prejuicios sociales permanece inalterable en tanto que se justifica y mantiene como única prevención posible contra la corrupción de las costumbres de la República. De aquí que todo se arregle en la escena conforme a los deseos más convencionales de la sociedad romana, en tanto que se concibe como mo

Abril.- Colección Crisol No. 104.- Editorial Aguilar.- Madrid, España, 1945.- p. 19.

13 Respecto al burlesco mitológico es posible hacerse una idea por las pinturas de los vasos que muestran las farsas fliácicas. La reiteración del origen de la comedia en las procesiones fálicas está en las imágenes del aidoia o colguijo de cuero con el que el actor provocaba hilaridad, y del Kordax, representación del viejo calvo con bastón (peosmiembro viril) Cf. W. Beare Opus. Cit. Capítulo III p. 14.

delo ideal de vida. 14

Las obras de Plauto que consistían en adaptaciones del drama griego, así como las de Terencio, que se inspiraba o, mejor dicho, que recreaba los propios manuscritos de Menandro, se ajustaban plenamente al gusto latino. Y es, precisamente, este gusto imperante lo que refleja, dentro del teatro, el espíritu jurídico que tiende a crear, entre lo instintivo y lo racional, un justo equilibrio, que permita alcanzar la felicidad mediante el uso moderado de los bienes de la vida.

Sin duda, este concepto de armonía, surge dictado como un freno lógico ante los impulsos subjetivos, y en torno a él gira el apogeo de la civilización latina, que alcanza su más alta expresión con el Derecho Romano, el cual es una codificación de la conducta del hombre, que se refleja en todos los ordenes de la vida del gran Imperio. Inmerso en este espíritu, Horacio parece transcribir las ideas poéticas griegas en forma de código; y así crea una preceptiva tiránica que establece leyes y actúa normativamente sobre el arte: "Sin escribir cosa alguna, enseñaré cómo se escribe; diré la misión y las reglas del poeta, el manantial donde ha de beber, lo que el buen gusto permite y lo que no, los atrevimientos del ingenio y los escollos de la ignorancia". 15

14 En esta aventura del equilibrio moral entra en juego el contraste de caracteres que distingue al teatro latino. Estos, griegos en principio, rebazan los límites histórico sociales a que pertenecen y cobran vigencia en cualquier época o sociedad. Así destacan la nobleza de las cortesanas, las actitudes vehementes de los jóvenes la postura mesurada de los viejos, y la audacia de los criados.

15 Munus et officium, nil scribens ipse, docebo, / unde parentur opes, quid alat formetque poetam / quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error. Horacio.- Opus. Cit. Texto Bilingüe. p. 14.- Cf. también Opus Cit. Editora Nacional. p. 325. Respecto al hecho de que tanto Horacio como los teóricos lati

Narra Horacio cómo la Comedia Antigua degeneró en vicio por su libertad y desenfreno, y la ley hubo de reprimir sus insultos hasta hacerla callar. Y propugna la necesidad de saber mezclar lo útil con lo agradable; cosa que lleva al éxito a un poeta; si éste sigue por norma "recrear instruyendo". 16 Pues, el teatro debe ser parco, sin dar en el lenguaje soez de las tabernas, ni perderse entre nubes; sino proporcionado y expresado conforme al uso, "que él es el juez, el árbitro y la norma del lenguaje". 17 Asimismo, recomienda que el asunto ha de ser adecuado, que si es "cómico no debe ser tratado en verso trágico". 18 Y que el semblante ha de mostrar al carácter; si "triste corresponden palabras tristes" 19, del mismo modo que un esclavo no ha de hablar como un héroe, ni un anciano como un joven, ni una dama aristócrata en tono humilde; y además, conforme a la tradición, el personaje ha de ser constante hasta el final (como el héroe aristotélico).

nos no hubieran conocido "El Arte Poética" de Aristóteles por fuentes directas, ya que no hay pruebas que lo demuestren, Marcelino Menéndez y Pelayo considera "que las coincidencias que pueden advertirse en la Epístola de Horacio recaen sobre esos lugares comunes que debían estar acotados en todos los libros de los retóricos antiguos". Cf. Alfonso Reyes.- LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE Ed. Cit. XIII, p. 310

16 Lectorem delectando pariterque monendo.- Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 16. Cf. también Opus Cit.- Editora Nacional.- p. 327.

17 Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.- Horacio Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 4. Cf. también Opus Cit. Editora Nacional.- p. 314.

18 Versibus exponi Tragicis res comica non uult;-Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 5.- Cf. también Opus Cit. Editora Nacional.- p. 315.

19 Tristia maestum/ uultum uerba decent,-Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 5 Cf. también Opus Cit.- Editora Nacional.- p. 316.



En cuanto al drama, éste ha de derivarse de un asunto conocido, y contar "ni más ni menos que cinco actos" ²⁰, sin poner en escena más de cuatro interlocutores. Por otro lado, el coro, en tanto que es actor, "ha de favorecer a los buenos", "aplacar a los coléricos", "moderar las pasiones"; y, además, "alabará las dulzuras" y "guardará los secretos; rogará a los dioses". ²¹

Estas normas no parecen realizarse completamente en la producción dramática latina, por regla general en un acto, como la griega; no obstante, su influencia será decisiva durante el Renacimiento, particularmente, sobre el teatro isabelino y el neoclásico francés. Respecto al postulado de que el drama ha de tomar un asunto conocido, los tragediógrafos romanos optaron generalmente por eludir la historia romana por motivos políticos, y recurrieron a la mitología y a la historia griega. Una fábula praetexta anónima, titulada "Octavia", que (cosa excepcional) trata sobre los crímenes sangrientos de Nerón, y llega a mostrar la figura de Séneca con grandes rasgos humanos, es un ejemplo que ilustra a ampliamente el género nacional de actualidad que contó con muy escasas muestras, debido a lo delicado de los asuntos y a la pena de muerte que se cernía sobre quien elogiase o reprochase en la escena a personajes vivientes. ²² En los dramas históricos,

²⁰ Nene minor nen sit quinto productior ac tu/ fabula, .-Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe p.9. Cf. también Opus Cit. .- Editora Nacional, p. 320.

²¹ Ille bonis faueatque / et regat iratos/ et amet peccare timentes / ille dapes laudet mensae breuis / ille tegat commissa deosque precetur et oret,.-Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 9 Cf. también Opus. Cit.- Editora Nacional, p. 320.

²² Pertenecen a este género de tragedias romanas, cuyo nombre se deriva de la toga praetexta o púrpura que usaban los magistrados romanos: CLAS-TIDIUM sobre la Victoria de Clastidio (222 a. c.),

la retórica diplomática distingue a los héroes romanos, que no pueden prescindir de su investidura política: "Nerón.- Es harto fácil ser justo cuando el pecho está libre de miedo. / Séneca.- Contra el temor, el gran remedio es la clemencia. / Nerón.- Aniquilar al enemigo es la mejor virtud del caudillo". 23 Y

LUPUS en la cual, según Donato (s. IV d.C.) se representaba la escena en que la loba amamanta a los hermanos fundadores de Roma, y ROMULUS de Nevio; SABINAE de Ennio; BRUTUS de Accio; y PAULUS de Pacuvio. Las leyes limitaron tiránicamente la crítica dramática de actualidad: Nostrae, inquit, contra Duodecim Tabulae cum perpauca res capite sanxissent, in his hanc quoque sancendam putaverunt, si quis occentavisset, sive carmen condidisset, quod infamiam faceret flagitiumve alteri. Praeclare. Judiciis enim magistratum, disceptationibus legitimis propositam vitam, non poetarum ingenis habere debemus; nec probum audire, nisi ea lege ut respondere liceat, et iudicio defendere. "Nuestras Doce Tablas, aunque a pocos crímenes impusieron la pena capital, les pareció conveniente establecer esta pena siempre que alguno representase o compusiese versos que causasen nota o infamia a alguno. Sabia constitución es esta seguramente ya que debemos tener nuestra vida sujeta a la decisión jurídica y sus legítimas determinaciones, y no a los gracejos y ficciones de los poetas; además de esto, tampoco debemos oír ignominia alguna de boca de otros, si no de modo que podamos contestar y defendernos en juicio". Haec ex Ciceronis quarto de Republica Libro.- Saint Augustin.- LA CITE DE DIEU (De civitate Dei) Traducción Nouvelle par L. Moureau.- Ouvrage Couronné par L'Académie Française.- 4a. Edition avec le texte Latin- Tome Premier garnier Frères, Libraires- Editeurs.- Paris, France:- Livre II, Cap. IX, p. 75. Cicerón.- REPUBLICA.- Libro IV, citado por San Agustín.- LA CIUDAD DE DIOS.- (De Civitate Dei) Traducción del latín por D. José Cayetano Díaz de Beyral.- Colección de Clásicos Católicos.- Editorial Poblet.- Buenos Aires, Argentina, 1945.- Tomo I, Libro II, Capítulo IX, p.p. 91-92.

23 Nero.- Iustum esse facile est cui vacat pectus metu. / Seneca.- Magnum timoris remedium clementia est. / Nero.- Extinguere hostem maxima est virtus ducis. OCTAVIA.- A. fabula praetexta. The only extant roman historical drama.- SENECA'S TRAGEDIES ed. Cit. Vol II. p. 442. OCTAVIA.- Incluida en las TRAGEDIAS COMPLETAS de Séneca.- Ed. Cit. p. 532. Muy interesante resulta la influencia de este género his

toda la fuerza del sentimiento patriótico, así como la profetización de la grandeza romana, son el verdadero tema de este teatro, que queda significado por su plena necesidad crítica en los fragmentos dramáticos de Nevio. "Hablabremos con las lenguas de la libertad en la fiesta del dios de la libertad". 24

Es claro que toda actitud crítica de la antigüedad en Roma está supeditada a las normas básicas de la convivencia social y sujeta a las fuerzas coercitivas del estado. De igual suerte, la crítica poética de Horacio es una reglamentación inflexible, en cuanto refleja el afán de objetividad legal que ciñe la inspiración del poeta. Por ello, su teoría es rígida y carece de invención, ya que se propone hacer "el oficio de la piedra de amolar que no pudiendo ella cortar por sí, tiene con toda virtud para hacer cortante el hierro". 25

Y vaya virtud la de esta teoría poética, al haber fungido como piedra de amolar de todo teatro culto occidental hasta fines del siglo XIX. Pues sólo a partir de la estética de Nietzsche, aquella lógica formal greco-romana ha logrado ser trascendida por el arte, como expresión de un mundo demencial y subjetivo.

No obstante, y si bien es verdad que Horacio reduce los alcances filosóficos de la poética aristotélica, tratando de apresar los últimos reductos relativos al género dramático, también la engrandece al convertirla en fórmula práctica. Sabe condu-

tórico romano sobre la producción de Ben Jonson y Shakespeare.

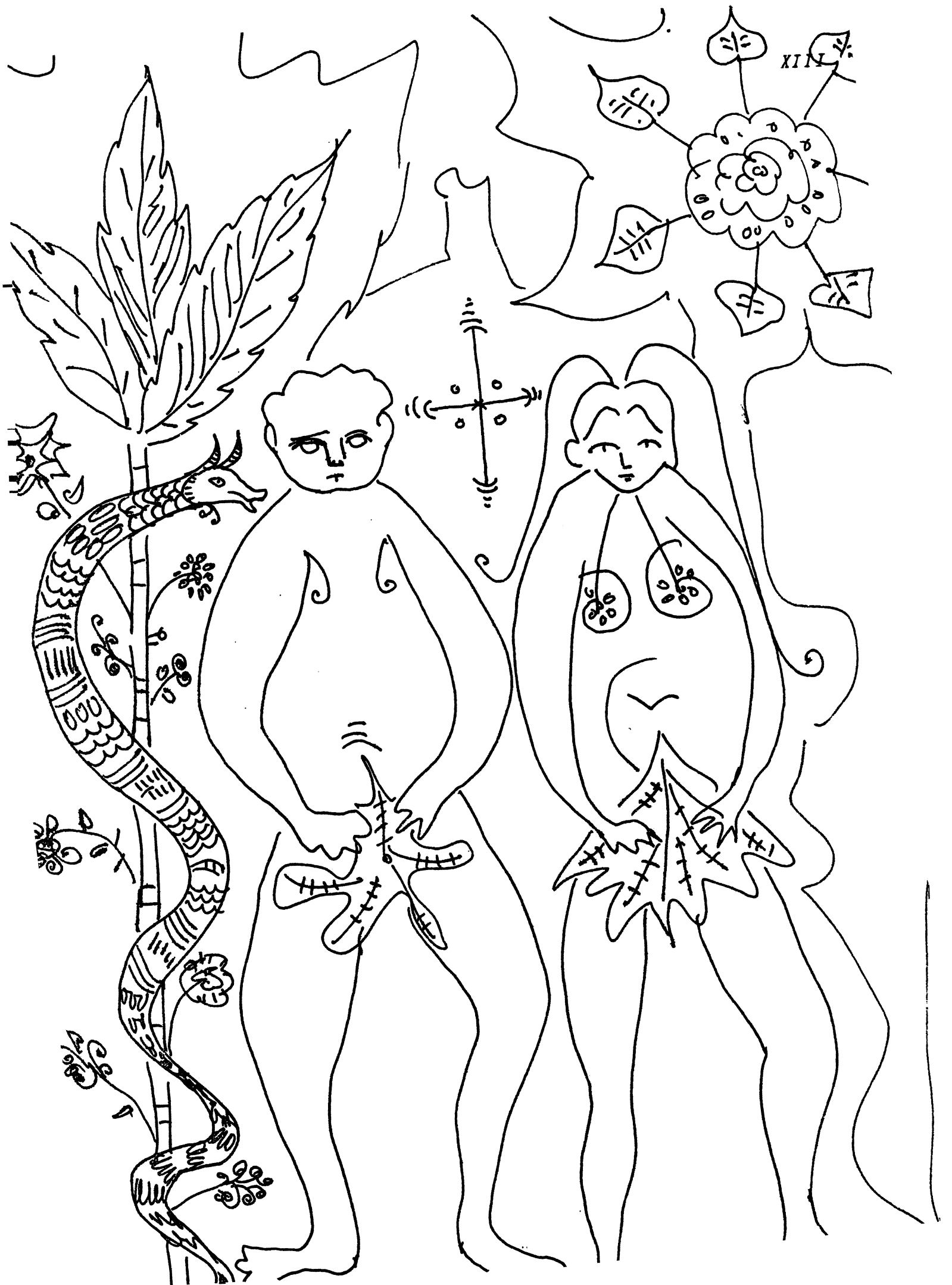
24 Citado por W. Beare.- Opus Cit. Capítulo IV, p. 23.

25 Ergo fungar uice cotis, acutum reddere quae ferrum ualet exors ipsa secandi; Horacio Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 14 Cf. también Opus Cit. Editora Nacional.- p. 325.

cir los pasos del creador y plantea una cuestión operante aún para el estructuralismo, para el sociologismo o para el teatro del absurdo: ¿qué se propone el autor? y ¿qué logró con su obra? ;Esta es la aportación más útil al juicio crítico que nos lega Roma. Y si bien Horacio responde a su contexto histórico social, a la legalidad del Derecho Romano; esto no obsta a que tenga una clara conciencia histórica de sus ideas, puesto que nos dice: "Así como los árboles mudan la hoja al morir el año, cayéndoseles la primera, así también perecen con el tiempo las palabras antiguas, y otras a manera de la juventud, brotan y viven loxanas". 26

26 Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita uerborum uetus interit aetas, / et iuuenum ritu florent modo nata uigentque.
Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe. p. 3. Cf. también Opus Cit. Editoria Nacional.- p. 314.

EL DRAMA CRISTIANO



LA CRIATURA HUMANA ANTE DIOS

El choque de dos concepciones de la vida y el mundo, así como su lenta conformación, se hacen patentes con el cristianismo, y de ello dan muestra el teatro religioso de la Edad Media, así como los dramas sacramentales del catolicismo posterior. Ante la visión dialéctica de la antigüedad, imagen de un universo físico penetrado de lógica por las leyes de necesidad y de causa y efecto, y regido por un eterno orden cíclico, idéntico a sí mismo (perpetuo retorno, hermético y sin historia progresiva), surge con toda su fuerza mística la fé religiosa, revelando un panorama dramático interior, pleno de dinamismo, en la concepción de un mundo creado de la nada, en el que la criatura humana es libre de elegir su destino y de influir por iniciativa propia en la historia de la humanidad. 1

1 La revolución que se atribuye al cristianismo en el terreno del pensamiento es hacer del sujeto el punto de partida del conocimiento y de la apreciación de la realidad, a diferencia de la filosofía griega en general que tiende a dar una representación objetiva de las cosas, que elimina la independencia subjetiva. En el aspecto de la moral se

Esta idea del progreso se fundamenta no en un sistema filosófico, ni siquiera en la experiencia de los cambios temporales y lo efímero de las civilizaciones humanas, sino en la revelación de Dios cuya comprensión rebaza los límites de la razón, débil para penetrar el misterio último de la vida. Se trata de la historia interior del hombre libre en sus nexos con la divinidad.

Ya varios siglos antes del nacimiento de Cristo, surgían entre el haz de religiones del antiguo Israel y de los persas y caldeos descripciones proféticas y apocalípticas, que mezcladas a las tradiciones del Génesis de Abraham y Moisés, presagiaban el alma nueva de las culturas religiosas. 2

La confianza en la misericordia divina y el sufrimiento del hombre, que cobra conciencia de la trascendencia de sus acciones así como de la culpa original, le llevan al arrepentimiento ante el Dios creador, verdadero principio del bien, manifiesto en una lucha histórica contra el pecado. La esperanza de un Mesías, hijo del hombre y redentor del género humano, que anunciaba una nueva era para los judíos era ya una idea común a varios pueblos desde antes que el cristianismo se propagara; así como, el temor

tiende a afirmar la libertad del individuo, que pronto se plantea leyes inmanentes. En el arte la valoración del plano interior exalta la zona sentimental del hombre, e implica una originalidad en el juicio estético. Bello es aquello cuya vista deleita: "pulchra sunt quae visa placent", dice Santo Tomás, que concibe la belleza como una percepción contemplativa del bien, sin deseos de posesión, y que se identifica, tiende y tiene por objeto la bondad; "solo en una civilización cristiana ha podido desenvolverse el idealismo que hace de la naturaleza íntima del sujeto el principio de desenvolvimiento de toda realidad". Cf. Emile Brehier.- HISTORIA DE LA FILOSOFÍA (Histoire de la Philosophie) Ed. Cit. Tomo I, p. 609.

2 Cf. PROFECIAS de Isaías y Zacarías LA SA GRADA BIBLIA.- Traducida de la vulgata latina al español por D. Félix Torres Amat.- México, 1940-1943.- Tomo III p. 268-347 y 625-635.- Cf. también Pettazoni LA RELIGION di ZARATHUSTRA.- Bolonia, 1926.

a un juicio final y el anhelo de una vida futura, la de un cielo eterno para el alma inmortal de los justos, y la de un infierno para los pecadores, con la que se sancionara la moral de los actos humanos, confería ya un significado ético a la historia.

A dicha cosmovisión dramática, el cristianismo habría de añadir su propia forma de exposición con los Evangelios. Así la vida de Jesús, vida real y no alegoría, tornose en el símbolo de toda la creación; su doctrina fue referida a su aparición y misión en la tierra; ya que con su dolor y sacrificio, por iniciativa propia (esto es: como acto voluntario de Dios) se constituía en el Redentor del género humano.

De aquí que la Misa, nueva ceremonia religiosa, origen y fuente de inspiración del teatro Medieval cristiano, a diferencia del drama pagano que hunde sus raíces en los Misterios Eleusinos, conmemore el acontecimiento sublime del sacrificio de Jesús. 3 Rito latréutico, eucarístico, impetratorio, propiciatorio, auxiliatorio y satisfactorio, conforme a las liturgias apostólicas, instituidas por el propio Redentor cuando se ofreció a sí mismo bajo las especies de pan y vino: "comed este es mi cuerpo, bebed esta es mi sangre ...", "la misa es una representación de la vida, pasión y muerte del señor, en la que se ofrece al Eterno Padre su mismo hijo: por eso se instituyó. Se dice misa a Misso, envia-

3 "The true origin of modern drama must be found in the development of the medieval theater, which is a creation of the Church. Action, impersonation, and dialogue, the sine qua non of drama, appear in the Roman liturgy, which provided during the liturgical year all kinds of antiphonal responses between a cantor and the Chorus, or between two alternating Choruses".- Sandro Sticca THE LATIN PASSION PLAY.- State University of New York Press, Albany.- United States of América, 1970.- p. 17-18.

do del Eterno Padre, para ser hostia sacrificada en el árbol de la cruz, para rescatar al universo de la cautividad del pecado". 4

Con el rito cristiano se confirma la eficacia de la sangre derramada en un acto de fe que evoca pa so a paso la fórmula de la redención, desde su inicia tiva divina hasta su eterna consumación, establecien do un lazo de identidad mística entre Dios y los hombres, sellado por el pan eucarístico, en la comu nión de los fieles.

La supuesta pureza, o no contaminación de ele mentos paganos en el cristianismo primitivo afirma la interioridad y el sentimiento íntimo de cada in dividuo. 5 De aquí la prédica general: "ama a tu prójimo como a tí mismo", y la promesa a los pobres del "Reino de los cielos" ante los males reales que los aquejan. La salvación por y en Cristo, y el de ber de amor y caridad, expresan los vínculos de un sentimiento fraternal que reemplaza la especulación

4 "Misa es lo mismo que ofrenda, cuyo nom bre le dió el apostol San Pedro" Otros dicen "que es nombre latino porque se deriva del verbo Mitto". La liturgia parece asimilar formas sacrificiales pre vias, las llamadas de la ley natural practicadas desde Adán hasta Moisés, y las de la Ley Mosaica: victimarias, que utilizaban animales; inmolatorias, que ofrendaban vegetales; y libatorias, a las que se destinaban sangre vino y aceite. La Ley Evangélica conmemora el sacrificio cruento instituido por Cris to, primer sacerdote, en el ara de la cruz, con un sacrificio incruento ante le altar, ofreciendo a Dios a su Hijo, bajo las especies de pan y vino. Don Antonio Lobera y Abio, Capellan mayor del regi miento real de infantería de la reina.- EL PORQUE DE TODAS LAS CEREMONIAS (De la Iglesia y sus misterios) Librería de A. Bouret y Morel.- París, Francia, 1848.- Tratado Segundo. Lección Primera (De la misa y qué cosa es).- p.p. 254-257.

5 San Agustín.- LAS CONFESIONES (Confessio num). - Texto Bilingüe latin-español.- Traducción del P. Angel Custodio Vega, O.S.A.- Colección Bibliote ca de Autores Cristianos.- La Editorial Católica, S. A. .- Cuarta Edición Madrid, España, 1963. Cf. tam bién CONFESIONES Versión de Francisco Montes de Oca.- Colección "Sepan Cuantos..." No. 142.- Editorial Po

teórica y el espíritu de justicia y legalidad material greco-romanos. Por ello el cristianismo, en contra de las leyes latinas, consideraría que la perfección y el orden de la comunidad no radica en la justicia; sino en la paz. 6

Sin duda, el encuentro entre estas dos concepciones del mundo puede ilustrarse con un hecho histórico: Jesús conducido a presencia del gobernador romano. El nazareno expresa la sabiduría libre y subjetiva, espiritual y misteriosa de las cosas de Dios frente a la legalidad objetiva circunscrita a una pura investidura social y política y sujeta a un conocimiento igualitario, racional y universal de las cosas de este mundo. Este encuentro, tomado del Evangelio según San Mateo, se rememora con toda su fuerza dramática en los tropos de Pascuas, que originalmente y a manera de amplificación coral de un pasaje (Resurrección y Natividad) en la liturgia, se interpolaban en la misa, ya fuese en el Introito, o en el Kyrie y la Gloria; y que sin duda, son el germen de la dramática religiosa cristiana, que llegó a su mayor florecimiento con la representación de los Misterios en el siglo XIV. En una escena del Tropo de Montecassino del Siglo X, Jesús aparece ante pilatos:

"Ad hec Pilatus dicat domino Iesu:

(Ve)r(e) rex es iudeorum?

infinite voces quorum

rrúa, S. A.- Primer Edición.- México, 1970. Expresan la actitud cristiana que lleva al hombre a entablar un diálogo íntimo con Dios.

6 "Pax omnium rerum tranquillitas ordinis"
San Agustín.- DE CIVITATE DEI.- Citado por Maurice de Wulf.- HISTORIA DE LA FILOSOFIA MEDIEVAL (Histoire de la Philosophie Médiévale).- Traducción de Jesús Toral Moreno.- Colección de Estudios Filosóficos.- Editorial JUS.- Primera Edición española, México, 1945 Capítulo II, p. 90.

te accusant graviter.

Et Iesus respondeat Pilato et dicat:

*(Tu) dixisti quod non nego
iudeorum rex sum ego
loqueris veraciter."*

Choca con el espíritu jurídico de Roma la respuesta de Jesús; su reino no es de este mundo. Así en otra escena del juicio responde:

*"Non habere potestatem
neque ullam facultatem
in me ipso plenitus.
Nisi desuper collata
tibi esset adque data
hec potestas celitus". 7*

Los coros entonces claman "(I) e usus hic crucifigatur / Barabas set dimictatur / populis peténtibus." Barrabás el ladrón era preferido al Mesías. Así "En el mundo histórico, el romano dejó crucificar al Galileo: era su sino. En el otro mundo, Roma caía maldita y la cruz se alzaba como signo de la salvación: era "la voluntad de Dios". 8 La razón y

7 Cf. Sandro Sticca.- *THE LATIN PASSION PLAY* Ed. cit. p.p. 71-74. Tropo de Montecassino del siglo XI, cantado y representado en el interior del claustro, que al igual que el de St Gall en Suiza, y el *Regularis Concordia de Winchester* (965-975), el de "Los niños en el horno" en Bizancio (s.X) y el Quem quaritis in sepulchro, O Christicolae de Limoges, tiene origen común en los Liber Responsalis, instituidos por el Papa Gregorio I "El Magno" (540-604) y mejor conocidos como cantos gregorianos. Por ello el canto antifonal, en duos de semicoros así como el gusto por la representación y el aparato visual se han considerado el punto de partida del teatro medieval. Estos tropos constituyen verdaderos dramas en latín, representados en el interior de los templos. Florecieron del siglo VIII al X y su argumento responde a la historia del Antiguo y Nuevo Testamento. También hay tropos celebrados en la Natividad. Así, al "¿Quem Quaritis in Sepulchro..." de la Resurrección, equivale el "¿Quem Quaritis in praesepe, pastores dicite?" que anuncia ya los Autos del Nacimiento. Estos son una exposición gráfica de la vida y muerte de Jesús.

8 Oswald Spengler.- *LA DECADENCIA DE OCCIDENTE*.- Ed. Cit. Tomo II, p. 256.

fe habrían de conciliar sus antagonismos a través del tiempo, amalgamándose en la teología las verdades lógicas y las verdades reveladas:

La "República Cristiana" ideal y mágica, sin límites geográficos ni raciales ni sociales habrá de someter las cosas terrenas a los designios de la providencia, que conduce a los hombres a la redención total a lo largo de la historia. De aquí que todas las civilizaciones humanas, después de la caída de Adán, parezcan haber sido guiadas por el gobierno celestial hasta alcanzar el bien temporal más completo con los romanos. Al convertirse el cristianismo en la religión oficial del Imperio, no parece a los primeros padres sino que la Ciudad Terrena se subordina definitivamente a la Ciudad de Dios con sus jerarquías de ángeles y santos que construyen el cuerpo místico de Cristo, esto es la propia Iglesia. Conforme a las predicciones, no había en este mundo otra cosa que esperar el Apocalipsis. La vida y la muerte quedaban vencidas por la promesa de la salvación eterna. El sistema estaba cerrado. Restaba propagar por todo el orbe la religión Universal. 9

El cosmopolitismo de la doctrina de la salvación estribaba primordialmente en la condición igualitaria de todos los hombres, cuya virtud común es la chispa del espíritu. Pero era necesaria la conversión interior, ya que el pecador conoce el bien y el mal, pero es esclavo de la carne y las tinieblas; de lo cual sólo la gracia de Cristo, verdade-

9 Evidentemente, esta interpretación histórica de conjunto justificaba el sentido de progreso de la humanidad a través del tiempo; pero creaba las controversias que más tarde en formas heréticas, combatirían al catolicismo. Esto es, la conciliación de la libertad humana con el gobierno divino por la gracia y la predestinación.

ro hombre, le salva mediante el rito iniciatorio en el que simbólicamente se lava el pecado original, que lo hacía un ser a merced de las pasiones y destinado a la muerte. La fé en Cristo y su Iglesia, acto libre y voluntario del hombre, reiterado en los varios sacramentos permite alcanzar la Gracia, que es el último paso de Dios por las almas.

Los ejemplos de la vida de Jesús y de sus Apóstoles, así como sus enseñanzas, irradian un bello simbolismo religioso. Los dracmas perdidos, el hijo pródigo, la vid y las simientes, los lirios del campo, la oveja descarriada, el buen samaritano, los milagros de los peces y los panes, la resurrección de Lázaro, etc... son temas del arte cristiano y acervo común de la mitología popular. En ellos, todas las cosas reflejan al creador, y la vida se concibe altamente espiritualizada en todas sus manifestaciones. Por eso, doce siglos despues, todavía los Juglares de Dios elevan sus oraciones al cielo con Sacre rappresentazioni, inspiradas en la vida humana ejemplar de Cristo y de la Virgen, de sus profetas, apóstoles y santos.

Así la vertiente trágica del teatro parece recogida plenamente por el ritual religioso durante la Edad Media. La propia misa, como ya se ha señalado en su aspecto litúrgico, es un drama sagrado en que se representa la pasión de Cristo, y que encarna conceptos místicos en movimientos y gestos simbólicos.

El llanto de María en la celebraciones de la Pasión, así como el nacimiento de Jesús se sonvieren en motivos teatrales que ilustraban las lecturas en latin, y que por su proximidad a la sensibilidad de los fieles que acudían a conmemorar los acontecimientos más importantes de la era cristiana, exigían una mayor gesticulación y una identificación con la

vida cotidiana y con los tipos del pueblo. 10

El "Pianto de la Madonna de la passione del figliuolo Jesú Cristo" de Jacopone da Todi (1236-1306) escenifica con diálogos en lengua vulgar el ciclo de la Pasión, mostrando la figura no de la Virgen sino de una madre ante el cadáver del hijo: "Vergine.- Piango, ché magio anvito, / figlio, padre e marito: figlio, chi T'ha ferito? / figlio chi T'ha spogliato?"... "Figlio l'alma t'é uscita, / figlio de la smarrita, / figlio de la dolente, / figlio, hatte la gente / mala mente trattato!". 11

Este realismo del drama litúrgico tiende pronto a vincularse con el espíritu de la farsa y de la comedia profana, así como a amalgamarse con el carácter alegórico de un teatro teológico con propósitos didácticos.

10 En los distintos pueblos europeos se introdujo en la misa de modo peculiar la ejemplificación, hecha por los propios sacerdotes que simulaban bajo un esquema elemental de cantos: la adoración de los pastores, la degollación de los santos, la marcha de los profetas. Temas que anuncian el nacimiento de Jesús, así como también el llanto de las tres Marías que sigue a la Crucifixión. Muy pronto las vidas ejemplares de santos constituyeron fábulas de interés dramático que servían para ilustrar los sermones. Para ello, el uso de las imágenes sagradas completaba la ilusión plástica del espectáculo: el altar fungía ya como Santo Sepulcro, ya como Calvario o ya bien como Pesebre. También los clérigos llegaron a representar en situación de ángeles y de vírgenes, como en el Siglo XI en Francia con la escenificación en el interior del templo de "Las Vírgenes cuerdas y las Vírgenes locas": "para los sacerdotes, la participación en el drama litúrgico no era otra cosa que participar en la faz demostrativa del rito mismo". Cf. G. N. Boiadahiev y A. Dzhivelev. HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO (desde la Edad Media hasta nuestros días) Traducción directa del ruso de Servio Belateff.- Anfora.- Ediciones Mar Oceano.- Buenos Aires, Argentina, 1963.- Tomo I.- 4.- El Drama Litúrgico, p. 34.

11 Cf. La secuencia "Stabat Mater Dolorosa". "Giullare de Dio" y Cantici Spirituali.

"Il Cántico delle Creature, de San Francesco d'Assisi" (1182-1226) es una acción de gracias al Eterno, y una alabanza a todas sus criaturas: "frate sole", "sora luna e le stelle", "frate vento" "sor'acqua", "frate focu", "madre terra" y "sora, nostra morte corporale". La propia vida del Santo y sus prosélitos sirve de motivo a los frailes que escriben. "I Fioretti", historias y leyendas recopiladas sobre la predica del amor, la caridad y humildad de la orden y su fundador. Ejemplos que sirven de base argumental a los Laudi que solían representarse en el claustro ante los fieles en pequeños diálogos en latin y en lenguas vernáculas. Surge la imagen del fraile predicando a los pájaros. San Silvestre "había visto salir una + de oro de la boca de San Francisco, la cual era larga hasta el cielo y ancha de un extremo a otro del mundo"... Concluido el sermón, San Francisco dióles su bendición, dándoles licencia para que se marcharan. Las aves volaron hacia el Oriente, hacia el Occidente, hacia el Mediodía y hacia el Aquilon; "se repartían cantando por las cuatro partes del mundo, así tambien la predicación de la + de Cristo..." se extendía por todo el orbe. ¹² Esta era la mística pura de los "soldados de Cristo", ganar almas para alabanza del Señor, me

¹² Cf. FLORECILLAS DEL GLORIOSO SEÑOR SAN FRANCISCO Y DE SUS HERMANOS.- Traducidas por C. Rivas Cherit.- Colección Crisol No. 182.- Editorial Aguilar.- Madrid, España, 1946.- Capítulo XV, p.p. 74-78. Cf. también Georges Lafenestre.- LA LEYENDA DE SAN FRANCISCO DE ASIS (Légende de Saint-Francois d'Assise).- Colección Crisol No. 39.- Editorial Aguilar.- Madrid, España, 1944. Mucho recuerda este tipo de literatura, tomada de relatos orales y despues cantada y recitada en público, aquella eficacia mágica atribuída a los conjuros espectaculares y al arte rupestre.

por reconocido por los animales y las cosas que por el propio hombre, quien privado de su luz por el pe cado, podía alcanzar su salvación eterna si escucha ba la voz interior, como le había acontecido a Saulo de Tarso en el camino a Damasco, cuando perseguía a los primeros cristianos: "yo soy Jesús a quien tu persigues. Duro te sera dar coces contra el aguijón"... "Levantate y entra en la ciudad, y allí se te dirá lo que has de hacer". 13

Con la misma exaltación de la fé,^{co^v} que el Apóstol de los gentiles luchó por el cristianismo, parece arder el fuego de las cruzadas populares en el siglo XI y de la Guerra de Reconquista en España contra los ingieles; así como iniciarse las órdenes mendicantes del s. XIII, y realizarse la catequización de América en el siglo XVI. Los cristianos se concebían a sí mismos como el pueblo elegido para llevar la Cruz de Cristo y dominar al mundo, sometiendo a los demás pueblos. Y la visión teológica de su política habría de plasmarse con gran esplendor en el teatro, primero con los Misterios en la Europa Cristiana, y luego, con los Autos Sacramentales, verdaderas misas alegóricas del catolicismo en España y América, que esgrimen la mística religio sa con el rigor dialéctico de la filosofía escolástica.

13 Cf. Enciclopedia Universal Ilustrada. Es pasa Calpe S. A. Tomo XI p. 1289. LA CONVERSION DEL APOSTOL SAN PABLO (Conversion del'apotre Saint-Paul), misterio del siglo XII en Francia lleva a la escena este tema tan significativo para los pueblos románicos con gran lujo de escenarios, montados sobre múltiples plataformas que permitían la representación simultánea. Cf. Allardyce Nicoll.- HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL (World Drama from Aeschylus to Anouilh) Traducción del Inglés por Juan Martín Ruiz - Werner.- Biblioteca Cultura e Historia.- Editorial Aguilar.- Madrid, 1964, p. 117.

Así, en el *CETRO DE JOSE* de Sor Juana, (1651 1695) ante la apoteosis del Pan Eucarístico, que aparece en escena sobre un carro alégorico, la Profecía surge avasallante contra la Inteligencia, la Conjetura y la Ciencia:

“¡ Idos, que donde la luz
se aparece, no han tenido
las tinieblas permanencia!

pues ya las sombras se han ido,
y cumplido las figuras
de los sacros Vaticinios
que dije en tantos Profetas,
y ya trascendiendo siglos,
la que allá fui Profecía,
a ser aquí Fe he venido,
sin que cause disonancia:
pues un acto es de Fe mismo
dar crédito a lo futuro,
que dársela a lo no visto;
pues lo mismo es creer en Dios
que creer porque Dios lo dijo,
creyendo allá contra el tiempo,
y aquí contra los sentidos”... 14

14 Sor Juana Inés de la Cruz.- *EL CETRO DE JOSE.- OBRAS COMPLETAS.-* Biblioteca Americana, Serie de Literatura Colonial.- Editorial Fondo de Cultura Económica.- Primera Edición, México, 1955.- *Es* cena XXV p. 256.



LA DRAMATICA CRISTIANA
(CAIDA Y REDENCION)

Las teorías dramáticas greco-romanas, así como el arte y la cultura de la antigüedad, habrían de sufrir la criba del cristianismo y la reinterpretación de la Iglesia durante más de diez siglos de feudalismo medieval; esto es, desde la fundación del Imperio Romano de Oriente (284-305) hasta la caída de Bizancio en poder de los turcos (1473), y la formación de los primeros estados nacionales europeos. ¹ Sabido es cómo a partir de la invasión bárbara al Imperio Romano de Occidente (395) sobrevino una fracturación de la vida y la cultura latina, cuya corrupción y decadencia se habían hecho ya patentes, reflejándose particularmente en sus espectáculos y arte teatral. La condena del arte pagano se precipitó

¹ "En el transcurso de estos mil años, la humanidad creó de nuevo su historia: de las formas primitivas de la economía patriarcal, pasó al complicado sistema de las relaciones entre los señores feudales y los siervos de la gleba y a la economía del sistema". G.N. Boiadzhiev y A. Dzhivelegov.- HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO, Ed. Cit. Tomo I, p. 11.

en las ideas estéticas de los primeros Padres de la Iglesia, para quienes en su afán por plasmar una concepción ética orgánica del universo, lo bello era un atributo de la divinidad, y una irradiación del bien. El teatro parecía enmascarar las artes del demonio como una peste venida sobre el rebaño de almas, ya que, moviendo a imitación, se tornaba en un colegio de lujuria: "El placer que proporcionan las comedias lleva a la fornicación al impudor y a toda clase de incontenencias". 2

En la Roma de la decadencia, la pantomima veía reemplazando a la tragedia; y la farsa, a la comedia. Todo esto propiciaba la improvisación voluptuosa y obscena de despliegues sexuales y actos de crueldad y morbo, contra los cuales la Iglesia decretó una lucha a muerte, excomulgando y expulsando del seno de la sociedad a los mimos que, como últi-

2 San Juan Crisóstomo (344-407).- HOMILIA AL PUEBLO DE ANTIOQUIA.- Citado por Alfredo de la Guardia.- Opus Cit. p. 32. San Agustín (354-430) previene contra la mala influencia de las representaciones paganas: como en EUNUCO de Terencio un mozo vicioso imitando las acciones del dios Júpiter pintadas en un cuadro, exclama: Egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilen luserat/ iam olim ille ludum, inpendio magis animus gaudebat mihi/ deum sese in hominem convertisse atque in alienas tegulas/ venisse clanculum per inpluuium fucum factum mulieri./ At quem deum! "Qui templa caeli summa sonitu concutit"/ Ego homuncio hoc non facerem? Ego illud vero ita feci, aclubens. / "y como ya antaño Júpiter había jugado una mala pasada muy parecida a la mía, tanto más rebosaba mi alma de gozo al ver a un dios convertirse en hombre y descolgarse secretamente por el inpluvium de un tejado ajeno para seducir a una mujer. Y ¡que dios! El que hace temblar con su trueno las esferas más altas del cielo" ; y yo, pobre mortal, no lo había de hacer? ; también yo lo hice por cierto y con mucho gusto!. Terencio.- EUNUCHUS COMOEDIAS.- Texto Bilingüe.- Ed. Cit.- Acto III, Escena V, p. 154. Cf. también LA CIUDAD DE DIOS (Dé Civitate Dei), Libro II cap. VII. Cf. además, Libro II, cap. XXV; Libro IV, Cap. XXVI; y Libro XVIII, Cap. XII. Cf. además las prohibiciones y censuras que hacen al teatro

mo reducto de la vida pagana, llevaban a cabo las representaciones.

Poco a poco, los ritos de la antigüedad, desaparecieron, reemplazados por las fiestas del calendario eclesiástico. Pronto, un espíritu de continencia y de ascetismo caracterizó la vida cristiana y se reflejó en sus sobrias ceremonias. Preocupado por las representaciones vivas del acto amoroso, dedicadas a la diosa Caelestis en Cartago ³, San Agustín analiza la esencia sagrada de todo rito religioso "¿ a qué llamaremos sacrilegios si estas eran ceremonias sagradas? ¿ A qué profanación, si aquella era purificación? A estas indecentes operaciones llamaban férculos, o, como si dijéramos, platos en que los demonios celebran una especie de convite y usando de estos manjares, se apacentaban y complacían." ⁴ Repudia el Santo las ceremonias orgiásticas.

Tertuliano (155-230), San Clemente de Alejandría (160-220), San Cipriano (210-258), Lactancio (250-340). La Iglesia anatemizó al teatro en un Concilio en el siglo VI.

³ Caelestis, romanización de la diosa africana Tanit, madre universal, identificada a la Astarté de los sirios y fenicios y a la Anahid de los persas. Estas ceremonias además de a la Venus Celeste, eran dedicadas también a Berecintia, así llamada la Gran Madre Frigia identificada con Cibeles (Rea), madre de los dioses. Eran particularmente importantes las fiestas celebradas por sus sacerdotes llamados galos, coribantes y dáctilos, eunucos afeminados, que hacían ejecutar simbólicamente entre seres humanos los amores de Atis y Cibeles. Cf. San Agustín.- CONFESIONES (Confessionum) Libro Tercero. Ed. Cit. Texto Bilingüe, y Ed. Cit. Porrúa. Cf. también Federico Carlos Sainz de Robles.- ENSAYO DE UN DICCIONARIO MITOLOGICO UNIVERSAL.- Colección Obras de Consulta.- Editorial Aguilar.- Segunda Edición.- Madrid, España, 1958

⁴ Quae sunt sacrilegia, si illa sunt sacra? aut quae inquinatio, sit illa lavatio? Et haec fercula appellabantur, quasi celebraretur convivium, quo velut suis epulis immunda daemonia pascentur." Saint Augustin.- LA CITE DE DIEU.- (De Civitate Dei).- Tra

cas, aquellos servicios alegres que citaba Labeón (s. I) así como los sacrificios humanos, o servicios tristes, convencido de la mecánica ascensional del espíritu, mediante la imitación del bien y el ejercicio, ya no de las pasiones, sino de las virtudes, que debe significar el rito celebrado en honor del Dios verdadero.

Por otra parte, no pasa desapercibido a los primeros Padres cómo el teatro, ceremonia consagrada a los falsos dioses e instituida por estos mismos demonios, según las creencias, para conmemorar y emular sus torpezas, indecencias, lascivias, obcenidades, injurias, ficciones, seducciones, mentiras, infamaciones y delirios, estragando los ánimos, infundiendo miedos e inflamando pasiones en los hombres, es un síntoma de la forma de vida de los gentiles, sustentada en la pura relación externa entre las personas y los bienes materiales. Como un freno a toda esta concepción mundana, derivada en el hedonismo más extremo, se intenta establecer leyes para la convivencia, tendientes a regir las almas y no sólo la vida práctica; pues, se considera que el nivel de la conciencia se da en la substancia del ser, mientras que la vida corporal, por el contrario, corresponde a los accidentes. Esta sobreestimación del espíritu como ser en potencia, encausada a crear un equilibrio, propende, a la larga a descuidar el aspecto tangible de las cosas, en cuanto seres en acto, y es una ten

duction Nouvelle par L. Moureau.- Ouvrage couronné par L' Académie Française.- 4a. Edition avec le texte latin.- Tome Premier.- Garnier Frères, Libraires Editeurs.- Paris, France.- Livre II. Cap. IV, p. 68. Cf. también San Agustín LA CIUDAD DE DIOS. Edit. Pöblet.- Libro II Capítulo IV, Ed. Cit. p. 83.

dencia general durante todo el Medioevo; o sea, que no es solo privativa del pensamiento cristiano. 5

La imagen del hombre, escindido en dos niveles, el orgánico que es perecedero y el espiritual, que es inmortal, preocupa a los artistas y filósofos, y lleva a la tiranía más absoluta de lo que se concibe por el intelecto como ley de Dios; invirtiéndose así los fundamentos de la vida que sufre una dissección sobre un plano meramente moral y subjetivo. Ello obedece al crédito que la fe, como timón de los actos humanos, va adquiriendo. La justicia, la equidad, la armonía, la concordia, no pueden darse de modo colectivo, por cuanto sean impuestas en forma coercitiva, si estas no existen como propósitos en los ánimos individuales. De aquí que el plano de la realidad sea trasladado al plano de la conciencia y se subestimen los "males casuales que conciernen más al cuerpo que al alma". 6

Sin duda, la actitud del Obispo de Hipona marca la pauta de los nuevos ritos que alimentarán un teatro edificante, así como refleja el viraje ocurrido en la dinámica espiritual del hombre antiguo, permitiendo vislumbrar la magnitud de las tendencias y propósitos específicamente éticos de la cultura de la alta Edad Media. En la medida en que

5 Como una síntesis muy refinada, por ejemplo, del pensamiento judío, árabe y griego el rabino Maimónides (Rabi Moisés ben Maimón 1135-1204) admite dos entendimientos en el hombre, uno corporal y otro activo, concluyendo que toda actividad debe dirigirse a extender el reino de Dios sobre la tierra. Cf. su obra GUIA DE DESCARRIADOS (Dalalat-al-Haïrin o Moré Nevijim) Véase Pablo Link.- MANUAL ENCICLOPÉDICO JUDÍO.- Biblioteca Israel. Ediciones judías en castellano.- Editorial Israel.- Buenos Aires, Argentina, 1950/ 5710.- p. 230.

6 et corporis potius quam animi malis, Saint Augustin.- LA CITE DE DIEU.- Texto bilingüe.- Ed. Cit. Tome Premier. Livre II, Cap. XXIII, p. 102. Cf. también San Agustín.- LA CIUDAD DE DIOS. Ed. Poblet. Tomo I Libro II, Cap. XXIII.- p. 123.

se avanza en la interioridad del individuo, los instintos el cuerpo y la materia van sufriendo las contapistas de la censura instrumentada por una conciencia metafísica feroz respecto a los actos humanos, a los cuales se concede un sentido trascendental dentro de la gran obra cósmica. La responsabilidad resulta, pues, abrumadora a los primeros cristianos; pero su fe los lleva a sobrevivir ante el naufragio del paganismo decadente.

Precisamente, el análisis que San Agustín hace de la esencia del placer dramático reside en aquella conciencia del bien y el mal con que los primeros padres dieron solución al maniqueísmo imperante que, al presuponer la existencia del mal como un ente propio, venía a justificar con ello los actos contrarios al bien y toda forma de pecado. En este sentido, en el teatro aún la idea aristotélica de catástris es reemplazada radicalmente por cierta creencia en la omnipotencia del arte, en cuanto que, moviendo a imitación, despierta lo mismo las virtudes que los pecados. Peligro, en última instancia que amenaza toda acción y obra humanas, como un reflejo de la culpa original. De aquí que, si se trata de deducir una cierta teoría dramática medieval, derivada de la crítica a las ceremonias y espectáculos paganos, y de la proposición de una nueva liturgia, postuladas en LAS CONFESIONES y en LA CIUDAD DE DIOS, sea necesario partir del concepto y papel del arte en la Edad Media, tan íntimamente ligados a una concepción moral absoluta de las cosas.

A diferencia de la ética socrática, que define el error por la ignorancia (característica que significa al héroe helénico), el escolasticismo hace la distinción del pecado, ya que "para que el hon-

bre obre bien, se requiere, no solo que la razón es te bien dispuesta por el hábito de la virtud intelectual, sino también que la fuerza apetitiva esté bien preparada por el hábito de la virtud moral". 7

El alma, guiada por la Providencia, debe escudriñar minuciosamente entre los bienes amados, donde acechan las tentaciones, como aquella serpiente de un drama normando anónimo muy gráfico, la cual enroscada en el Arbol del Bien y el Mal induce a Eva a comer el fruto prohibido, haciéndola caer en un espejismo: "Ahora mis ojos son tan clarividentes que me parezco a Dios todo poderoso. Sé todo lo que fue, todo lo que será; todo enteramente está bajo mi poder"; para más tarde, avergonzarse al escuchar la maldición del Creador: "En todas direcciones la desgracia caerá sobre tí. Parirás a tus hijos con dolor y vivirán toda su vida en tristeza. Nacerán con dolor y morirán en gran angustia. He aquí el sufrimiento, la ruina en que caíste con todo tu linaje. Todos los que nacieran de ti llorarán tu pe

7 Sic igitur ad hoc quod homo bene agat, requiritur quod non solum ratio sit bene disposita per habitum virtutis intellectualis; sed etiam quod vis appetitiva sit bene disposita per habitum virtutis moralis Distinción ésta que se aprecia aún en el sentimiento de culpa del héroe neoclásico, siglos después. Thomas Aquina O.B. Summa theologiae.- Texto latino de la edición crítica Leonina, traducción y anotaciones por una comisión de p.p. Dominicos presidida por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fr. Francisco Barbado Wejo, O.P. Obispo de Salamanca. Introducción general por el R.P. Mtro. Fr. Santiago Ramírez, O.P.-La Editorial Católica, S. A.- Madrid, España, 1954.- TRATADO DE LOS HABITOS Y VIRTUDES.- artículo 2. Cuestión 58. Tomo V p. 236. Cf. también Sto. Tomás de Aquino.- SUMA TEOLOGICA (Summa Theologiae) Selección, Introducción y Notas por el P. Ismael Quiles S.I.- Colección Austral No. 310.- Editorial Espasa-Calpe, S. A. Séptima Edición.- Madrid España, 1966.- sección primera de la Segunda parte. IV. p. 112.

cado" ... "Al final os espera la muerte y en seguida el infierno". 8

Dios, El Padre Eterno, mencionado en el drama vernáculo surge con una estola sacerdotal bordada con tres cruces, con lo cual indica dentro de la liturgia su carácter de Juez. El ha creado al hombre a su imagen y semejanza, pero lo ha hecho de barro de la tierra, conminándolo: "No debes rebelarte jamás contra mí". 9

8 EL JUEGO DE ADAN (Jeux de Adam) teatro normando anónimo del siglo XII.- TEATRO MEDIEVAL.- Selección y prólogo de Estrella Cortichs.- Colección Literaria Servet No. 2.- Ediciones Oasis. México, 1961 p.p. 31-37. Cf. San Pablo.- LA EPISTOLA SEGUNDA A LOS CORINTHIOS.- "Y no es de extrañar; pues el mismo Satanás se transforma en angel de luz". "Así no es mucho que sus ministros se transfiguren en ministros de justicia ó de santidad: mas su paradero será conforme a sus obras". SAGRADA BIBLIA.- Ed. Cit. Tomo IV Capítulo XI, V. 14 y 15. p. 274.

9 Es muy importante el significado que guarda en los más antiguos dramas semilitúrgicos, la utilización de las vestiduras sagradas. La potestad sacerdotal de catequizar, bautizar, predicar, sacrificar, absolver, ligar, requiere de amito (superhumeral que simboliza la elevación del alma), alba (poderis o podas, túnica blanca que simboliza la virtud), cíngulo (de cingo, ceñir; zofir que significa fortaleza), manípulo (de manu, lienzo, azecillo o sudario, que simboliza vigilia y penitencia), estola u orario (en forma de cruz, simboliza la mortificación de la carne), casulla o planeta (de quasi a casa, llama da también dalmática; semejante al phainomme que envuelve todo el cuerpo, la casulla simboliza la caridad que ciñe a todas las virtudes.) Así también, la Cruz "simboliza y sucede a la plancha de oro que el sacerdote en la ley antigua se ponía en la frente. La lámina tenía cuatro letras en forma de cruz". La túnica es para la jerarquía obispal; las sandalias y calzas indican la encarnación santísima, y enseñan que "los pies tienen en el cuerpo el mismo oficio que los afectos en el alma"; chirotecas o guantes, son ejemplo de circunspección, que muestran el estar libre de culpas, la mitra, cuyos cuernos indican los dos Testamentos o Sabidurías con los que han de gobernar la Iglesia el Pontífice y los obispos, indica jerarquía. El anillo simboliza los dones del Espíritu Santo. El báculo es para apacentar a los fieles; hecho de hierro en la punta y de marfil en la parte corba, muestra la dureza de la justicia y

El Yavé de las antiguas escrituras, iracundo, cruel y belicoso, es sentido diametralmente opuesto al Dios dador y misericordioso revelado por Cristo; pero la leyenda ilustra a todo cristiano, de modo contundente, que la raíz del mal reside en la conducta, ya sea éste originado en la soberbia de Lucifer o en la vanidad de Eva; y es que, dentro del gran poema de la creación, la armonía eterna prevalece, frustrándose todo intento contrario, llegando a sanar incluso las almas enfermas por el pecado. 10 Ante el bien absoluto, el mal consiste solo en la carencia o ausencia de aquel. El pecado reside pues en alejarse en desobedecer al Creador: "Así es como fornica el alma cuando de tí se aparta y busca fuerra de tí lo que no encuentra puro y límpido más que cuando torna a tí. Te imitan solo que al revés, cuanta

la blandura de la misericordia. La capa pluvial, para las grandes solemnidades, simboliza la perseverancia que alcanza la gloria, significada por la capilla superior. La sobrepelliz, (de superpelles) no es vestidura sagrada, pero representa la pureza del sacerdote. Los ademanes y actitudes que acompañan el cambio de prendas sagradas durante el ritual están plenos de significados, y van siguiendo a través de los símbolos los momentos climáticos del Misterio de la Revelación y la Redención, así como ilustran los puntos básicos de la doctrina. Sin duda, esta mecánica esquemática trasciende a las representaciones sagradas. Cf. Antonio Lobera y Abio. Opus Cit. p.p. 71- 91. Cf. el Texto de LAS TRES MARIAS (siglo X) citado por Allardyce Nichol Cap. XIII.- Opus Cit. p. 110. Cf. también el citado JUEGO DE ADAN, p. 18.

10 Defectus ergo ordinis ultimi finis non potest per aliquid aliud reparari quod sit principalius; sicut nec error qui est circa principia. Et ideo huiusmodi peccata dicuntur mortalia, quasi irreparabilis. "Un pecado se llama mortal porque causa un defecto irreparable por la destitución de algún principio, como se ha dicho, y el principio de la vida espiritual que, según la virtud, es el orden al último fin"... "no puede ser reparado por algún principio intrínseco, sino sólo por la virtud divina". Cf. Santo Tomás de Aquino.- Opus Cit. TRATADO DE LOS VICIOS Y LOS PECADOS. Cuestión 88, Artículo 1, p. 885. Cf. también.- Opus Cit. Edit. Espasa-Calpe.- p.p.120-121.

tos de tí se alejan y se levantan contra tí". 11

En principio, toda criatura refleja en mayor o menor medida la Luz Increada de la que participa; así que todo ser es bueno en tanto que existe. La felicidad consiste, pues, en elevarse hacia Dios, alcanzando el ideal de perfección cristiana. El mismo fuego surge y se consume en su tendencia imperiosa de ascenso, tal es la ley natural. 12 Y junto a ésta, los conceptos de bien y de mal surgen de la razón, la cual establece la ley humana. 13 La razón puede dirigir y actuar sobre la ley natural mediante hábitos operativos "unas veces para lo bueno y otras para lo malo", del mismo modo que la opinión puede referirse a la verdad o a la mentira, de donde se colige la existencia de las virtudes y de los vicios. Impulsados estos últimos por las pasiones desordenadas, son expresión de la caída de Adán, manifestada en los apetitos humanos: "el desorden que hay en este hombre engendrado de Adán no es voluntario por la voluntad del mismo, sino en la voluntad del primer padre, que mueve con movimiento de generación a todos los que se derivan de su origen, así como la voluntad del alma mueve a todos los miembros al acto". 14

11 Ita fornicatur anima, cum avertitur abs te et quærit extra te ea quæ pura et liquida non invenit, nisi cum redit ad te. Perverse te imitantur omnes, qui longe se a te faciunt et extollunt se adversum te. San Agustín LAS CONFESIONES. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 118. Cf. también Ed. Cit. Porrúa. p. 26.

12 "Sellada está, señor, sobre nosotros la luz de tu rostro". LIBRO DE LOS SALMOS.- SAGRADA BIBLIA.- Ed. Cit. Tomo III, Salmo IV, v. 7. p. 4.

13 "el principio del derecho tiene su origen en la naturaleza; que después de algunas cosas erigiéronse en costumbre por razón de utilidad y, por último, que las originarias de la naturaleza y probadas por la costumbre, han sido sancionadas por el temor a las leyes y la religión". Cicerón.- Retorico (De la invent., lib. 2) Citado por Santo Tomás en Opus Cit. Ed. Espasa.- p. 125

14 Sic igitur inordinatio quæ est in isto

La comprobación de una caída, de una degeneración del estado originario de la existencia, es el fundamento para aceptar la culpa del hombre, y para establecer el proceso de su recuperación, que, a modo de alquimia mística, permita la ascensión individual y colectiva hacia el mundo arquetípico. 15 Esta (ascesis) es clara en el ejercicio de virtudes morales que impone el catolicismo: "cuadruple, a saber: racional por esencia, perfeccionado por la prudencia, y racional por participación, el cual se subdivide en tres que son: la voluntad, sujeto de la justicia; lo concupiscible, de la templanza, y lo irascible, cuyo sujeto es la fortaleza"; ejercicio complementado por las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, cuyo objeto es el propio Dios. 16 Marcha ascética,

homine, ex Adam generato, non est voluntaria voluntate ipsius, sed voluntate primi parentis, qui movet motione generationis omnes qui ex eius origine derivantur, sicut voluntas animae movet omnia membra ad actum. Ibidem, Ed. bilingüe. Tomo V. TRATADO DE LOS VICIOS Y LOS PECADOS Cuestión 81. Artículo 1, p. 782. Cf. también Opus Cit. Edit. Espasa-Calpe. p. 120.

15 "Lo que en el hombre moral se llama redención o regeneración, perennidad en el hombre físico, purificación y perfección en la naturaleza; en fin, en el reino mineral propiamente dicho, refinamiento (el problema de la quinta esencia consistía en extraer de cada cuerpo sus propiedades más activas) y transmutación" A. Savoret, citado por Serge Hutin.- LA ALQUIMIA. (L'Alchimie) traducción por el Dr. Carlos Nogués Acuña.- Colección Lectores de Eudeba no. 26.- Editorial Universitaria de Buenos Aires.- Segunda Edición.- Buenos Aires, Argentina, 1968. Capítulo I, p. 11.

16 "1º. en cuanto al entendimiento se añaden al hombre ciertos principios sobrenaturales, que son aprendidos mediante la luz divina, y estos son los de credibilidad, acerca de los cuales versa la Fe; 2º. asimismo la voluntad es ordenada a aquel fin, ya en cuanto al movimiento de la intención con tendencia al mismo, como a lo que es posible alcanzar, lo cual pertenece a la esperanza, ya también en cuanto a cierta unión espiritual, por la que en cierto modo se transforma en aquel fin, lo cual se realiza por medio de la caridad." Santo Tomás de Aquino.- Opus. Cit. Ed. Espasa, p 115.

en fin, que tiene su correspondencia litúrgica en los siete sacramentos cristianos, ya que "en el culto divino es necesario usar de algunas cosas corporales para que por ellas, como por ciertos signos, se excite el espíritu del hombre a los actos espirituales, por los que se une a Dios". 17

Por ello, durante el año litúrgico se ilustran los Evangelios con ceremonias alusivas a los sacramentos instituidos por Jesús, correspondiendo al arte plasmar los misterios más grandes de la fe, tanto en forma pictórica, como en himnos y antifonas que vienen a unirse en la síntesis de los primeros cuadros escénicos representados en el interior de los templos. 18

17 Ibidem, p. 138. Así toda persona cristiana es "conducida como por la mano" a lo largo de su vida: "a la Fe corresponde el Bautismo, que se ordena contra la culpa original; a la Esperanza la Exremaunción, y se ordena contra la culpa venial; a la Caridad la Eucaristía, y se ordena contra la penalidad de la malicia; a la Prudencia el Orden y se ordena contra la ignorancia; a la Justicia la Penitencia, y se ordena contra el pecado mortal; a la Templanza el Matrimonio, y se ordena contra la concupiscencia; a la Fortaleza la Confirmación, y se ordena contra la debilidad". Cf. Santo Tomás de Aquino Opus Cit. Edit. Espasa-Calpe.- p.p. 145-146. Respecto a este teatro de virtudes. Cf. a Fernán González de Eslava (1534-1601?) COLOQUIOS ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES, Coloquio Quinto DE LOS SIETE FUERTES en que se utiliza alegóricamente la noticia de una construcción de fortalezas que protegían el comercio entre las minas de Zacatecas y la ciudad de México, para simbolizar al hombre, caminante de la vida que sufre los asaltos de los pecados capitales, demonios caracterizados como indios Chichimecas salvajes, que nada pueden hacer ante las siete sacramentos o fuertes.- Col. Escritores Mexicanos No. 74.- Ed. Porrúa S. A., México, 1958.

18 Entre los himnos que dieran origen, o que tantas veces debieran su inspiración a los cantos gregorianos, embrión del drama litúrgico cristiano, son particularmente significativos aquellos dedicados a María (Stabat Mater atribuido a Inocencio III, la antifona, Regina Coeli laetare, Ave Maris Stella atribuido a San Bernardo...); los consagrados al Ni

Toda la vida cristiana gira en torno a una práctica de virtudes confirmadas por ritos correspondientes. Y este imperativo moral se impone en la dramática cristiana de los orígenes; la cual ya de un modo sensorial, realista o simbólico, o ya bien en forma de raciocinio, lógico o teológico, toca y presiona las zonas sensitivas del alma del contemplador, un poco al modo de las más antiguas prácticas físicas orientales, que iban científicamente dirigidas a estimular los siete chacras o principales centros nerviosos y glandulares del organismo humano, con objeto de sublimar las energías hacia la máxima realización del espíritu; o sea, con el fin de convertir el plomo en oro. 19

ño Jesús (Jesu Redemptor Omnium, atribuido a San Ambrosio); a los Santos Inocentes (Audit tyrannus anxius, atribuido a Prudencio); los que conmemoran la Epifanía o fiesta de Reyes (Crudelis Herodes Deum, atribuido a Sedulio); los que exaltan el nombre de Jesús (Jesu Decus Angelicum, atribuido a Clemente VII); aquellos que celebran la Resurrección (Ad Regias Agni Dapes, Aurora Caelum Purpurat); la Ascensión del Señor (Aeterne Rex Altissime); al Espíritu Santo (Veni Creator Spiritus); la Trinidad (A Laudes); Corpus Christi (Pange Lingua atribuido a Santo Tomás de Aquino); la Santa Cruz (Vexilla Regis, atribuido al obispo benedictino Teodulfo); la Transfiguración (Lux alma Jesu Mentim, atribuido a Calixto III)... etc. Cf. textos en Antonio Lobera y Abio.- Opus Cit. p.p. 492, 509, 510, 518, 522, 532, 536, 544, 545, 551, 567, 573, 578, y 669.

19 Cf. Yogi Ramacharaka.- CATORCE LECCIONES EN FILOSOFIA YOGA (Fourteen Lessons in Yogi Philosophy).- L. N. Fowler & Co. LTD.- London 1964, p. 16. La correspondencia entre los chacras o plexos con los metales, los planetas y los elementos queda establecida del modo siguiente: plexo sacro: plomo, Saturno, tierra; plexo prostático: estaño, Júpiter, agua; plexo solar: hierro, Marte, fuego; plexo cardíaco: cobre, Venus, aire; plexo faríngeo: azogue, Mercurio, éter; plexo cavernoso: plata, Luna, mental; plexo cerebral: oro, Sol, absoluto. Los tonos amarillo, morado, anaranjado, rojo, verde, incoloro, azul, les corresponden en el mismo orden. Cf. Dr. Serge Raynaud de la Ferriere.- YUG, YOGA, YOGUISMO. Una matesis de psicología (Yug, Yoga, Yoghisme. Une Mathesis du

Dicha fórmula ascencional estructura todas las oraciones como una alquimia mística: todos aspiran al cielo, "pero el maestro les dijo francamente: ¿podréis beber vosotros el cáliz que yo he de beber? Esta es la condición que se requiere para sentarse en ese trono. El cielo es una corona". 20 La acción de la fe y la práctica de la penitencia, llevan a la justicia, venciendo al pecado mortal: "mas qui a mi quisiere escuchar e creer (Fe), / Viva en penitencia (Justicia), puede salvo seer (Gracia)/" 21 Esta es la receta: Fe + Penitencia = Gracia. Ya que corresponde a la ley divina el fin último, "por cuanto el hombre se ordena al fin de la beatitud eterna que excede la proporción de la humana facultad natural". 22

psycologie). Traducción por el gurú Dr. David Ferriz Olivares.- Editorial Diana.- Primera Edición, Mexico, 1969. p. 239. La regeneración del cosmos, espiritual y materialmente, es la finalidad del Ars Magna y de la Filosofía Hermética.

20 San Ignacio.- MEDITACIONES, vida gloriosa de Jesús, EL CIELO, Opus.Citp. 1081. Cita Evangelio según San Mateo, XX, 22.

21 Gonzalo de Berceo. LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA: Biblioteca de Autores Españoles No. 57.- Ediciones Atlas.- Madrid, España, 1952.- p. 129.

22 Sed quia homo ordinatur ad finem beatitudinis aeternae, quae excedit proportionem naturalis facultatis humanae, ut supra habitum est; ideo necessarium fuit ut supra legem naturalem et humanam, dirigeretur etiam ad suum finem lege divinitus data. Santo Tomás. Opus Cit. Tomo VI.- Texto Bilingüe.- TRATADO DE LA LEY ANTIGUA. Cuestión 91. Artículo 4. p. 58. Cf. también. Ed. Cit. Espasa-Calpe, S. A.- p.p. 125-126 La Gracia obra por medio del Intelecto Agente sobre el Entendimiento posible, emanada de la Inteligencia Divina, conforme a las tesis teológicas de San Alberto Magno, (1206-1280) quien influyó determinantemente en el pensamiento expuesto por Santo Tomás de Aquino (1227-1274) en su SUMA TEOLOGICA. Curiosa es la semejanza formal de estas tesis con el "Matrimonio Filosófico" de los constituyentes de la materia remota, Azufre y Mercurio, por intercesión de la Sal, como elemento agente, para la realización de la Gran Obra. Sabido es que Alberto Magno, que inicia la ar

La condena de los espectáculos paganos no obedecía exclusivamente a los excesos en que estos abundaban ni a un mero prejuicio irracional de los Padres Cristianos; sino a la clara conciencia de la conducta humana y de los resortes internos que las ciencias y el pensamiento de la época permitían comprender. Uníase al razonamiento silogístico la influencia de una sabiduría oriental aplicada sobre las propias experiencias, la cual en cierta medida se anticipa aún al psicoanálisis moderno.

El poder de la mente, y de la autosugestión, así como la caída en transes hipnóticos, y la posibilidad de inducir a los demás a determinada práctica, son fines que parecen atisbados en la obra patrística. La condena del arte pagano muestra, no sólo la conciencia clara de la influencia que toda forma de representación ejerce sobre la conducta del sujeto receptivo, tendiente a imitar por esencia; sino, además acusa un escepticismo respecto al buen natural humano, al que los griegos concedieron tantas atribuciones. La fé para el cristiano es el solo hilo que puede abrir el paracaídas de la Gracia Divina en medio del precipicio en el que se despeña la humanidad, herida mortalmente por el pecado. La salvación por iniciativa del mismo Dios que ve amenazado por el demonio el poema grandioso de su creación, requiere de la estrategia de sus santos, quienes resuelven desplegar toda una contraofensiva, resguardando todas las rendijas vulnerables que convierten al alma en

dua labor de conciliar el pensamiento aristotélico con la fe de Cristo, estaba informado por una sabiduría y una concepción crípticas de la época: Mundo increado, Macrocosmos, Microcosmos, etc.: "Es verdad sin mentira, cierto y muy verdadero. Lo que está abajo es lo que está arriba; y lo que está arriba es como lo que está abajo, para realizar los milagros de una cosa única" TABULA SMARAGDINA tabla de esmeralda atribuída a Hermes Trimegisto.- Cf. Serge Hutin.- Opus. Cit. p. 44.

fácil presa del mal. La idea del demonio, como ente actuante de esa especie de "no ser" o ausencia del bien viene a conjurar todo sentido absurdo y todo acaecer disarmónico. Tomar conceptos como este literalmente y no como meras alegorías de categorías del pensamiento escolástico no obstante que permite al vulgo hacerse de una visión gráfica de la religión, función que el teatro y las artes plásticas de la Edad Media cumplieron plenamente, no permite distinguir los alcances filosóficos y el profundo conocimiento del alma humana que la clerecía más estudiosa tenía originariamente por acervo común. Si muchos fenómenos no podían ser explicados científicamente, tal vez la mayor parte, el pensamiento mágico desvirtuado paulatinamente de sus contenidos experimentales y de sus nexos con la realidad a lo largo de los siglos de barbarie, palpitaba en la cultura cristiana, destilándose de las tradiciones crípticas de la antigüedad más remota. Por ello, una especie de reflejo de la ciencia críptica se desdobra a modo de fantasma en algunos manuscritos del teatro medieval conservados; sin duda, influidos por la llamada entonces Iglesia Oculta:

"Gaspar Dios nos salve, senior:

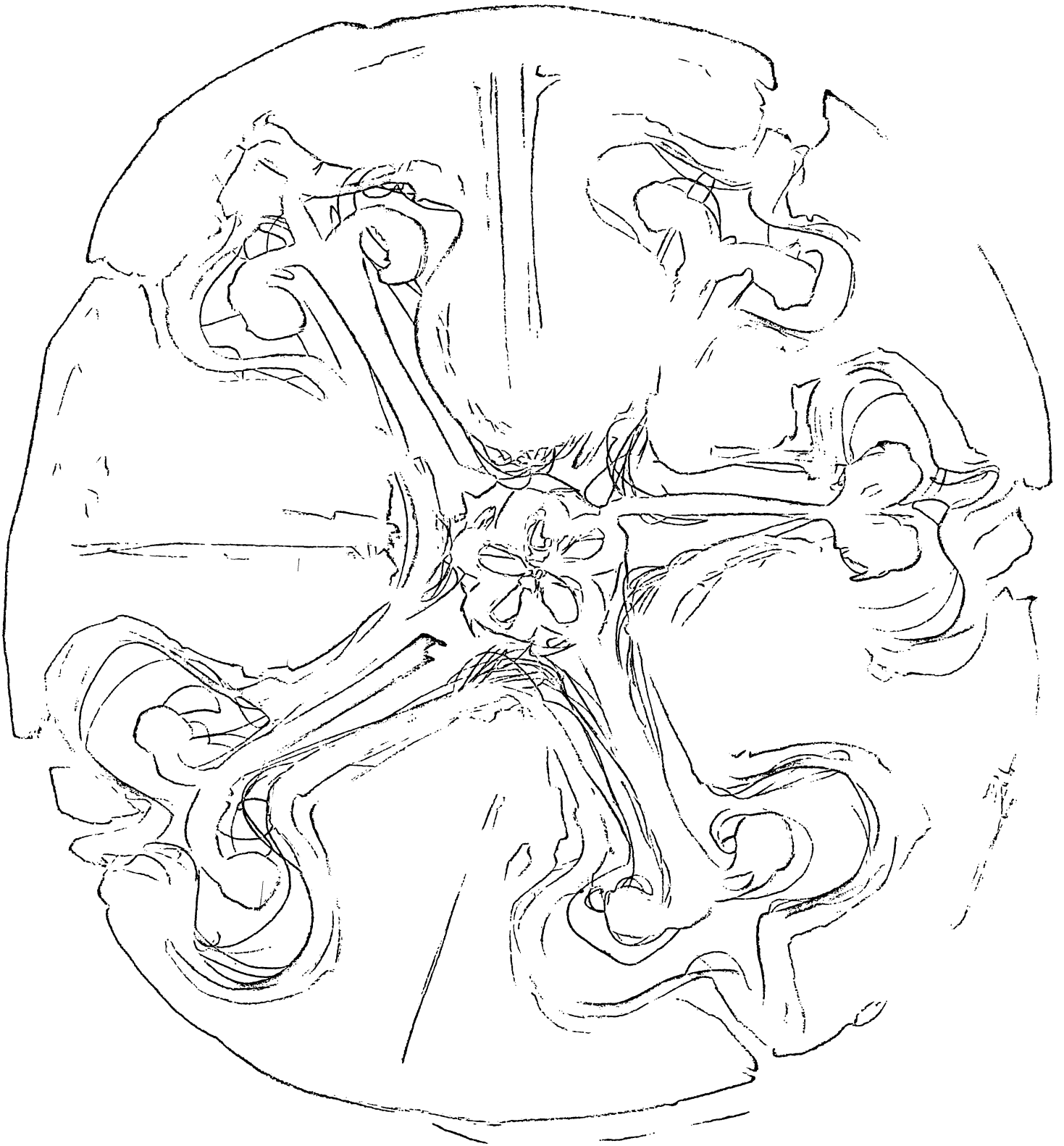
¿sodes vos strelero?

Dexime la verdad, de vos sabelo quiro

¿Vedes tal maravela? Nascida es una strela.

Baltasar Nascido es el Criador que de las gentes es senior". 23

23 AUTO DE LOS REYES MAGOS (s.XIII).- Teatro Medieval, Ed. Cit. p.p. 51-59. Cf. además EVANGELIO SEGUN SAN MATHEO.- SAGRADA BIBLIA Ed. Cit.- Tomo IV, Capítulo II, v. 1, p. 3. Cf. Filaletes, INTROITUS..., citado por Serge Hutin.- Opus Cit.- cap. IX. El Ars Magna.- p. 101: "cuando hayáis visto su estrella, seguidla hasta su cuna; y veréis un hermoso niño al que limpiaréis para conocer mejor su belleza.



La visita que hacen al Niño Dios los Santos Reyes provenientes de tres partes misteriosas de la tierra; tema tan repetido en los dramas semilitúrgicos del ciclo de la Natividad, ejemplifica la misticación de los dogmas de la filosofía hermética con los hechos de la vida de Jesús, que suelen interpolarse con significaciones esotéricas: "en los símbolos evangélicos vemos al Verbo encarnado, adorado en su infancia por tres magos a quienes guía una estrella (el ternario y el signo del microcosmo) y recibiendo de ellos el oro, el incienso y la mirra; otro ternario misterioso bajo cuyo emblema están contenidos alegóricamente los más elevados secretos de la cábala" 24:

"Melchor ¿ Cumo podremos provar si es homne mortal/ o si es rei de terra o si celestial?

Gaspar Queredes bine saber cumo lo sabremos?
Oro, mirra et acenso a él ofreceremos:
Si fure rei de terra, el oro querrá
Si fure omne mortal, la mirra tomará;
Si rei celestial, estas dos dexará,
Tomará el encenso quel pertenecerá" 25

El nombre de magos, conferido por el Evangelio

Honrad a este niño regio, abrid vuestro tesoro y ofrecedle oro y, después de su muerte, el os dará su carne y su sangre, donde obtendréis una medicina soberana y necesaria en los tres reinos de este mundo".

24 Eliphas Lévi.- DOGMA Y RITUAL DE LA ALTA MAGIA.- (Dogme et Rituel de la Haute Magie) Editorial KIMR, S. A.- Nueva Edición.- Tercera Edición, Buenos Aires, Argentina 1966.- p. 10

25 AUTO DE LOS REYES MAGOS, Ibidem.

según San Mateo a estos tres adoradores misteriosos, los relaciona con aquellos personajes consagrados por el clero zoroastriano a ayudar. La utilización tradicional del elefante, el camello y el caballo, señala al vulgo el origen diverso de los visitantes, procedentes al parecer del lejano Oriente, de Egipto y de la Media: "de los tres mundos analógicos de la filosofía oculta". 26

Muchos fenómenos parecen confluír en la filosofía y el arte cristianos de la Edad Media. Historicamente, en la Roma de Claudio y Nerón, por muchos años habíanse disputado la primacía contra el politeísmo, la fé de Cristo y el culto a Mitra, influenciándose recíprocamente ambas religiones. El triunfo de los cristianos, coincide con el tránsito de Alejandría a Constantinopla del monaquismo oscuro e irracional, que evoluciona hacia un misticismo especulativo y práctico. Por otra parte, la trayectoria de la fe cristiana parece dirigirse al encuentro de las creencias hinduistas cuando la doctrina musulmana surge, como una cuña geográfica y espiritual, derribando todos puentes que propiciaban dicho encuentro.

Así, pues, amalgama monoteísta, monacal, especulativa, simbólica, críptica, mágica, militante, etc. la fé de Cristo, propagada a los bárbaros a través de los sistemas unitarios romanos, da origen a una nueva era en la historia. Las creencias al ra-

26 Eliphaz Levi.- Opus Cit., p. 11 Cf. además a Antonio Lobera y Abio.- Opus Cit. p. 530: "Hay diversidad de autores: unos dicen que eran persas otros que de la Magodia, parte de Arabia: para mí es lo mas cierto lo que dice mi angélico maestro (In Catená Aurea Super cap. 20 Matth.): se llamaban Magos, que es lo mismo que grandes, sabios y astrólogos, lo que ya había profetizado Balán: Nacerá una estrella de Jacob, esto es, de la tierra de promisión, y se levantará una vara de Israel, que es decir: Nacerá el Mesías y Salvador del Mundo para redimirlo" (Num. cap. 24, 17).

cionalizarse, y las inferencias lógicas al dogmatizarse suscitan una serie de problemas cristológicos; esto es, entre lo divino y lo humano del Dios; el alma y el cuerpo; el Ser Creador, redentor y espíritu puro. 27

El dogma de la Trinidad hasta hace pocos años aún representado por las artes plásticas con tres figuras humanas, Misterio en torno al cual versa el Credo o Símbolo de San Atanasio (298-373), que viene a amplificar el Credo Apostólico y el Credo Niceño, no deja de guardar curiosas relaciones con otras creencias. Este dogma sintetiza la pluralidad de personas y la unidad de esencia: "Neque confundentes personas, neque substantiam separantes. 28

27 El monofisismo sirio tan cultivado por las escuelas de Antioquia, y el citado monaquismo egipcio, dan origen a posturas heréticas como el nestorianismo (de Nestorio, Patriarca de Constantinopla en 428) que sostenía la distinción de dos personas en Jesucristo, ya que tenía dos naturalezas. La discusión sobre el origen del mal, sobre la divinidad de Jesús y sobre el predeterminismo fueron fuentes continúa de disidencias, dentro del cristianismo. Con respecto a la influencia persa, el culto a las deidades Ormuz (potencia buena) y Ariman (potencia mala), mantuvo vivo el maniqueísmo, de Mani (205-274), que concebía al hombre a merced de una lucha eterna entre las fuerzas antagonistas, atribuyendo al Diablo la creación de las cosas visibles, y a Dios la creación de las invisibles. En cuanto a las teorías del dualismo sexual, que tanto escandalizaron a los teólogos, estas parecen estar ligadas al taoísmo, atribuido a Lao-Tse (s. VII a.C.), que explica la complementación de los principios distintos: el Yang (masculino, manifiesto en la luz, el calor, la acción, el Sol) y el Ying (femenino, manifiesto en la oscuridad, el frío, la pasión, la Tierra). Y la invasión griega en el pensamiento cristiano, según los propios Padres de la Iglesia, produjo herejías como el arrianismo (Arrio 280-336), sostenida como religión oficial, en Constantinopla y entre los visigodos en Vandalucía, que combatía el dogma de la Trinidad.

28 "Hay que admitir un Absoluto. En la filosofía de la antigua India era BRAHMA-NIRGUNA y en la de los hebreos AIN-SOPH (sin límite)"... "De este Absoluto este Gran Todo, este Principio Inteligente que es el Dios-No-Manifestado, saldrá por emanación la Trilogía generalmente conocida, Padre-Hijo-Espí-

Problemas que la ciencia plantea y que la teología trata de conciliar con los misterios de la fé; en tanto que el arte cristiano y particularmente el teatro, imbuído de símbolos crípticos, tiende a representar en forma alegórica todo este universo abstracto; y lo hace a través de los sentidos para impresionar al hombre común. 29

Es evidente que los ritos cristianos, al igual que los textos litúrgicos y de dramas semilitúrgicos, guardan en parte la misma simbología oculta que modernamente se ha descubierto en la arquitectura Medieval. Si las grandes catedrales habían sido concebidas como "libros de pobres" en que desde el plano y la estructura hasta la más pequeña ornamentación respondían al simbolismo religioso, y permitían al creyente reconocer en los volúmenes, en el número de naves y columnas, así como en las efigies y rosetones, no solo la doctrina y la vida de cristo, y

ritu Santo, que corresponde a Brahma-Vishnú-Shiva de la mitología de la India, y a Horus-Isis-Osiris de la leyenda egipcia"... "lo mismo que el El Aquil-El Aqlu-El Maqul de los Mahometanos"... "es el TEI-YANG YINN de los chinos, reproducido por el KETHER-KOCH-MACH-BINAH de los Kabbalistas hebreos". Dr. Serge Raynaud de la Ferriere. Opus Cit. p.p. 22-23. Fue hasta "el último cuarto del siglo IV" cuando la doctrina de "un solo Dios en tres Personas quedó" cabalmente asimilada en la vida y pensamiento cristianos".- NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, Universidad Católica de América. Washington, 1967 Tomo XV p. 295.

29 Son símbolos alquímicos convencionales entre muchos usados en la escena: de la Piedra Filosofal las imágenes de Cristo y del Niño coronado; del Huevo Filosófico, la Prisión y el Sepulcro; de la Materia Remota, la Virgen (a veces junto a una luna y nimbada de estrellas), al igual que las diosas Isis, Ceres y Cibeles y que Rea y Diana, que son "expresiones diferentes de un solo mismo principio" Fulcanelli.- EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES. (Le Mystere des Cathedrales) Traducción de J. Ferrer Aien.- Colección Rotativa.- Plaza Sr. Janés, S. A. Editores.- Barcelona, España, 1970.- Capítulo VIII. p. 76. Esta obra explica cómo el edificio cristiano gótico revela las cualidades de la materia prima y su preparación; ciencia esotérica, cuyo lenguaje hermético tiene sus precedentes arquitectónicos conocidos en

las advertencias morales de los Santos de la iglesia, sino también mostraban a los adeptos la Ciencia Oculta; los juglares de Dios no harían otra cosa que avivar el fuego de la fe y dar movimiento con las Sacre Rappresentazioni, plenas de figuras, colores y gestos significativos, al proceso místico de revelar la luz del bien y la verdad a los creyentes en el crisol del interior del Templo, generalmente, edificado en planta de Cruz. 30

El septenario mágico, explícito en la conducta virtuosa del creyente, así como infinidad de signos y procesos, se manifiesta en todas las religiones, y un sutil esoterismo común impregna las diversas concepciones filosóficas y artísticas del mundo. Lo interesante de las alegorías religiosas del cristianismo reside en que configuran aún una fe actuante y no extinta, por más que las expresiones culturales de los pueblos occidentales y particularmente el teatro hayan venido sufriendo modernamente un marcado desprendimiento de las raíces religiosas y del culto que les dieron origen. Pero, enfocar el teatro medieval sólo bajo las perspectivas de la crítica neoclasicista y del realismo del siglo actual resulta una seria limitación si se trata de enjuiciar un fenómeno cultural tan complejo.

los laberintos de los templos griegos y de los egipcios.

30 (Crux, crucis, crucibulum, crisol) La participación de los colores, alusivos a determinados pasos o momentos del misterio cristiano, es de suma importancia en esta especie de alquimia del drama litúrgico; pues, al igual que las vestiduras son insignias y blasones de las virtudes, el blanco simboliza la pureza; el rojo, caridad; el verde, esperanza; el morado, tribulación y el negro, mortificación. Como un ejemplo de este teatro, hecho dentro de la iglesia, son conocidas las Fiestas de la Coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza donde "tuvo lugar una representación de la Coronación de la Virgen por el Señor" y para la que "se dispusieron dos grandes ruedas con siete compartimientos que representaban las siete virtudes, coronadas de ángeles, y los Siete Pecados atormentados por siete demonios" El propio monarca participó en la función cuando "Dios Padre movió todos los Cielos". Cf. Díaz Plaja.- Opus Cit., p. 28.



EL CARACTER DIDACTICO DEL TEATRO MEDIEVAL
(MISTERIOS, MILAGROS Y MORALIDADES)

Si, para los griegos, amar es conocer y conocer es amar, sirviendo al arte ambos fines; y, para los romanos, el conocimiento de la belleza y el bien depende de una reglamentación objetiva de valores; para los primeros cristianos, dicha reglamentación ha de interiorizarse. ¹

Preocupados por las malas costumbres, los primeros padres de la Iglesia censuran toda satisfacción prodigada al cuerpo en detrimento del alma, y buscan aquello que sea más conveniente para el ánimo, confor

¹ Primum autem principium in operativis, quorum est ratio practica, est finis ultimus. Est autem ultimus finis humanae vitae felicitas vel beatitudo, ut supra habitum est. Unde oportet quod lex maxime respiciat ordinem qui est in beatitudinem.

"Siendo, pues, el primer principio de las operaciones que son el objeto de la razón práctica, el fin último, y éste la felicidad o bienaventuranza de la vida humana, según se ha demostrado; necesariamente la ley debe ante todo encaminarse al orden consistente en la beatitud" Santo Tomás de Aquino.- Opus Cit.- Texto bilingüe. Tomo VI.- TRATADO DE LA LEY.- Cuestión 90. Artículo 2, p. 38. Cf. también Edit. Espasa-Calpe, S. A. p. 122.

me al conocimiento y experiencias de la época, y que al mismo tiempo pueda servir de norma colectiva ante problemas determinados. Por una parte, esta actitud depuratoria responde a finalidades prácticas de la moral, y por otra, es limitativa y efímera; ya que no abarca en su totalidad las necesidades recurrentes universales. El esquema de sermón aparece en todos los escritos, y en el arte pictórico, así como en las grandes obras arquitectónicas, y muy particularmente en el teatro de la Edad Media. Dirigida a la razón mediante la lógica silogística, precisa la prédica, a través del arte, alcanzar el convencimiento; y, apuntada hacia los sentidos a base de impresiones, con imágenes y alegorías, ilustra juicios y postulado provocando la acción buscada en el oyente, el contemplador, o el espectador concretos. Esta sequedad argumental, dogmática, revela las únicas verdades posibles dentro de una postura cerrada, sentida por la fé como expresión acabada del universo. Por ello, el arte cristiano perpetúa los mismos temas y las mismas conclusiones, que van perdiendo su fuerza dramática y su originalidad, para tornarse en meros símbolos y ornamentaciones. La finalidad radica en que el arte está al servicio de planteamientos dados, y funge como herramienta de persuasión, llevando al público a tomar decisiones y a resolverse por una acción, en este caso religiosa, o moral, y a veces política, debido a las implicaciones histórico sociales que todo juicio formulado presupone.

La forma retórica del teatro medieval recuerda mucho las exposiciones de la filosofía escolástica.²

² Sirva de ejemplo el planteamiento silogístico que en LA CIUDAD DE DIOS se hace respecto a los histriones, honrados como los propios dioses en tiempos de Pericles, y, en cambio, vituperados por Escipión: Proponunt graeci: Si dii tales colendi sunt, profecto etiam tales homines honorandi. Assumunt romani: Sed nullo modo tales homines honorandi sunt. Concludunt chirstiani: Nullo modo igitur dii tales

En la medida en que el mito se torna en dogma, el arte es despojado de sus contenidos reales para expresar una moral abstracta, que identifica la emoción estética con la creencia de los fieles; y que plantea juicios apodícticos, generalmente consagrados en los concilios religiosos.

La temática del drama litúrgico trasciende a las representaciones que los gremios y corporaciones de aficionados hacían en lenguas vernáculas para conmemorar la fiesta del Corpus Christi, instituída en 1264, por Urbano IV; así como para celebrar también a sus Santos Patronos. Funciones que se desarrollaban en las plazas y atrios, fuera del templo, donde el espectáculo podía llevarse a cabo sin profanaciones y con toda su fuerza colectiva, durante varios días, aprovechando además las ferias comerciales de las distintas ciudades. 3

Estas manifestaciones teatrales, llamados generalmente misterios 4, que tienen como fuentes la colendi sunt. "Proponen los griegos: si han de adorar se los tales dioses, por la misma razón debe honrarse a los que ejecutan sus juegos; resumen los romanos: ahora bien de ningún modo se debe dar honor a tales hombres. Concluyen los cristianos luego, por ninguna razón se debe adorar tales dioses" Saint Augustin LA CITE DE DIEU.- (De Civitate Dei).- Traducción nouvelle par L. Moureau.- Ouvrage couronné par L'Académie Française.- 4a. Edition avec le texte latin.- Tome Premier.- Garnier Frères, Libraires-Editeurs.- París, France- Livre II Cap. XIII, p. 82 Cf. también Opus Cit. Edit. Poblet. Tomo Primero, Libro II Capítulo XIII, p. 99.

3 En 1210 Inocencio III decretó la prohibición de representar dentro de las iglesias, ya que el estilo, cada vez más realista, de las escenificaciones sagradas satisfacía al pueblo, desvirtuando la solemnidad de los servicios religiosos.

4 Misterio (de ministerium, servicio u oficio) es la denominación dada al teatro religioso en la medida en que pierde sus ligas con la liturgia y se convierte en mero espectáculo popular, uniendo los ciclos de la Natividad y la Pasión, como ocurre con los Ciclos de Mons (1510), Valenciennes (1547), Arras (1248) y París, sede de la Confrerie de la Passion (1402-1548). También incluye las Representacio-

historia bíblica completa y los Evangelios, se significan por una narrativa elemental, instructiva y simplista que contrasta con el tono trascendental, que se confiere a personajes y hechos. Y si por un lado, es evidente su intención pedagógica, por otro, dominan los elementos de comicidad y la profusión de efectos que tendían a deleitar y divertir al auditorio, que generalmente acudía a las ferias comerciales. Asimismo, suelen conservar la fase antifonal de la misa con los cantos corales en latín, junto al folclore y los juegos histriónicos en lenguas vernáculas, que indican una evolución histórica en cuanto a la representación cada vez más gráfica del pecado.

En principio, estas eran representaciones semilitúrgicas, que conservaban la forma de predicación, mediante un prólogo, leído por un sacerdote, e ilustraban con las escenas hagiográficas lo que podría definirse como propaganda eclesiástica; ya que el clero cuidaba la composición y la realización de estas funciones, que generalmente remataban con un Te Deum, al que actores y espectadores asistían en acción de gracias.

La vida diaria con toda su fuerza sensorial añadíase en tono festivo a la seriedad del sermón que presentaba a base de cuadros impresionantes, ya

nes Pascuales del siglo XV: de Redentin (Redentiner Osterspiel), de Viena (Wiener Osterspiel), de Hesse (Hessisches Weichnachtsspiel); y las Lauda o Representaciones Devotas de la Compagnia di San Francesco de la Compagnia dell' Agnesa; y el Misteri de Elche aún representado en Cataluña. Son conocidos los manuscritos de Eustache Mercade, (1420) Arnoul Greban (1450) Jean Michel (1486), así como el Nacimiento de Coventry la Crucifixion de Towneley, el Diluvio de Chester y La Segunda Representación de los pastores de Wakefield.

el drama bíblico de la Redención en su aspecto histórico, desde la Creación del Hombre hasta el Juicio Final, o ya la vida de los Santos de la Iglesia, pastores de ganados de almas, que representan a la "Ciudad de Dios que anda peregrinando en la Tierra".⁵ Curiosamente, la unión del mundo profano con el divino, mediante la intercesión de la Sagrada Familia de Cristo, parece también ejemplificarse en la fusión que el teatro cristiano hacía de las abstracciones religiosas y de los tipos populares.

La utilización de personajes alegóricos como la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Sinagoga, el Paganismo, la Herejía, la Idolatría viene a significar específicamente a las moralidades⁶ a diferencia

⁵ illam in terris peregrinamten Civitatem Dei, . Saint Augustín. LA CITE DE DIEU (De Civitate Dei) Ed. Cit. Tome Premier. Livre II, Cap. XVIII p.91; tome deuxième Livre XV, Cap. XXVI p. 426 y Livre XVI, Cap. IX p. 458. Cf. también Opus Cit. Edit. Poblet.- p.p. 111; 136 y 165.

⁶ "La moralidad típica maneja un asunto en el que una figura central denominada Humanidad o Humanos Genus o Infans, es tentada, cae y vuelve de nuevo a la gracia". Allardyce Nichol.- Opus. Cit., p.127. Las moralidades (de morus, moralis, perteneciente a las costumbres) hacen la representación de vicios y virtudes mediante figuras abstractas; esto es, sin individualidad concreta. Se ha considerado el ejemplo conocido más antiguo de moralidad por la intervención de estos entes alegóricos, el Ludus de Antichristo, (Alemania, s. XII). Es común también en este género simbólico la intervención de la Muerte, como personaje, que al anunciar su fin a todo peregrinaje humano, pone al hombre en acto de contrición, y le hace recapacitar sobre la vanalidad de los bienes de la vida y sobre sus acciones; así como también revela el democratismo espiritual de la doctrina de la salvación, juzgando al mismo nivel los destinos de individuos de todas clases sociales: "es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja que un rico se salve" (S. Mateo, Cap. 19, V.24) Son particularmente ilustrativas las moralidades EL BIEN Y EL MAL ACONSEJADO (Bien Advisé et mal Advisé (1439) y la MORALIDAD DEL CIEGO Y EL COJO (Moralite de laueu-

de los milagros 7 que conservan un estilo más "realista", valiéndose así, por ejemplo del prototipo del Avaro, del Glotón del Lujurioso, etc. y no de la Avaricia, de la Gula y la Lujuria como meros símbo-

gle et duboiteur) francesas; EL HOMBRE POBRE (Le pauvre commun), Suiza; REPRESENTACION DEL ALMA (Commedia Spirituale dell' Anima), italiana; y, muy particularmente, TODO HOMBRE (Every Man o Elckerlijck) de origen anglo-holandés, en que Todo hombre, entrevistado con estos personajes: Cámaradería, Parentesco, Bienes, Conocimiento, Confesión, Belleza, Fortaleza, Discusión y Cinco-Sentidos, en el trance de la muerte, sólo puede ser acompañado por Buenas Obras. Sin duda, todas las formas de danse macabré, tienen este sentido de la moralidad. Cf. LA DANZA DE LA MUERTE (Danca General Castellana) anónima del S. XIV, posiblemente representada.- Biblioteca de Autores Españoles, Tomo LVII, Ed. Cit. p.p. 379-385. Cf. su influencia en Juan de Pedraza.- FARSA LLAMADA DANZA DE LA MUERTE.- Ibidem Tomo LVII, p.p. 41-46. también Cf. la Influencia en Gil Vicente (1460-1562).- TRILOGIA DE LAS BARCAS (Barca do Inferno, Barca de Purgatorio, Barca de Gloria). Cf. A. Valbuena Prat.- HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA.- Ed. Cit. Tomo I Editorial Gustavo Gili, S. A.- Séptima Edición.- Barcelona, España, 1964.- II LOS SIGLOS DE ORO, Cap. XVIII p. 435.

7 Son los milagros (miraclum, miracle prodigio, portento, de miror, maravillarse, admirarse) una colección de dramas individuales que refieren casos de pecadores que, arrepentidos por sus culpas, alcanzan el perdón de Dios por intercesión de la Virgen y de los Santos. Entre muchos otros milagros son particularmente interesantes; EL JUEGO DE SANTA CATALINA (Ludus de Sancta Katarina), del clérigo normando Geoffrey (S. XII), que es el título conocido más antiguo; EL JUEGO DE SAN NICOLAS (Le Jeu de Saint Nicol), de Jean Bodel trovador de Arras, y representado a raíz de la derrota de la Sexta Cruzada en 1248; EL MILAGRO DE TEOFILO (Le Miracle de Théophile) del trovador Rutebeuf, (s.XIII) considerado el antecedente directo de LA TRAGICA HISTORIA DEL DOCTOR FAUSTO (Tragical History of doctor Faustus) de Marlowe y del FAUSTO (Faust) de Goethe; y muy particularmente LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA (Les Miracles de Notre-Dame): EL MILAGRO DE JUAN el ANACORETA (Le Miracle de Jean le Paulu); EL MILAGRO DE NUESTRA SEÑORA: COMO PROTEGIO A UNA MUJER DE SER QUEMADA (Miracle de Notre Dame, Comment elle guarda une femme destre arse), MILAGRO DE AMIS Y AMILE (Miracle de Amis et Amille), etc. Cf. Allardyce Nichol Opus. cit. parte II El Teatro Religioso y Profano durante la

los; ya que la Virgen y los Santos realizan sus prodigios entre los pecadores y dentro de un marco mundano, con el que los fieles suelen identificarse. Ambas tendencias la simbólica y la profana aparecen muy mezcladas en los primeros espectáculos teatrales en los varios pueblos europeos. Así, las Sacre rappresentazioni en Italia los Misteres du Vieil Testament y Passions en Francia las Passionsspiele en Alemania, los ciclos de Miracle Plays de York, Conventry, Wakefield, Chester... en Inglaterra, los Gūary Plays en Cornualles, los Autos del Nacimiento, llamados más tarde Autos Viejos e Historiales en España; etc. parecen comprenderse bajo el nombre común de misterios.

Del simbolismo más pleno, aunque utilizando también aspectos reales, vienen a alimentarse después los Autos Sacramentales, (De auto o representación) mientras que del aspecto secular, profano, que se permitía ingenuas inverosimilitudes en los milagros, emergen las primeras farsas medievales (de farta o relleno) revestidas aún de propósito didácticos.

Y es justamente en su carácter didáctico, donde reside la esencia del teatro medieval, ya que éste se propone no solo expresar misterios revelados; sino instruir a todos en el conocimiento de verdades de fé. Si las fábulas varían conforme al Antiguo y Nuevo Testamento, en cambio parece repre

Edad Media. p. 105-135. Cf. G. N. Boiadzhiev, y A. Dzhivelegov, HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO, Tomo I. LA EDAD MEDIA, Cap. 7. El Miracle. A este género pertenecen las Comedias de Santos españolas, así como los Autos Marianos.

sentarse siempre un mismo tema histórico: el Misterio de la Encarnación, la Eucaristía y la Redención, que celebra el sacrificio de la misa. Y aún cuando los personajes humanos se multiplican por centenares, en cambio el héroe es siempre uno, ideal e inalcanzable para el hombre, pero es el solo modelo a imitar: Jesús, el Nazareno; Cristo, el Redentor; Dios y hombre verdadero. A su lado, la humanidad entera, los fieles y los individuos históricos, inmersos en la materia y en el pecado, se arrastran como una sombra, mientras sufren, el proceso de su redención; lo cual constituye el drama real y único. Son así todos y cada uno de los espectadores (tomados como conciencia) coro y protagonistas; medio, manera y objeto del rito y, por ende, de la dramaturgia edificante, sin privilegios ni distinción de clases: pues El "a los necesitados los llenó de bienes y a los ricos los dejó sin cosa alguna". 8 La igualdad del alma, nódulo de la ideología cristiana, requiere de la práctica de una misma moral para todos los seres poseedores de libre arbitrio. La esperanza de otra vida mejor descalifica el sentido real de la vida representada en la escena, para concretarse a la esencia del misterio revelado en todos los acaeceres humanos.

Durante las representaciones, las señales que Dios pone en el camino a sus criaturas están ocultas para los profanos; pero el creyente sabe re

8 Cf. LA MAGNIFICA. Cántico de la Virgen Nuestra Señora, tomada por Lucano Cirino, San Lucas, hijo adoptivo del Cónsul de Israel (s. I).

conocerlas. En tanto que el teatro edificante cristiano tiende a enseñar una práctica moral al espectador, muestra una rígida estructuración racional, en que es dable distinguir por un simple análisis lógico la forma y la materia de silogismos deductivos. De este modo la intercesión de la Virgen propicia moralejas en que el modo particular del razonamiento puede definirse bajo los cánones tradicionales del pensamiento aristotélico tomista:

"Harto ama el oro quien tal le consigue/verguenza y mal al alma se le sigue". 9

La lección se trasluce no sólo a través de la palabra. La mecánica común a los milagros consiste en el planteamiento de los pecados de un personaje y en la intervención Divina que, mediante un hecho prodigioso, le otorga el perdón, siempre y cuando exista el arrepentimiento. La fé es, sin lugar a dudas el hilo que permite inflarse al paracaídas de la gracia.

9 Rutebeuf.- EL MILAGRO DE TEOFILO (Le Miracle de Théophile) Citado por Botadzhiev y Dshivelev Opus. Cit. Tomo I p. 54. La particularidad de justificar causalmente una proposición (epiquerema): "harto ama el oro quien tal le consigue" y dejar implícita la premisa menor (entimema) es clara en esta figura, que podría plantearse como: "Ama el oro quien tal le consigue. Es así que quien tal le consigue, males alma se le siguen. Luego, males al alma se le siguen a quien ama el oro" (Barbara). Un estudio cuidadoso de la dramática cristiana, a la luz de la silogística aristotélica permitiría ver la trabazón argumental derivada de la teología escolástica. Los sermones y con ellos el teatro parecen abundar en figuras de tono moral como: "La vida eterna no es material ni mundana. Es así que todos los placeres son de índole material y mundana. Luego, todos los placeres no pertenecen a la vida eterna" (Celarent). Y en planteamientos metafísicos: "Ningún mal es efecto de Dios. Es así que todos los males son carencias del Bien. Luego, algunas carencias del Bien no son obras de Dios" (Felapton). Y también ratiocinos de intención política: "Todos

La conclusión es para el contemplador, de quien depende su propia salvación si sabe ver en la escena los avisos divinos. Tal es la acción en el terreno moral íntimo que los dramas religiosos mueven a nivel colectivo.

Como un ejemplo claro de esta necesidad formal del pensamiento en el teatro didáctico medieval, entre las moralidades está *EL BIEN Y EL MAL ACONSEJADO* (*Bien Advisé et Mal Advisé*), representada en 1439, donde dos personajes eligen el camino de su vida y cada uno, como en uno de esos largos silogismos compuestos de varias premisas (*Sorites*), plantean una conclusión válida. El Bien Aconsejado, guiado por la Razón, conoce a la Fe; y así es llevado ante las siguientes entelequias, cuyo orden muestra el proceso ascético de la salvación: Arrepentimiento, Confesión, Humildad, Penitencia, Expiación, Beatitud, Caridad, Ayuno, Oración, Pudor, Abstinencia, Obediencia, Contrición, Paciencia, Prudencia... hasta que es conducido por los Angeles a la Morada Paradisiáca. Es clara la conclusión: quien sigue su razón alcanza la salvación. El segundo personaje, en cambio, pasa de la Desobediencia a la Rebelión, a la Locura, Lujuria, Desesperación, Fracaso, Robo, y al Mal Fin; acabando entre las llamas del Infierno. Ambas vidas ilustran el premio y el castigo que espera a cada individuo. El público es así convencido, desde un punto de vista racional, e impresionado emocionalmente también. La conclusión última reside en el ánimo de cada espectador.

los pueblos necesitan la fe cristiana. Es así que algunos pueblos son infieles (o herejes, paganos e idólatras). Luego, algunos pueblos infieles (o... etc.) necesitan la fe cristiana" (*Datisi*).

Ciertamente, estos dramas religiosos educativos solo pueden darse en una atmósfera de sumisión a los dogmas y a las fórmulas empleadas para su difusión y aceptación dentro de una doctrina que "manda a los siervos de Jesucristo que tengan paciencia y sufran, ya sean reyes, príncipes, ya jueces, soldados, de provincias, ricos, pobres, libres, esclavos de cualquier condición..." 10 Si el ejemplo del Bien no basta para mover a los hombres a su imitación, siempre es válido el temor para "refrenar con el miedo los vicios" 11, ya que debe ser función de aquellos a cargo de la religión "reprenderles sus pecados, amenazar con los castigos más severos a los que viviesen mal, y prometer premios proporcionados a los que viviesen bien" 12

Ante este horizonte moral cristiano, el teatro eclesiástico adapta las tramas y la escena a propósitos determinados, limitando la libertad de la acción trágica y coartando la función crítica del sentimiento cómico dentro del plano social, para "eximir la vida y costumbres de sus ciudadanos de las morda

10 Tolerare Christi famuli jubentur, sive sint reges sive principes, sive iudices, sive milites, sive provinciales, sive divites; sive pauperes, sive liberi, sive servi. - Saint Augustin. - LA CITE DE DIEU. - Texto bilingüe. - Ed. Cit. Tome Premier. Livre II. Cap. XIX, p. 93. y Tome Troisième, Livre XIX Cap. XV p. 233 Cf. también Ibidem. Edit. Poblelet p.p. 113 y 477.

11 ut metu vitia cohiberentur. Ibidem. texto bilingüe, Ed. Cit. Cap. XVIII, p. 88 y Livre I, Cap. XXXI p. 56 Ibidem. Edit. Poblelet p.p. 108 y 68.

12 per vates etiam convenire, atque arguere peccantes; palamminari poenas male agentibus praemia

ces lenguas de los poetas y farsantes". 13

El humor que transpira en el teatro medieval es como un medio para quebrantar toda identificación egoísta con la representación escénica, válido en las diablerías aparentemente para disolver la afición a las acciones pecaminosas, mediante el distanciamiento que exige la comicidad. Pero la risa requiere, en cambio, ser reemplazada por una tendencia al gozo y al fervor místico cuando la identificación de los fieles es consubstancial al misterio religioso teatralizado. De lo contrario, sobrevienen los actos irreverentes y las profanaciones que llevaron a expulsar los espectáculos del interior del templo, y las conocidas parodias de los Evangelios, oraciones, y de la misma liturgia, que hacían los clerici vaganti entre los juegos histriónicos y diablerías prohibidos por el Consejo de Tours en el Siglo IX.

De aquí que el estilo del teatro religioso sea paradójico, contrastando la sátira burlesca de los pecados y las pasiones humanas con el patetismo y la solemnidad de la predicación plena de emoción mística.

Por consiguiente, el teatro que florece en la Baja Edad Media tiene una clara intención educativa y parece ajustarse a aquella sentencia contra placer malsano que producía la representación del dolor ajeno y la frustración del amor infame, que ha

recte viventibus polliceri. Opus Cit. Texto bilingüe. Livre II . Cap. IV. p. 67. Ibidem. Edit. Poblelet p. 82

13 qui nec vitam civium lacerandam linguis poetarum et histrionum subtrahere ausi sunt. Ibidem Texto bilingüe. Cap. XI. p. 78. Ibidem. Edit. Poblelet p. 95.

bía hecho San Agustín varios siglos antes como mediación sobre sus experiencias teatrales en la provincia licenciosa de Africa: "Sólo que existiese, cosa que no puede ser, una benevolencia malébola, podría el que es verdadera y sinceramente compasivo desear que hubiese seres desgraciados para compadecerse de ellos". 14

En la vida, todo muestra ambas tendencias, la de incorporarse al orden universal, y la contraria, de apartarse de este. Aún el amor que despierta en el hombre el arte y muy especialmente el teatro es ambiguo, pues puede provocarse el amor pervertido, imitación inversa del verdadero amor. De aquí ese hastío cuanto más vacía es la experiencia humana, al cual se refieren los santos. Por naturaleza el hombre ama amar, presa de un hambre interior, inclinando su amistad hacia todo cuanto le rodea, particularmente hacia sus semejantes. Pero la Iglesia propone un freno a las tendencias, desbrozando el campo de aquellas yerbas estériles que impiden cultivar los frutos del espíritu.

La "extraña demencia" ("asquerosa sarna"), definida como compasión trágica, es constreñida al uso puro de la misericordia, resorte verdadero de

14 Si enim est malivola benivolentia, quod fieri non potest, potest et ille, qui veraciter sinceriterque miseretur, cupere esse miseros, ut misereatur?. San Agustín.- LAS CONFESIONES (Confessionum).- Libro Tercero. Capítulo II. Afición al teatro, la compasión trágica.- Texto bilingüe. Ed. Cit. p. 129. Cf. también Ed. Cit. Porrúa. p. 31.

la simpatía, ya que se tiende a abolir el gusto mórbido por el dolor y el sufrimiento, así como el gozo en la infamia. El placer derivado de la miseria ajena lleva a la práctica ambigua de la piedad, pues el falso amor no puede suscitar los mismos sentimientos nobles que el amor auténtico. El sufrimiento por sí solo no debe ser amado; sino el afán de socorro, que no debe confundir los castigos justos con las desgracias con que Dios suele probar a sus criatura. El discutido sentido del temor o miedo ante lo patético (πόβος) y la compasión ante el infortunio (έλεος) postulados en la Poética de Aristóteles como medios para provocar la función purgativa del arte (κάθαρσις) 15, queda reducido al propósito moralista normativo, basado en la instrumentación del temor y el pudor en dramas edificantes, que, sin embargo, sufren el deterioro del aleaje clásico, a través de la tendencia sectaria a hacer escarmiento de toda actitud y forma de vida contraria a la ética cristiana, a las Escrituras y a las costumbres depuradas de las comunidades. Pero ¿quién duda que, a través de esta postura moralizante plena de advertencias, se desliza el retrato de la vida mundana que so pretexto de desengañar al contemplador, habría de llegar a florecer con toda su fascinación y fuerza antropocéntricas durante las primeras luces del teatro renacentista? 16 Es-

15 Es clara la distinción entre una catarsis positiva y una negativa; así como el manejo de una piedad substancial al bien, y una piedad accidental, inversa y pecaminosa.

16 Cf. Fernando de Rojas-LA CELESTINA. ("LA COMEDIA O TRAGICOMEDIA DE CALIXTO y MELIBEA, compuesta en reprehensión de locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigos 11a

to va ocurriendo conforme pierden eficacia las prevenciones y amonestaciones de los Padres de la Iglesia y en la medida en que el poder eclesíástico se debilita ante el empuje del capital burgués, fortalecido por las ligas comerciales de las grandes ciudades a partir del siglo XIII.

Entre tanto, al frenarse la evolución del teatro profano, el juego dramático religioso al igual que el planteamiento de conflictos humanos, parecen responder a meras convenciones, sin que lleguen a profundizar en el aspecto psicológico humano. Por ello, es recurrente el método de anagnórisis seguido por los dramaturgos creyentes. Los personajes suelen reconocerse después de relatar sus vidas, lo que les permite llegar a una identificación por lógica deductiva, como ocurre en un milagro francés con los socios Amis y Amile, cuya semejanza física no basta para producir el reconocimiento mutuo, sin un contacto retórico previo. De igual suerte, el conocimiento del alma humana es plano en cuanto a sus motivaciones interiores: en el caso en que un personaje cobra conciencia de sus pecados, el reconocimiento de las culpas y el arrepentimiento parecen depender en última instancia de la voluntad del Todopoderoso, sin cuyo consentimiento nada puede aconte

man y dicen ser su Dios. Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes") Colección Crisol No. 72.- M. Aguilar, Editor.- Madrid, España, 1944. p. 45. Que distinta interpretación del escarmiento a la del Obispo de Hipona: delectari tamen falso crimine, crimen est verum. "el deleitarse con la culpa, aunque sea falsa, es culpa verdadera". Opus Cit. texto bilingüe.- Livre XVIII. Cap. XII. p. 93 Ibidem Edit. Poblet p. 331.

cer: "pero Dios se lo quiso, non por poder del peccado"... "Más en cabo firriolo Cxpo con la su lanza". 17

Esta tónica tiene una marcada influencia sobre el teatro teológico barroco del siglo XVII, donde los símbolos religiosos substituyen las reacciones psicológicas de los protagonistas, llegándose a formular una ecuación dramática de todas las motivaciones y peripecias en torno a la imagen mágica de la Cruz. 18 La aceptación del espíritu como algo sometido a la razón solo se ignora ante la fuerza supra-racional de la fe. Finalmente, la lógica no alcanza a trascender los misterios, aunque se sobre-

17 Gonzalo de Bercero.- MILAGRO DE TEOFILO, - LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA, Poema XXIV, cuya fuente originaria parece coincidir con el Manuscrito Thott de la Biblioteca de Copenhague (texto hagiográfico en latín) y con las fuentes medievales de "Miracles de la Sainte Vierge" de Gautier y Coincy. Cf. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo LVII, p. 126, Estrofa (Cuaderna Vía) 743 y 746. Regula autem voluntatis humanae est duplex: una propinqua et homogenea, scilicet ipsa humana ratio; alia vero est prima regula, scilicet lex aeterna, quae est quasi ratio Dei. Para detectar el pecado "hay dos reglas de la voluntad humana: una próxima y homogenea que es la misma razón humana, y otra primera regla, la ley eterna, que es como la razón de Dios". Cf. Santo Tomás de Aquino. Opus Cit. Texto bilingüe Tomo V. tratado de los vicios y los pecados. Cuestión 71, Artículo 6 p. 608. Cf. también Edit. Espasa-Calpe. p. 118.

18 "Tanto con el cielo puede/ de la Cruz la devoción". Cf. Calderón.- LA DEVOCION DE LA CRUZ OBRAS COMPLETAS Ed. Cit.- Tomo III, p. 1003. Para comprender mejor el sentido moral que la peripecia dramática del teatro cristiano muestra es necesario atender a la intencionalidad de los actos más que a la ejecución real de estos, pues no son culpables todas las acciones movidas por una voluntad extrínseca, en tanto que si lo son aquellas impulsadas por

impone a la conducta humana, encadenando los demonios del instinto a moldes comunes.

Para halago de los sentidos, este nivel mágico propicia en el teatro cristiano un gran despliegue de escenarios y la utilización de maquinarias formidables que vienen a satisfacer la imaginación popular, complementando la frialdad dialéctica con la magnificencia del espectáculo: mansiones en series de plataformas en varios niveles alineadas (como en *Valenciennes*, 1547), o estructuras en círculos (como en *Cornualles*), y en semicírculos (como en el martirio de Santa Apolonia, 1460) vienen a completarse en algunos sitios (Inglaterra y Flandes) con carros triunfales (pageants), y con gruas y poleas que permiten el descenso de la Virgen, Santos y que rubines, que, a manera de Ekviklema y Mekane colectivos llenan de movimiento la escena, por sí sola hierática y muestran las fuerzas del mundo sobrenatural (cielo e infierno) que se despliegan sobre la vida como en un gran retablo.

Son conocidas la reproducción del Paraíso, con el árbol del Bien y el Mal, que sirve de eje a varias esferas celestes que giran pobladas por toda

la voluntad intrínseca. Cf. Santo Tomás de Aquino, *Opus Cit. Tomo IV. Texto bilingüe.- TRATADO DE LOS ACTOS HUMANOS. Cuestión 6. De voluntario et involuntario p.p. 269-292. Cf. también Edit. Espasa-Calpe, S. A. p. 103 y 109. En el caso del MILAGRO DE AMIS Y AMILE citado, los protagonistas gemelos no son castigados por el engaño de substituírse uno al otro en determinadas acciones; sino por jurar en falso, cada uno respecto asimismo, durante la suplantación, no obstante decir la verdad respecto al otro. Así Amis, que está casado, que substituye a Amile, peca al prometerse a la princesa, a pesar de estar representando la persona del socio; que es soltero. Cf. G.N. Boiadashiev... - Opus Cit. p.p. 55-57 Finalmente no hay que perder de vista en este juego esquemático y plano que en última instancia es la Providencia quien mueve las voluntades, aún cuando no obliga a realizar actos determinados.*

la corte de ángeles; la visión del Infierno con dragones gigantes que echan fuego por la boca, y multitud de diablos en tormento, bajo la rueda de los pecados; la imagen del Limbo y del Purgatorio, en donde aguardan los profetas y algunos doctores de la Iglesia; y las reproducciones de Jerusalem con sus torres, fosos y murallas; de Roma con sus palacios y circos; del lago Tiberíades bogado por barcas pesqueras que resisten la tormenta; del pesebre de Belém con sus animales; del monte Tabor listo para la transfiguración del Señor; de la tumba de Lázaro; del Monte Calvario; del Santo Sepulcro; del camino a Damasco ..., etc. dan cause al elemento maravilloso. Así la fé, comprendida racionalmente, no impide que la fantasía del espectador exija presenciar la realidad del Milagro con los propios ojos, como Santo Tomás, que había dicho: "hasta no ver no creer". Y en esta forma, la magia escénica realiza lo inverosímil convincente que exponía Aristóteles: Jesús camina sobre las olas ante los ojos atónitos de los pescadores, y convierte el agua en vino y hace el milagro de la multiplicación de los peces y los panes; Noé hace sarpar su arca, llena de animales mecánicos; el cayado de Moisés se transforma en serpiente ante el faraón de Egipto; la tierra tiembla y un eclipse sobreviene durante la Crucifixión del Señor...; y todos los mártires se yerguen, ensangrentados, asiendo sus miembros mutilados, para ascender a la Gloria. La escenificación múltiple y el montaje simultáneo enriquecen e ilustrán los rígidos esquemas lógicos sermonarios, caracterizando los espectáculos envolventes del Teatro Medieval, en que actores aficionados y público se confunden.



EL TELON TEOLOGICO DEL DRAMA RELIGIOSO
(CALDERON Y EL LIBRE ARBITRIO)

La imagen medieval del universo, tan profundamente representada en pinturas y en los escenarios de dramas semilitúrgicos, rememora en parte las interpretaciones gnósticas de un dualismo moral, explicaba al hombre y al mundo bajo la posesión de un espíritu demoníaco o Demiurgo Maligno, concebido como un dragón alado y con tres rostros anales.

"Con sei occhi piangeva, e per tre menti
Gocciava'l pianto e sanguinosa bava.
Da ogni bocca dirompea co'i denti
Un peccatore, a guisa di maciulla"...

Este emperador del pecado preside el Infierno, que es una especie de cono, que se hunde bajo el hemisferio boreal, dividido en nueve niveles (véase 1).

1 Dante Alighieri.- LA DIVINA COMMEDIA.- Inferno, Canto XXXIV.- G. Barbéra, Editore, Firenze, 1914. p.p. 208-209.

donde una corte de ángeles de las tinieblas sientan sus reales, torturando a los condenados y ejerciendo su influencia fatal en el mundo; el cual no obstante la caída del género humano, recibe del Dios subtancial y bueno la semilla del espíritu, y la redención en la gnosis o revelación divina. 2

La pintura de los reinos del mal y del bien, este último con sus nueve cielos de éter que giran en torno a la terra ferma, con toda su influencia zodiacal y planetaria, ilustra el drama eterno del hombre escindido en potencias semiabstractas (como lo entendían los estóicos: Demonio Interior y Verbo Divino), que alcanza su libertad a través de la atormentada experiencia individual.

Ante este marco, la vida del Mesías, las Escrituras, los Evangelios, son el punto de partida de la teología cristiana. Por eso un caudal de imágenes sencillas del mundo y de los hombres, con honda significación espiritual, cubrió las antiguas creencias mitológicas, concebidas ya por la dialéctica griega como una historia alegórica de hechos pasados (fisismo causal puro). En cambio, el nuevo mito orgánico del cristianismo universal y misterioso, era irracionalmente aceptado, con toda su fuerza mágica, inspirando el pensamiento, el arte y la vida de las comunidades medievales, formadas principalmente de campesinos y artesanos sin instrucción.

Desde los primeros siglos de la era cristiana

2 Los gnósticos no consideraron el sacrificio de Jesús en la Crux como causa fundamental de la Redención; sino en la revelación paulatina del saber humano.

na la clerecía culta se había dado a la labor de cris
tianizar el pensamiento helénico. La interpretación
de la filosofía de Platón y de los neoplatónicos,
se llevó a cabo valiéndose de la realidad arquetípi
ca y del mito de la caída para explicar la moral in
nata, identificandose al Señor con la Idea de la Luz
Inteligible, bien absoluto y suprema belleza, ya que
Platón en el Timeo parecía coincidir con el Génesis:
"Dios por su bondad, partiendo de una materia infor
me lo ha creado todo". 3

De este modo, los Padres de la Iglesia habían
encontrado en el idealismo platónico una doctrina pa
ralela a la del pecado original; pero, en desacuerdo

3 Βουλεθεῖς γὰρ ὁ Θεὸς ἀγαθὰ μὲν
πάντα, πλαῦρον δὲ μηδὲν εἶναι κατὰ δύναμιν,
οὕτω δὲ πᾶν ὅσον ᾗν ὄρατον παράλαβων οὐχ
ἡσυχίαν ἄγον ἀλλὰ κινούμενον κλημμελῶς
καὶ ἀτάκτως, εἰς τάξιν αὐτὸ ἤγαγεν ἐκ τῆς
ἀταξίας, ἡγησάμενος ἐκεῖνο τούτου πάντως
ἀμείνον.

De acuerdo con estas reflexiones, luego de haber pue
to el Entendimiento en el Alma y el Alma en el Cuer
po, modeló él el cosmos, a fin de hacer de ello una
obra que fuera, por su naturaleza, la más bella y la
mejor. Así pues, al final del razonamiento verosí
mil, hay que decir que el Mundo es realmente un ser
vivo, provisto de un alma y de un Entendimiento, y
que ha sido hecho así por la Providencia del Dios.
Cf. Plato.- TIMAEUS.- (Τίμαιος, ἢ περὶ φύσεως)
With an english translation by the rev. R.G. Bury,
Litt. D. .- The Loeb Classical Library.- William H
Heinemaun LTD.- Printed in great Britain, 1961.- p.54
Cf. también.- Platón.- TIMEO.- Traducción del griego
prólogo y notas por Francisco P. de Samaranch.- Co
lección Biblioteca de Iniciación Filosófica No. 84.-
Editorial Aguilar.- Buenos Aires, Argentina, 1963.
p. 94. Para San Agustín la belleza en las cosas
múltiples consiste en su proximidad a Dios, unidad
y simplicidad absoluta; así dice: "nihil est ordina
tum quod non sit pulchrum". El orden radica en la
Belleza y Bien Supremo, y puede provocar en el suje
to que contempla un objeto de placer subjetivo. Es

con la metafísica panteísta que concebía a Dios como el universo en armonía perfecta, cuya sombra era el mundo aparente, optaron por conciliar esta visión arquetípica con el sistema aristotélico, cuya concepción de un Motor Eterno (*νοῦς νοῦς*), que justificaba el paso de la potencia al acto, venía a identificarse con el Dios creador del cristianismo. El acoplamiento de ambos sistemas implicó la revisión del pensamiento aristotélico conocido a través de los alejandrinos y de los árabes. La creencia en el libre arbitrio del hombre, creado con mayor jerarquía que los demás seres, y la explicación del origen del mal como ausencia del bien vinieron a incorporar especulaciones nuevas y a dar un sentido religioso y moral ajeno al pensamiento de la antigüedad. 4

ta teoría del esplendor de la belleza: "claritas pulchri establece íntima correspondencia entre lo objetivo y lo subjetivo.

4 Así dice Santo Tomás de Aquino.- Praeterea, nihil agit nisi secundum quod est actu. Non est autem aliquid malum secundum quod est actu, sed secundum quod potentia privatur actu: inquantum autem potentia perficitur per actum; est bonum, ut dicitur in IX "Metaphys". Nihil ergo agit inquantum est malum, sed solum inquantum est bonum. Omnis ergo actio est bona, et nulla mala. "Nada obra si no esta en acto. Pero una cosa no es mala bajo la razón de acto, sino en cuanto esta en potencia o privada de acto, pues el bien resulta según Aristóteles, de una perfección de la potencia por el acto. Por lo tanto ningún ser obra en cuanto es malo, sino solo en tanto que es bueno, y, en consecuencia, toda acción es buena". en Opus Cit.- TRATADO DE LA BIENAVENTURANZA Cuestión 18. Artículo I. Ed. Cit. Texto Bilingüe Tomo IV p. 481. Para concluir: Ad tertium dicendum quod actio mala potest habere aliquem effectum per se, secundum id quod habet de bonitate et entitate. Sicut adulterium est causa generationis humanae, inquantum habet commixtionem maris et feminae, non autem inquantum caret ordine rationis! La acción mala pue

Esta infiltración del pensamiento racional autónomo clásico en la cultura cristiana, bizantina y romana, fué paralela a la asimilación que el helenismo hacía de los elementos mágicos orientales. La era de un misticismo espiritual lo mismo se había hecho presente a los neoplatónicos que a los primeros cristianos. La especulación filosófica se interesó por cuestiones meramente teológicas. Y la teología, pretendiendo ser la razón total, sometía la impiedad filosófica a los dogmas, añadiendo a la doctrina especulaciones sobre la naturaleza del Verbo y la Trinidad (manifiesta en la memoria, la inteligencia y el amor), que los concilios habrían de ratificar como misterios.

La ortodoxia cristiana consistió básicamente en la asimilación del edificio dialéctico griego a la substancia de la religión. Se rechazó el politeísmo, la metempsicosis y el monismo panteísta. La fe en Dios y la creencia en la libertad de la voluntad humana se contraponían a la astrología oriental y a la adivinación pagana.

Aún la propia existencia de Dios, puesta en duda por la razón, fue objeto de una demostración argumental a partir de plano subjetivo: "creemos con certeza que eres un ser tal que no puede concebirse otro mayor... pero semejante ser no puede existir únicamente en nuestra inteligencia que lo concibe; pues si sólo existiera en nuestra inteligencia se

de tener algún defecto directo bueno en cuanto tiene de bondad y de ser; así el adulterio es causa de una generación humana en cuanto acción fisiológica, no en tanto carece del orden de la razón. Ibidem p. 483.

podría imaginar un ser como el que existiera también en la realidad y que sería, por tanto, mayor que él. Así es que, si estuviese sólo en la inteligencia el ser que es tal que nada mayor puede ser pensado, sería tal que algo mayor que el podría pensarse". Esto presupone la presencia de Dios en el alma, la cual llega al conocimiento objetivo a partir del ideal. 5

Es claro que cada alma, presa en la carne y manchada por el pecado, anhela remontarse a su origen divino y volver al seno de su creador. Pero para el cristiano, a diferencia del panteísmo platónico, el alma como substancia espiritual se sirve del cuerpo y lo gobierna, y gracias a éste tiene conocimiento de sí misma como algo individual y existente que participa de lo eterno; pero que no está predeterminada por ello en forma absoluta.

Por ley natural, el mundo sensible tiende a remontarse hacia el bien; esto desde el punto de vista de la física aristotélica. Para la Escolástica, la ley divina revela el destino sobrenatural del hombre mediante la gracia santificante; y el libre

5 Ver San Anselmo (1033-1109). Prueba ontológica de la existencia de Dios.- Et quidem credimus Te esse aliquid quo nihil maius cogitari potest...
Est certe id quo maius cogitari nequit, non potest esse in solo intellectu. Si enim vel in solo intellectu est, potest cogitari esse in re, quod maius est. Si ergo id quo maius cogitari non potest, est in solo intellectu: id ipsum quo maius cogitari non potest, est quo maius cogitari potest. San Anselmo PROSLOGIO (PROSLOGION).- OBRAS COMPLETAS. Prueba ontológica de la existencia de Dios.- Traducida por primera vez al castellano. Texto Latino de la Edición crítica del P. Schmidt, O.S.B. Introducción general, versión castellana y notas teológicas, sacadas de los comentarios del P. Olivares, O.S.B., por el P. Julian Alameda, O.S.B. Biblioteca de Autores

arbitrio de la voluntad humana consiste en escoger los medios que lleven hacia el bien. Las virtudes son hábitos adquiridos libremente por cada individuo.

Para la fé, el misterio estriba en la libertad del hombre para alcanzar su salvación con sus obras en esta vida. Problema de la transmutación de la substancia divina única a multiplicidad de seres. Pero se trata de una verdad superior a la razón, de un misterio que no puede contradecirse con la lógica débil del hombre. En fin, de un dogma religioso, que desencadenará múltiples herejías y sería origen de la Reforma. Los católicos mismos adoptarían dos posturas válidas: la de los dominicos que concibe el libre albedrío con un carácter negativo, sólo capaz de desviar y retener el impulso del bien; y la de los Jesuitas, que significan la libertad humana por su poder tanto de contrarrestar la corriente emanada de Dios, como de contribuir a favor de ella en el mundo; de cuya posibilidad de elección depende que el alma merezca el cielo.

Se parte de la creencia de que Dios no ha abandonado a su criatura, hecha a imagen y semejanza de Sí mismo. Por ello, le rescata en esta vida, después de la caída, haciéndose presente siempre a cada individuo interiormente, revelándose parcialmente a la razón de los filósofos antiguos, y plenamente a los profetas, a los evangelistas y santos, y a los padres de la Iglesia. De aquí que los apologistas identificasen a Jesús con el Logos o el Verbo en quien Dios crea el Universo. El es el Verbo Encarnado, cuya revelación radica en las nociones

innatas del bien y el mal. Del Logos de Dios depende la marcha histórica y el progreso de la humanidad.

Así como la Fé también se iba racionalizando, el teatro y el arte en general reflejan esta nueva etapa. En un auto sacramental de Calderon de la Barca (1600-1681) EL GRAN TEATRO DEL MUNDO se representa a la figura antropomórfica de la divinidad como un Autor teatral, invitando al Mundo a que prepare los decorados de un gran espectáculo y provea las galas de los personajes, a los que distribuye los papeles y da libre albedrío para que improvisen. La imagen de la vida es substituída por símbolos fantásticos al servicio de la religión y una voz misteriosa encarna la Gracia Divina: "Ama al otro como a tí, y obra bien, que Dios es Dios". 6

La voluntad libre, unida a la Gracia, alcanza la salvación eterna. Los personajes humanos y alegóricos: un Rey, un Rico, la Hermosura, la Discreción, un Labrador, un Pobre y un Niño desfilan de la cuna al ataúd que simbolizan el nacer y el morir, cumpliendo su misión. La salvación en Cristo, significado por el Pan Eucarístico es alcanzada por el Pobre y por la Discreción. El Autor da las sentencias y premia a los que pasan la prueba. El Rico se condena al fuego eterno por su vida disipada; el Niño no tiene más destino que el Limbo, pues no había nacido. El Purgatorio aguarda a las figuras restantes. Tal es la alegoría total de la existencia terrena que responde a la tesis teológica de Luis de Molina (1536-1600): Gracia Suficiente (don Divino, inmanente, o voz interior) + Libre Arbitrio inclinando al Bien = Gracia Eficaz (Salvación Eterna).

6 Calderón de la Barca.- AUTOS SACRAMENTALES.- EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.- Edición, estudio y notas por Angel Valbuena Prat.- Biblioteca Clasica

Esta alegoría de "EL GRAN TEATRO DEL MUNDO" sintetiza la mecánica general de los dramas religiosos y profanos del catolicismo. Esto es, la manipulación del conflicto dramático por el autor teatral, quien premia o castiga a sus personajes conforme a la ética ortodoxa, sin permitirles mayor enfrentamiento en el conflicto ni mayor profundidad psicológica que los que la acción requiere como apoyos argumentales. A veces, el milagro substituye a los procesos dramáticos lógicos sin responder a una necesidad interior de la trama. El plan general, el principio y el fin de la acción están determinados por el escritor, en tanto que sirven de demostración de una verdad. Los medios, en cambio, son múltiples, y se retuercen los hilos anecdóticos con libertad sorprendente y temeraria, haciendo peligrar en apariencia la moral y los dogmas, en un juego artificioso, pero bajo control. La tensión esta dada en la trascendencia de las acciones y no en el conflicto dramático interno; el verdadero personaje resulta siempre el Bien, él es el sujeto heroico que triunfa necesariamente sobre las vanidades de este mundo: sobre lo justo y sobre lo injusto. El hombre nada puede ante designios de una razón sobre natural, con la cual no puede haber contradicción cierta, por arbitraria que parezca a la debilidad del saber humano.

"Lo que está determinado
del cielo, y en azul tabla
Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas

Ebro. Clásicos Españoles.- Editorial Ebro. S.L.-
Quinta Edición, Ilustrada.- Zaragoza, España, 1955.
Escena VII. p. 47.

*tantos papeles azules
que adornan letras doradas,
nunca engaña, nunca miente:
por que quien miente y engaña
es quien para usar mal dellas
las penetra y las alcanza". 7*

Bien poco puede hacer aún el individuo docto que busca la fórmula segura para alcanzar el cielo, ni aún templándose a normas morales colectivas, ni siquiera viviendo en estado de alerta, al cuidado de la trascendencia de sus acciones, bondadosas según su dignidad terrena, reflejo de su proximidad a Luz Divina, dentro de la escala jerárquica a que pertenece, ya "que a quien le daña saber, homicida es de sí mismo". 8

En LA VIDA ES SUEÑO, obra de Calderón, definida como drama profano, la tragedia sobreviene ante la alternativa. El ser humano no puede penetrar los arcanos, pues su razón no abarca las razones del mas allá. ¿Cómo obrar justamente, entonces, sin contradecir la voluntad de Dios, dado el caso de que conozcamos el destino y todo nos impela a luchar contra las fuerzas destructivas, en detrimento de la propia naturaleza?. La distinción entre magia blanca, como acción individual a favor del movimiento cósmico, y magia negra como intervención contraria, nos ilustra el dilema. Contener la corriente es imposible; es destruirse. Pero ¿podemos estar seguros

7 Don Pedro Calderon de la Barca.- LA VIDA ES SUEÑO.- Obras Completas.- Tomo I. Dramas.- Aguilar, S. A. de Ediciones.- Madrid, España, 1951.- Jornada Tercera, p. 253.

8 Calderón Opus Cit. Jornada Segunda p. 228.

de que el camino elegido es el que nos pone a salvo una vez determinados?, ¿Basta la intención de obrar cuerdamente y con bondad, conscientes de nuestras responsabilidades?.

"Descubra el cielo camino;
aunque no sé si podrá
cuando en tan confuso abismo
es todo el cielo un presagio,
y es todo el mundo un prodigio". 9

¿Cómo es entonces que para el creyente "el hombre predomina en las estrellas"? Si la vida es un sueño (reminiscencia oriental del velo de Maya) del que despertamos en la muerte, una prueba breve a nuestra voluntad que es recomendable pasar con consejo "que aún en sueños no se pierde el hacer bien", por otra parte ¿tan parecidas a los sueños son las glorias, que las verdaderas son tenidas por mentirosas. Y las fingidas por ciertas?. 10

Luego ¿En qué reside la verdad para el sabio? El freno a los bajos impulsos no pueden sólo derivarse de una norma moral, por universal que parezca; sino de una certeza interior, inmanente, inteligible mediante el humilde ejercicio de nuestro espíritu, en la escuela de la vida. Si no es posible desentrañar el misterio, en cambio tenemos los medios para regir la bondad de nuestros actos, sin intentar con

9 Ibidem. p. 231. La conciliación de la ley Divina, voluntad de Dios y norma del modo de ser del mundo, y la Ley Humana, que rige las cosas de esta vida, plantea misterios que la razón del hombre no puede comprender.

10 Ibidem p. 243.

travenir los fines de un designio superior, del cual no podemos responsabilizarnos:

"Por que el hado mas esquivo
la inclinación más violenta,
el planeta más imío
sólo el albedrío inclinan,
no juerzan el albedrío". 11

Más puede la crianza y las costumbres en el mundo que el sino y los espejismos de la adivinación. El fin no está en esta vida; pues el espíritu condiciona a la realidad apriori, pero lo que se ata en la tierra se ata en el cielo, 12 y con sus actos se salva o condena un hombre.

Sin embargo, se pregunta el teólogo y con él el espectador: "si está de Dios", ¿cuál es el sentido de todo este juego? Como ya vimos, para la fé, el misterio es inescrutable. No obstante, para la dialéctica escolástica, el sistema explica la necesidad del pecado original, "el delito de nacer", que hace posible la inmersión del alma inteligente en la materia y en las formas individuales, esto es en acto puro e idéntica a la substancia universal. El alma, por si sola, no puede percibirse en acciones indivi

11 Ibidem. p. 229.

12 "Y a tí daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que ligares en la tierra será ligado en los cielos; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos". San Mateo.- LA SAGRADA BIBLIA.- NUEVO TESTAMENTO.- La confesión de Pedro. Cap. 16 v. 19. Ed. Cit. p.

duales; en la unión natural con el cuerpo reside el principio de su individuación. De aquí que la independencia humana aparece por el carácter inmaterial de la conciencia. La caída en la pluralidad de las formas (substancia y accidentes) de un ser que es unidad, explica esta existencia de la cual el hombre es consciente y parécele un sueño. La recuperación de la substancia divina; esto es de la inteligencia o espíritu, garantiza el movimiento ascendente en un mundo de fugacidad.

La permanencia está asegurada; pero el hombre pone condiciones: exige la conservación de su "yo", en cuerpo y alma, en el cielo, o en el infierno, en el peor de los casos. La eternidad es justo precio por su participación en el Gran Teatro del Mundo, en medio de tanto dolor ontológico. Esto, además de los incentivos y gratificaciones extras (contra partida de castigos y frenos respectivos) que le hacen vivir y lo mueven a actuar a favor del bien universal, si no quiere condenarse.

Pero nadie puede tener la certeza de sus salvación, ni justos ni pecadores; la fé es magia para el elegido sólo si cuenta con la Gracia Divina. Y es que la acción de Dios perfecciona a la naturaleza sin contraponerse a ella; El selecciona los frutos de entre la hojarasca después de la prueba. El pecado es legítimo y aún inevitable, pero se borra con el arrepentimiento y la fé. Como último recurso, el Cordero de Dios quita los pecados del mundo si el pecador lo invoca antes de morir; así como lo plantea Tirso de Molina (1571 ?-1648). También el justo solicita su protección; pero puede condenarse si duda

de su fé:

"Quiero, Señor divino,
pediros de rodillas humildemente
que en aqueste camino
siempre me conservéis piadosamente
Ved que el hombre se hizo
de barro vil, de barro quebradizo". 13

La concepción cósmica del drama teológico cristiano, por así llamarlo, se yergue en toda su magnitud como un árbol robusto en el bosque de las más grandes cosmovisiones que se han cultivado en el vivero de la dramática universal. Al igual que estas, también encierra su verdad y ofrece al sentimiento trágico la sombra de una actitud mística ante la vida; pero se petrifica y muere en la medida en que se torna axioma absoluto y norma colectiva. Entonces, parece sujetar rigidamente a la creación dramática, al servicio de dogmas que en última instancia son expresión de intereses sociales determinados.

La libertad del teatro consiste en realizar sus propias formas de desarrollo, que pueden mutilarse y estimularse con direccionismos, y al servicio de ideologías revolucionarias, ya en apoyo de regímenes absolutistas, ya como vehículo de propaganda, comercial o ya bien, como en el caso del teatro religioso cristiano, como expresión de una fe universalista y de una teocracia cosmopolita. Pero la ver-

13 Tirso de Molina.-EL CONDENADO POR DES-
CONFIADO.- Biblioteca de Autores Españoles Tomo V.-
COMEDIAS ESCOGIDAS de Fray Gabriel Tellez.- ordenada
e ilustrada por D. Buenaventura Carlos Ariban.- Edi-
ciones Atlas.- Madrid, España, 1944.- p. 184.

*dadera plenitud sólo es accesible a la creación dra
mática cuando logra rebazar el terreno histórico que
la determina.*

*Es cierto que algunas épocas parecen favore
cer más dicha libertad, al menos así lo parece. La
altura del teatro cristiano obedece a su propio ín
dice de crecimiento. Y si bien su pensamiento no
rebasa el espíritu que lo alimenta, en cambio, su
forma poética esta trascendida de esa fuerza mágica
que impulsa a elevarse hacia Dios mismo y hacerle
descender al mundo que pisan los hombres.*



LA VISION POLITICA DE LOS AUTOS SACRAMENTALES
(SOR JUANA Y LA CATEQUIZACION)

A través de la literatura religiosa de los Siglos de Oro en España podemos encontrarnos con verdaderas necrópolis del arte y del pensamiento griego, o mejor dicho: del compuesto greco-romano, que en gran parte renació en España propiciando los albores de la cultura occidental, a la sombra del esplendor islámico, cuyos filósofos árabes como Avicena, Averroes y otros, supieron absorber y preservar la tradición del helenismo que se extinguía con el ocaso del Imperio Bizantino. No es necesario explicar cómo las invasiones bárbaras significaron una ruptura entre la Antigüedad y el Renacimiento europeo, ni cómo el Medievo ocupó en torno a la divinidad toda la expresión humana, durante quince siglos.

Más tarde, el recuerdo del antropocentrismo pagano habría de estimular el individualismo del hombre del Renacimiento y despertar su espíritu cientí

fico y a contra ponerlo con el teocentrismo medieval. Y este espíritu crítico renovador habría de llegar a España y sus colonias y desarrollarse de un modo peculiar.

Resulta que el período propiamente barroco del arte español, que es concebido como la plenitud de la evolución biológica de las formas del Renacimiento, así como el reflejo de la más completa libertad de la expresión nacional "barbara", vuelve al redil de la Iglesia para caracterizar política y espiritualmente al catolicismo, en contraposición al mundo pagano y al protestantismo.

La conformación de los distintos estados europeos autónomos había iniciado un giro en la historia que es determinante para la producción dramática; no sólo para la floreciente tendencia secular y profana, sino también para la religiosa. Pues, justamente, en el teatro edificante, vehículo de la teología católica durante tantos siglos, las escisiones heréticas, proyectadas en luchas políticas, se hacen patentes, llegando incluso a convertir la escena en instrumento de intereses nacionalistas.

Las Cruzadas, culminación de la Guerra Santa contra los musulmanes, habíanse visto reflejadas en los misterios y milagros del siglo XIII, como es el caso de Le jeu de Saint Nicol (1260) de Jean Bodel cuya tendencia político religiosa es clara y definida; pues muestra cómo el sultán de los infieles, convertido a la "verdadera" fe mediante un prodigio realizado por la efigie de San Nicolás, que un soldado cristiano porta, puede recuperar su poder y sus riquezas, con sólo renegar de Apolo, de Mahoma y del

numen indígena Tervagán. 1 Asimismo, las luchas de la Reforma y de la Contra Reforma también dejan su huella en las moralidades del siglo XVI, género dramático alegórico tan a propósito para entablar polémicas entre ambos bandos religiosos. Ya la crítica política se había esgrimido frecuentemente en algunos ciclos de misterios en contra de gremios y ciudades rivales, así como contra la aristocracia, y el clero, representando satíricamente en la escena del infierno a los pecadores de las facciones enemigas, como un desquite y una protesta colectiva. A manera de retablos barrocos vivientes, las Kamers Van Rhetorijcke, constituídas por la clerecía de los Países Bajos, solían construir estructuras en varios cuerpos y órdenes para celebrar sus competencias de teatro intelectual, representando en las diversas moralidades muchos temas de actualidad palpitante que tomaban partido por la resistencia y la luchas libertarias contra la opresión del Imperio Español, gobernado por los católicos Austrias. Igualmente, la entrada de Eleonora de Austria en París (1530) inicia el paso de la moralidad teológica, fruto de la imaginación escolástica, al género alegórico político de actualidad, que tanto se ha cultivado entre los pueblos occidentales en las épocas críticas, dando rienda suelta al desahogo popular, el cual muchas veces los monarcas propiciaron para la consecución de sus fines,

1 "La idea de lo sagrado y la inviolabilidad de la propiedad privada- base ideológica de la burguesía se evidencian en el Miracle". Boiadzhiev y A. Dzhivelegov.- Opus Cit. Tomo I. 7.- El Miracle. p. 50 Cf. también p. 95.

y otras tantas, reprimieron. 2

La postura de los escritores dramáticos ante las campañas militaristas de los reinos y de los imperios poderosos, resulta particularmente curiosa cuando trata la imagen odiosa de los soldados invasores. Esta crítica es conocida ya en la escena latina, a partir del Miles Gloriosus plautiano, que parece renacer entre los tipos de la Commedia dell'Arte en el Capitán Matachín (de supuesto origen español): Scaramuccia, Matamoros, Cocodrilo, Rodomonte, Bombardone, etc. 3 Célebres son las sátiras hechas en las personas de militares por las farsas de la Edad Media: " ... me confieso del quinto mandamiento, el cual prohíbe expresamente que ningún hombre sea asesino. ¡Ay de mí, señor balletero! Guardad bien este mandamiento; en cuanto a mí, hago juramento de que

2 La moralidad mímica, alegórica al Honor Francés, La Gran Fama, El Imperio del Alma, Amor del Pueblo, La Paz, La Nobleza, La Iglesia, El Comercio, El Trabajo, El Tiempo, etc. poco a poco se va desprendiendo de contenidos religiosos para adoptar conclusiones político sociales. El sentimiento patriótico, manifiesto en la moralidad política, se expresó con plena libertad en las Sotties (de sot) de las corporaciones bobas o de necios, que habrían de criticar en sus farsas a papas, reyes, emperadores, clérigos, intelectuales y nobles, como un escape a la inconformidad general: Stultorum Numerus Est Infinitus (El número de bobos es infinito). Las jerarquías eclesiásticas fueron ridiculizadas por la corporación de Narrenorden en Cleves, con sus Sots Glorieus (soldados), Sot Trompeur (funcionarios), Sot Ignorants (campesinos), y Péres y Meres Sots, obispos papas etc., en los sermons joyeux, en 1381. Estos grupos valíanse del teatro y de todos los medios informativos para hacer su crítica política y social.

3 Cf. Díaz Plaja.- Opus. Cit., p. 41.

en las batallas jamás he matado más que avecicas", exclama el Arquero de Baignolet, de rodillas ante un espantapájaros que le parece un guardia, el cual, al girar, muestra en su escudo, a veces una cruz blanca y otras una negra; por lo que el pobre arquero mercenario de Carlos VIII, trata lo mismo de identificarse francés que bretón para evitar la muerte. 4

Por su parte, los Autos Sacramentales, escritos y representados en América bajo el poder colonial y la influencia cultural del Imperio Español, evidencian la actitud expansiva y el trasplante hecho en el Nuevo Mundo de las viejas instituciones y las creencias medievales 5, ya que revelan una conciencia política e histórica muy clara.

Es cierto que la imagen de los conquistadores belicosos, pese al control total que la Inquisición mantuvo contra todo brote subversivo, fué algunas veces motivo de sátira y blanco del rencor de los nativos sojuzgados, como en la representación catequista masiva de LA TOMA DE JERUSALEM, en que se exhortaba a bautizarse a los indios idólatras en la plaza de Tlaxcala en 1539; y, para congraciarse con ellos, los misioneros católicos hacían vestir a dos naturales, que hacían de capitanes de los simulados ejércitos infieles, como los odiados conquistadores

4 El Arquero de Baignolet (1470).- FARSAS FRANCESAS DE LA EDAD MEDIA.- Ed. Aguilar, Col. Crisol No. 106. Ed. Aguilar.- Madrid, España.- p. 325

5 "La Nueva Europa actualizada en la América hispanolatina fue una copia de la vieja Europa concebida como modelo plenamente acabado de la realidad histórica o espiritual del hombre". Cf. Edmundo O'Gorman.- AMERICA.- ESTUDIOS DE HISTORIA DE LA FILOSOFIA EN MEXICO.- Publicaciones de la Coordinación de Humanidades.- U.N.A.M.- México, 1963.- 2.- Las dos Américas. p. 103.

españoles *Hernán Cortés* y *Pedro de Alvarado*, personajes que en la representación eran derrotados por el supuesto ejército cristiano, también compuesto de indígenas, que lanzaban sobre ellos una descarga de tunas rojas. 6

Sin embargo, no obstante lo atrevidas que puedan parecer estas funciones y juegos, el hecho es que la verdadera conquista; esto es, la conquista espiritual se edificaba sobre la primera generación de naturales de un modo definitivo. La imagen de los misioneros franciscanos, que se valieron también del arte teatral para realizar el injerto de las formas de vida occidentales y del culto cristiano sobre las raíces de los ritos y las costumbres autóctonas que iban desterrando, surge cada vez con mayor prestigio; tanto más cuanto que la empresa logró sus cometidos. La substitución y la amalgama que quince siglos antes habíase realizado entre los pueblos paganos y bárbaros, en torno a la Cruz, volvía a repetirse en el continente conquistado en el siglo XVI, en gran medida, merced al teatro catequista, celebrado en lenguas nahuatl, mayas, y quechuas, etc., que se valía del canto y las danzas de los indios, y

6 "...No se alcanza la razón, dice el señor Icazbalceta, cuyas son estas noticias, que los religiosos, autores u ordenadores de la fiesta, tuvieron para agraviar a los conquistadores, poniendo los por jefes en el bando de los moros". Cf. Olavarría y Ferrari.- RESEÑA HISTORICA DEL TEATRO EN MEXICO.- Tomo I.- Prólogo de Salvador Novo.- Biblioteca Porrúa No. 21.- Editorial Porrúa, S. A. .- Tercera Edición Ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961.- México, 1961.- Primera Parte. Capítulo Primero. p. 5.

aún del esquemático estilo de expresión ideográfica y simbólica de ellos. La necesidad de un culto que halagara los sentidos y la tendencia al disfraz contribuyeron al éxito del Teatro Misionero que, poco a poco, hacía la transfusión de los temas del catolicismo, de la Doctrina Evangélica y de la Ley del Antiguo Testamento dentro de aquel trágico simbolismo ritual, en medio de aquellos delirios colectivos que caracterizaban al calendario perpetuo de fiestas sanguinarias y de ofrendas de corazones humanos al sol.

Esta adaptabilidad de la religión muestra plásticamente en la escena de un mismo dogma aceptado bajo aspectos elásticos. Sirvan como alegorías el Pilatos romano del juicio de Jesús, en vestimentas de burgomaestre, de los misterios representados en la Baviera, o el Pilatos, poseedor del manto sagrado, del teatro de evangelización en México, quien prisionero en Viena, escucha aullar a su perro entre las embajadas de indios de Huejotzinco. La universalidad de los avisos divinos lo mismo surge a través de la muerte austera de las danzas castellanas y portuguesas, o del arquero flechador de los dramas cristianos en lengua nahuatl:

"Se tenían así mismos por dioses, pero ahora ven y mira:/ A todos yo me llevo, vuestra fuerza les quito, y os quito vuestra vida". 7

Así, durante la Edad Media, a veces, la verdad cristiana suele aparecer bajo la máscara pagana de Terencio, como en las comedias de Hrotswitha, la monja de Gandersheih, en Sajonia (siglo X): "Siendo

7 Cf. Angel María Garibay K.- Opus Cit., Vol. II, p. 141.

mi objeto glorificar, dentro de los límites de mi pobre talento, la laudable castidad de las vírgenes cristianas en esa misma forma de composición que ha sido usada para describir los desvergonzados actos de mujeres licenciosas". 8

E igualmente, en el teatro Barroco, como expresión plena y simbólica de la filosofía escolástica aplicada a la realidad desconcertante y brutal de las nuevas tierras, sometidas por la espada en nombre de la Cruz, surgen los Autos Sacramentales de la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), representados para la admiración palaciega en la corte de la Nueva España. Así habla la Naturaleza Humana:

"pues tú, Gentilidad ciega,
errada, ignorante y torpe,
a una caduca beldad
aplaudes en tus loores,
y tu, Sinagoga, cierta
de las verdades que oyes
en tus Profetas, a Dios
Le rindes Veneraciones;
dejando de discurrir
en vuestras oposiciones
pues claro está que tu yerras
(A la Gentilidad)
y claro el que tú conoces,
(A la Sinagoga)
aunque vendrá tiempo, en que
trocándose las acciones,

8 Cf. Allardyce Nicoll.- Opus Cit., Parte II, El Teatro Religioso y Profano durante la Edad Media. p.p. 107-108.

la Gentilidad conozca,
y la Sinagoga ignore...

.
Y así, pues Madre de entrambas
soy, intento con colores
alegóricos, que ideas
representables componen,
tomar de la una el sentido
(A la Sinagoga)
tomar de la otra las voces,
(A la Gentilidad)

pues muchas veces conformes
Divinas y Humanas Letras,
dan a entender que Dios pone
aun en las Plumas Gentiles
unos visos en que asomen
los altos Misterios Suyos;" 9

Teatro alegórico es éste que expone una con
cepción filosófica de la historia humana a la luz
de la fe en los misterios revelados por Dios, y que
conforma en una síntesis las creencias míticas de
la antigüedad pagana con las profecías apocalípticas
y mesiánicas del judaísmo, y las tendencias humanis
tas del Renacimiento junto con el lirismo personal
del poeta y el sentimiento melancólico ritual de los
nahuatls, asimilado en forma vivencial. Mézclase
así con carácter libresco, culterano y conceptista,
de la tradición barroca española, una contemplación

9 Sor Juana, EL DIVINO NARCISO.- OBRAS
COMPLETAS.- Ed. Cit. p.p. 25-26.

amorosa y festiva que descarga el dogma de su monotonía; así canta la Música:

"Nobles Mejicanos,
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del sol se origina:
pues hoy es del año
el dichoso día
en que se consagra
la mayor Reliquia,
¡venid adornados
de vuestras divisas
y a la devoción
se una la alegría;
y en pompa festiva,
celebrad al Gran Dios de las Semillas!" 10

El tema de la idolatría y de tantos ritos prehispánicos, semejantes a los sacramentos instituidos por Jesús, había preocupado a los frailes franciscanos y a los teólogos, quienes encontraban la sola explicación en la acción maléfica del Demonio, quien, como un imitamos, engañaba a los nativos, mofándose de las cosas de Dios; como advierte la Religión:

"¡Valgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o qué cifras
de nuestras sacras Verdades

10 Ibidem. Loa p.p. 3-4.

quieren ser estas mentiras?
¡Oh cautelosa Serpiente!
¡Oh Aspid venenoso! ¡Oh, Hidra,
que viertes por siete bocas,
de tu ponzoña nociva
toda la mortal cicuta!
¿Hasta dónde tu malicia
quiere remedar de Dios
las sagradas Maravillas?". 11

El Teocualo, fiesta anual al dios Huitzilopochtli en que se amasaban idolillos de bledos con sangre humana, los que se empleaban a modo de comunión entre los indios, sirve a la imaginación barroca para establecer el nexa con la religión cristiana, cuyo rito eucarístico conmemoran los Autos Sacramentales, o mejor llamados Autos de Pan ”:

“... que es Su infinita
Majestad, inmaterial;
mas Su Humanidad bendita,
puesta incrüenta en el Santo
Sacrificio de la Misa,
en cándidos accidentes,
se vale de las semillas
del trigo, el cual se convierte
en Su Carne y Sangre Misma;
y su Sangre que en el Cáliz
está, es Sangre que ofrecida
en el Ara de la Cruz,

11 Ibidem. p. 13

*inocente, pura y limpia,
fue la Redención del mundo. 12*

El fuerte sentido humanista de los misioneros en América, influídos por el Renacimiento, permitió que la obra colonizadora observase un gran respeto de la libertad humana. Mientras que en la Metrópoli, hombres como Juan Ginés de Sepúlveda (1490 ?-1573) proponían la esclavitud del indio como cosa natural, basándose en las teorías de Aristóteles de que lo imperfecto debe someterse a lo perfecto, los frailes misioneros, los más hombres de letras, como Fray Juan de Zumárraga (1468 ?-1548) Vasco de Quiroga (1470? 1565), y Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566) se opusieron con todas sus fuerzas a esta política. Para ellos, el indio era una persona con los mismos derechos y aptitudes que los demás hombres y debía ser tratado en un plano de igualdad.

Así en la Loa para EL DIVINO NARCISO, auto sacramental que discute estas varias tesis, por una parte, aparece la idea providencialista de la Conquista en labios del digno capitán español, denominado el Celo:

12 Ibidem. p. 16 El sacrificio en sí consiste en la destrucción física de la víctima, que antes ha sido preparada mediante ciertos actos depuratorios para segregarla totalmente del mundo profano. Pero sólo con la muerte queda plenamente sacralizada. Hasta en las más modernas religiones rige esta norma en forma realmente simbólica. Con la destrucción material, negación de la víctima, es como cree el fiel en la posibilidad de una vida nueva y sagrada. La estructura de lo sagrado consiste en darse y negarse a sí mismo. Por eso el sacrificio muestra la esencia de lo sagrado. Las víctimas sacrificadas suelen ser luego adoradas como dioses, entre las civilizaciones agrarias. Los dioses de muchos lugares han nacido de sacrificios. Así Crius

"Ministro de Dios soy, que
viendo que tus tiranías
han llegado ya a lo sumo,
cansado de ver que vivas
tantos años entre errores,
a castigarte me envía.
Y así, estas armadas Huestes
que rayos de acero vibran,
ministros son de Su enojo
e instrumentos de Sus iras". 13

Y, por otro lado, el ideal de justicia y el respeto a la libertad individual, cuyo ejercicio íntimo es la única posibilidad de salvación, legalizan los hechos bélicos y dan intriga a un conflicto de gran trascendencia histórica para los pueblos hispanos de América, que en la alegoría se dirigen a la Religión con arrogancia:

"Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva

y Apolo, entre los griegos. Atis y Adonis, dioses de la vegetación, eran sacrificados cada año. A Je sús se le consideró Dios después del sacrificio del Gólgota.

mi libertad, ¡Mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades! 14

Es claro que "no hay fuerza ni violencia que a la voluntad impida sus libres operaciones". El auto que sucede a la Loa, la cual a modo de primera premisa plantea al espectador ya varias interrogantes, resume con profusión de metáforas una sabiduría del devenir humano de todas las razas y de todas las acciones, en un paralelismo entre los procesos interiores y los colectivos que explica los últimos sentidos de las cosas en el misterio de la Revelación, posible mediante la Fé y la Gracia Santificante, más allá de toda razón y toda ambición humanas.

La alegoría del Dios del Pan, identificado por la imaginación barroca al Dios de las Semillas y al Narciso de los mitos clásicos (el cual, desdeñando a la ninfa Eco la condena a ser una débil repetición de su voz), se ajusta a la ejemplificación de la condena del Angel del Mal, ente envidioso que intenta superar al Creador, pero cuyas obras sólo imita con burdas copias, contraponiendo a la creación de la Humana Naturaleza, la invención del Amor Propio. Este ángel caído, aconsejado por la soberbia y celoso de que el Divino Narciso pueda reconocer a la Naturaleza Humana en la fuente de la Gracia, y enamorarse de ella, por su semejanza (principio de

anagnórisis del teatro barroco) 15, pone obstáculos a tal encuentro entre Dios y su Criatura, enturbiando las aguas en que puedan reflejarse: La Caída, El Diluvio, Babel y otras catástrofes, así como los pecados ocurren por su intervención:

"Después de así divididos,
les insistí a tales sectas,
que ya adoraban al Sol,
ya el curso de las Estrellas
ya veneraban los brutos,
ya daban culto a las peñas,
ya a las fuentes, ya a los ríos,
ya a los bosques, ya a las selvas,
sin que quedara criatura,
por inmunda o por obscena,
que su ceguera dejara,
que su ignorancia excluyera;
y adorando embelesados
sus inclinaciones mismas,
olvidaron de su Dios

15 Ibidem. p. 55. Gracia.² ... "Procura tu que tu rostro/se represente en las aguas,/porque llegando El a verlas/mire en ti Su semejanza;/ porque de ti Se enamore". La anagnórisis mediante la semejanza o el parecido, que no la identidad plena ocurre cuando la Naturaleza Humana reconoce al Pastor que ha resucitado y cesa de llorar su muerte para elevar sus preces al cielo. Pero este reconocimiento sólo es posible mediante la acción de la Gracia Cf. p.p. 87-88

la adoración verdadera;
conque amando Estatuas
su ignorancia ciega,
vinieron a casi
transformarse en ellas. 16

Sin embargo, la Gracia lleva a la Humana Naturaleza al Encuentro con el Divino Pastor en una Fuente Cristalina, en cuyo reflejo se reconocen y surge la luz que disipa toda duda, y la fe que ahuyenta toda sombra. Mientras tanto, el Demonio, soberbio, enamorado de sí mismo, envidioso del Señor, se consume en un eco cada vez más débil. La conquista de América se explica así como una iniciativa divina. Los aborígenes, pese a la maldad del Angel Caído, descubren la verdadera religión.

La recuperación del estado de pureza y plenitud es un hecho posible mediante la Revelación de Dios a la Naturaleza humana, según el creyente. No resta, sino esperar: Dios se muestra a los hombres para rescatarlos a través de grandes líderes espirituales. 17 Incluso, hecho hombre, el Redentor da

16 Ibidem p. 38.

17 Es evidente la unidad de fondo de los Autos Sacramentales de la monja jerónima: EL CETRO DE JOSÉ y EL DIVINO NARCISO, recrean aspectos de un mismo tema dramático: la Revelación. "¿Cabría decir por ello que ambos José y Jesús el Nazareno son el mismo espíritu en proceso de desarrollo histórico?" Por su parte EL MARTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO es como una premonición: la Providencia guía al catolicismo mediante sacrificios a su victoria sobre las herejías. En la alegoría, España baluarte de la fé católica, aparece armada, con cetro y manto imperial, coronando a sus reyes, a través de la historia. Cf. Sergio Fernández.- Prólogo a LOS AUTOS SACRAMENTALES DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ.- Biblioteca del Estudiante Universitario No. 92.- U.N.A.M. México, 1970. p. XIII. Véase también p. 149.

su vida; sólo hay que aceptar su sacrificio, creer en su eficacia, tener fe, evitando las tentaciones que acechan. El estado político social católico es sentido como el más alto estadio de perfección universal alcanzado en todo el orbe; estar inconformes con las jerarquías eclesiásticas y monárquicas es marchar contra la voluntad de Dios. ¹⁸ Esta es la visión política de los autos, que en cierto modo no dista mucho de la visión de la filosofía idealista hegeliana del siglo XIX, que al concebir la historia como la recuperación del espíritu enajenado en la materia, venía a justificar los estados monárquicos de la época. Toda dicotomía, toda convicción en un dualismo: cuerpo y alma, materia y espíritu, concluye en aceptar a uno como base del otro, y por ende a negar la otra parte, como consecuencia lógica. Esto ocurre conforme a la concepción política y doctrinaria imperante, que se manifiesta en obras de arte al servicio de ideologías normativas.

La transformación de los lenguajes mítico y ritual en lenguajes filosófico y teológico es evidente en los autos sacramentales de Calderón y Sor Juana. Esto sucede porque, con la evolución de la cultura cristiana, el mito tiende a racionalizarse; con estos últimos lenguajes las significaciones míticas

¹⁸ "... Dios gobierna las cosas de tal manera que constituye a unas causas de otras, en cuanto al gobierno, como si un maestro hiciese de sus discípulos no sólo sabios, sino también maestros de otros. Santo Tomás de Aquino. SUMA TEOLOGICA, TRATADO DE LA CREACION. Edit. Espasa-Calpe. p. 91.

toman un carácter ambiguo: real y metafórico. Ello crea en las religiones positivas una maraña de quasi-cosas, en la cual desaparece la intencionalidad de la hierofanía primigenia, aún cuando siguen remitiendo a la experiencia sagrada.

Las palabras testimoniales de profetas, apóstoles y santos, que comunican experiencias místicas, se tornan en exposiciones argumentales para demostrar verdades contundentes. Es el paso del mito al logos, y como un intento de desmitologización surge la teología racional, verdadero entramado del teatro religioso alegórico, cuyo lenguaje metafórico y metafísico trata de la divinidad. Es el código abstracto de comunicación, derivado de la tendencia del hombre religioso a formar nociones en la mente que representen los objetos reales. Actitud que arranca del anhelo místico de meter el cosmos dentro de sí mismo, (microcosmo), lo cual equivale a identificarse con él: así Dios, el Padre, se concibe enamorado de la Humana Naturaleza; por ello encarna en el hombre, Dios Hijo (Divino Narciso):

"No me puedo engañar Yo,
que Mi ciencia bien alcanza
que Mi propia semejanza
es quien Mi pena causó" 19

No otra cosa es la intención religiosa al tratar de sumirse en el seno de Dios. Es querer me

ter dentro del hombre el principio generador del mundo, convertirse en el ente supremo de lo creado. Y esta unión, síntesis del alma con el Creador, que es la aspiración suprema del hombre religioso, es posible a través de dos vías pistis y gnosis. Mediante la pistis se ejercita la acción volitiva de los místicos, consistente en la negación de la vida profana. Con la vía de la gnosis, como es el caso del teatro de Sor Juana, el creyente adopta una actitud intelectual y gozosa, una vida contemplativa más que de acción; vida de fe y adhesión: "Sólo la Ley Divina señala el verdadero bien, y su enseñanza pertenece al ministerio de la Iglesia." 20

Por ello, el teatro sacramental proyecta la visión política del Estado Religioso. Ya desde sus orígenes, la Iglesia tendía a convertirse en una Teocracia, configurando con Justiniano (482-565) en oriente y entre los godos una religión nacional. Roma lograría hacer del Catolicismo un credo y un poder universal, sometiendo el poder temporal de los reyes y señores feudales a los intereses del Papado. Pero, en la Baja Edad Media, las ciudades europeas, declarando las ligas comerciales, iniciaban su independencia de las jerarquías teocrático aristocráticas que, no obstante han pervivido hasta ahora en la América Hispana.

Al divulgarse el Humanismo dentro del pensamiento, la ciencia de lo real exigía su autonomía;

20 DE REGIMINE PRINCIPUM I, 13, atribuido a Santo Tomás, pero escrito en parte por Tolomeo de Lucca (1301). Cf. Emile Brehier Opus. Cit. Tomo II p. 47. Santo Tomás de Aquino.- DEL GOBIERNO DE LOS PRINCIPES (De Regimine Principum ad Regem Cypri).- Traducción de Don Alonso Ordóñez Das Seyjas y Tobar.- Edición e Introducción del R.P. Ismael Quiles, S.I. Colección Biblioteca Filosófica.- Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, Argentina, 1964.

en el arte; lo humano tendía al realismo, y el teatro popular se inclinaba a lo profano. En tanto, la Escolástica que continuaba tiranizando la filosofía, la vida y el arte, seguía dada a la tarea de asimilar la cultura de la antigüedad; (especialmente las teorías físicas aristotélicas), expurgando la dialéctica peligrosa para las verdades reveladas de la tradición cristiana: Dios, Creación, Caída, Redención y Salvación, cuyo orden resultaba de actos libres, evidentes por sus efectos para el creyente, pero que no respondían a principios de necesidad. El arte y el teatro religiosos, aunque impregnados de una dialéctica clara, son manifiestos de la autoridad de la catolicidad papal y de su política universalista.

La vida, igual que la expresión artística, en América tendió a continuar al abrigo de la Iglesia, la cual siempre ha sido sentida por los cristianos como la manifestación terrenal colectiva y actuante del Cuerpo Místico del Redentor: "El mismo designó a unos por apóstoles, a otros por evangelistas, a otros por doctores, para la consumación y perfección de los Santos; a fin de que trabajen en el misterio en la edificación del cuerpo de Cristo, hasta que nos juntemos todos en una misma fe y conocimiento del hijo de Dios". 21

La sociedad colonial y la clerecía criolla,

21 : 'Vos autem estis corpus Christi, et membra'. Et alibi: 'pro corpore', inquit 'ejus, quod est Ecclesia'. San Pablo citado por San Agustín en LA CIUDAD DE DIOS.- Texto bilingüe. Tome Troisième Livre XXII, Cap. XVIII. p. 505. Cf. también Opus Cit. Editorial Poblet. Tomo II p. 749-50.

que gobernaban el mundo conquistado en el siglo XVII, forjaban en las formas del arte su visión acabada del mundo, del hombre, de la vida, y de la historia, justificando el presente inmediato con las propias creencias.

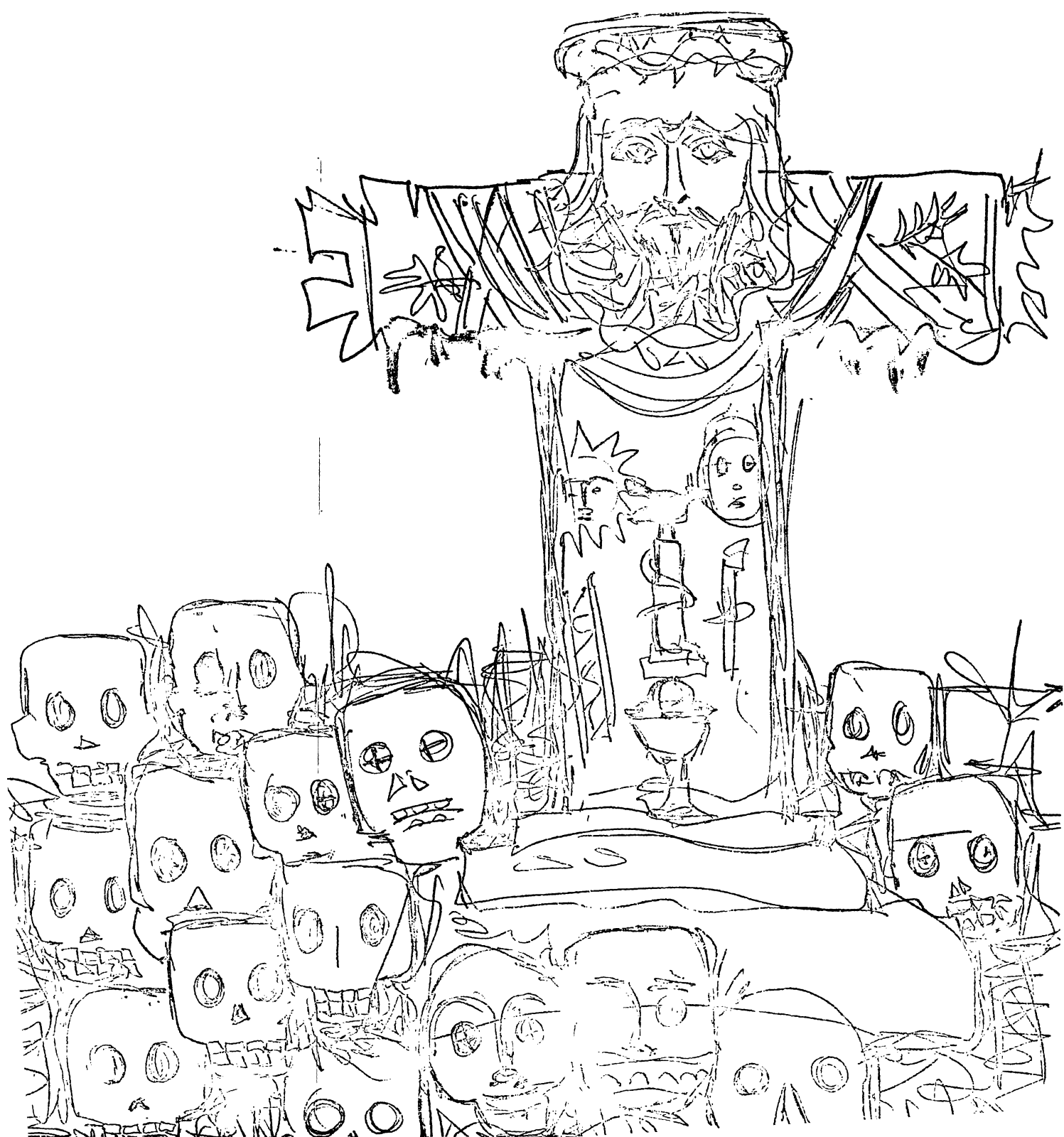
Síntesis, pues, de formas y contenidos diversos, los Autos Sacramentales son la expresión auténtica del catolicismo en el Imperio Español en un momento en que España dirigía los destinos del mundo y el idioma castellano junto con el oro y la plata americana sonaba en todas partes.

La prohibición de representar autos sacramentales (1765) en la metrópoli y sus colonias, promulgada por los reyes borbones que ocuparon el trono español, coincidió con la expulsión de los Jesuitas (1767), orden religiosa fundada por San Ignacio (1491-1556), que había salvaguardado al catolicismo contra las herejías protestantes, y que constituía el eje de la cultura y la administración católica española en América. Con la importación de las ideas ilustradas y de las formas neoclásicas, al igual que con la instauración de una corte afrancesada, comienza la preponderancia del pueblo francés y la decadencia de España. La independencia de los estados americanos (1776) y la entrada del nuevo continente al mundo moderno eran inevitables; y con ellas la destrucción del cascarón barroco del catolicismo, cuya escena teatral ofrece, sin duda el féretro fastuoso, pagano y ritual, profético y pleno de dogmas, del drama cristiano, en que el Divino Narciso, a la orilla de la Fuente Cristalina de la Gracia mírase reflejado en la Humana Naturaleza, creada a Su imagen

y semejanza; y, como una ofrenda de amor, muere para renacer en la flor del Pan Eucarístico:

*Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre
que entregué a tantos martirios
por vosotros. En memoria
de Mi Muerte, repetirlo. 22*

22 Ibidem p. 95.



C O M E N T A R I O

LAS-TENDENCIAS DRAMATICAS PROFANAS

El teatro es como un espectro físico y metafísico a través del tiempo. En él las diversas actitudes manifestadas por el hombre, cuanto más lejanas se hallan de nuestra perspectiva actual más próximas nos parecen entre sí, y, por ello, más confusas y borrosas sus peculiaridades; al contrario de aquellas tendencias que la escena presente distingue con evidencia, y que parecen ramificarse en fugas infinitas, hasta diluirse por completo. Es innegable que en los ritos totémicos, principio de la civilización, así como en el teatro clásico pagano y en el drama cristiano, se hunden y entrecruzan las raíces de la dramaturgia occidental, formando tupida urdimbre. En este paisaje exhuberante, el método aristotélico, lógico y definitorio (válido o no, según el punto de vista), permite una estricta comparación de las varias expresiones dramáticas, independientemente de la época, del lugar y de la sensibilidad en que se hallan adscritas. Justamente,

por sus limitaciones, este sistema permite notar las diferencias específicas, que quedan mutiladas si se aplican los cartabones con absoluto rigor; pero constituye una herramienta eficaz para alcanzar una visión comparativa del conjunto, y funge como una base firme, en medio de las trayectorias azarosas del arte de la representación; espejo humano o humanizado de la vida.

El ARTE POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ) de Aristóteles es tanto más importante para comprender el fenómeno teatral en Occidente, cuanto que fue sentida como teoría dramática absoluta por la casi totalidad de los dramaturgos renacentistas, quienes al imitar los modelos de la antigüedad bajo el imperativo de la razón, olvidaron sus orígenes mágicos y religiosos, a cambio de asirse a una fórmula convencional sintética, que comprendiera lógicamente las esencias últimas del fenómeno dramático, y condujera a una amplia meta moral. Tal influencia perdura en nuestros días, normando la creatividad dentro de la constante explícitamente "realista" o "verosímil" del teatro contemporáneo.

Curiosamente, el teatro occidental, que alcanza su expresión madura a partir del Renacimiento hasta nuestros días, ofrece tanto el planteamiento del panorama interior del hombre, ya frente a la duda metafísica o ya ante sus pasiones, así como la tendencia a establecer normas colectivas de conducta. Y si, por una parte, surge como un producto consciente de los pueblos europeos al eclipsarse al cultura medieval frente al racionalismo y las ciencias que paulatinamente venían trascendiendo el pensamiento místico cristiano, conformándolo dentro los moldes de la dialéctica pagana; por otro lado, como

contrapartida indica una exploración cada vez mayor de los elementos irracionales subconscientes, tendiendo a cerrar el círculo no sólo con aquellos espectáculos del origen de la tragedia griega y de los dramas litúrgicos, sino con los ritos más remotos, y con las ciencias herméticas.

A diferencia de la dramaturgia psicologista, burguesa o antiburguesa, que muestra al hombre cotidiano e inauténtico, la vanguardia trata de recuperar los elementos mágicos y míticos de la representación, desligando la esencia del drama de las definiciones conceptuales, y buscando las huellas de un lenguaje de expresión esotérica en los ademanes mímicos y crípticos, y en los restos de significaciones ocultas de los ritos primitivos, y entre las danzas orientales y africanas, así como en los juegos espectaculares de los indios de América. En fin, en toda aquella representación donde la liturgia es una escuela de silencio.

La busca contemporánea de las supervivencias religiosas del teatro coincide con la conciencia de una necesidad de formas vivas de cultura. Por ello, se renuncia al dogma y también se rechazan los moldes racionales, para rescatar la pureza fugaz del culto originario. Esta actitud responde a un estado consciente que ya no se satisface con el contenido convencional ni con el estado de repetición de las formas epidérmicas del teatro profano. Pues son precisamente las tendencias profanas las que actualmente trata de rebasarse, porque parecen haber perdido la espontaneidad de los juegos rústicos que les dieron origen, sirviendo más como vehículo de diversión de clases privilegiadas, instaladas en la mollicie, o/COMO instrumento en el proceso de enajenación

del "hombre maquina".

Se ha olvidado aquel espíritu crítico, pleno de originalidad y fuerza colectiva, que permitió el florecimiento de la farsa en las postrimerias del Medioevo, como una contraposición al drama sagrado que se caracterizaba por un esquematismo monótono y una moral abstracta omnipotente. Entonces, la sensualidad, la embriaguez y la risa de las fuentes paganas parecía volver a brotar, despues de varios siglos de censura religiosa, entre los mimos, acróbatas e histriones errantes, con toda la comicidad obscena y el filo de la sátira popular. La libertad individual proclamaba su victoria sobre sistemas totalitarios, y la improvisación distinguía al teatro por encima de su aspecto de género literario. Los actores de la Commedia Dell'Arte hacían escarnio de las instituciones y de la tabla petrificada de valores cristianos. Y esto, aunque con otro nivel artístico, parece repetirse entre las actuales caravanas de teatro de hippies vagabundos que recorren las ciudades de Europa, bañándose desnudos en las fuentes, pintándose el cuerpo de colores, e improvisando en las calles una especie de juegos de terapia colectiva, que despiertan la inquietud existencial de familias tradicionalistas.

En principio, ambas corrientes son expresiones de un mismo anhelo irracional de emanciparse de las super estructuras ideológicas y de un deseo, consciente e inconsciente de quebrantar los sistemas políticos y sociales que no permiten la libre expresión ni la plena realización humana. Pero, en nuestro siglo se vuelve la mirada hacia la metafísica, para plantear interrogantes angustiosas y enjuiciar a Dios; mientras que en el Renacimiento era el mundo

físico lo que urgía reconocer y conquistar. La rebeldía de los histriones, condenados por la Iglesia, fue como una inyección de savia vivificante que hizo surgir los varios teatros nacionales, afirmando, dada su tendencia creativa, las diferencias y las peculiaridades en la escena; imponiendo las lenguas vernáculas y los dialectos por encima del idioma universal del papado, y acuñando tipos populares, ejemplificación de vicios individuales, para desplazar de la dramaturgia a los héroes de la hagiografía medieval.

A partir del Renacimiento, el teatro, que había sido expulsado del templo, reclamó un sitio propio donde desarrollarse. Se construyeron locales con su distinción jerárquica de lugares para el público. El interés de la escena, como en la comedia clásica, se centró de nuevo en el hombre, en el hombre común y corriente, que exigía reconocerse ya en la burla hecha a sus defectos, o en el planteamiento de su problemática interna, o en la exhibición de la sublimidad de sus sentimientos.

Con lo cual, la escena pronto se transformó en espejo del canon del justo medio, obedeciendo a los clichés paradójicos de exigencias comerciales. Surgió la representación del hombre y para el hombre en su propio marco, como si acaso el teatro consagrado a una inteligencia superior o no, pudiera dejar de reflejar la época determinada en que surge una obra dramática y se olvidase de mostrar la actitud humana que la crea.

El hecho de que en el mundo moderno las ciencias ofrecieran la posibilidad de un futuro utópico para la humanidad, se refleja en la escena, donde las leyes divinas de armonía vienen a substituirse

por reglas de moral racional, que no bastan para con jurar lo desconocido. Y es que la razón humana sólo comprende de modo limitado las dimensiones infinitas de la realidad.

De aquí que tal marco inmediato convencional mente experimentable a la larga resulte estrecho para el hombre mismo. Las tijeras de la lógica mutilan todo lo que no cabe en los compartimentos de la definición. Lo que sobra se cataloga en el abismo del caos, bajo prejuiciosos membretes: sentimientos, taras hereditarias, instintos, maleficios, locura, **IRRACIONALIDAD**: sin anotarse la densidad propia de los deshechos y los varios niveles que estos tienen.

En este siglo la pérdida de la fe en la razón, no deja mas caminos que la desesperación o la búsqueda, que la dramática de nuestros días refleja. El hombre, presa de un espíritu crítico, descubre que el antiguo rito a los dioses, al racionalizarse, ya no le dice nada que por puras inferencias él no pueda saber; y que, en cambio, ha dejado de expresar lo desconocido: que es el verdadero marco existencial al cual pertenece de modo total.

Por tanto, el arte de la representación tien de de nuevo a descubrir la esencia del cambio dada en el equilibrio y la armonía. No conformándose ya sólo con revelar la justicia de un mundo legal; ni con plantear la tranquilidad de la conciencia moral que apetece un eterno descanso... (descanso de tantas culpas, de tanto auto castigo); ni mucho menos con mostrar más la vida del buen tono, del justo medio entre el placer y la virtud, entre el pecado y el prejuicio. No es solo la imitación dramática de la armonía ideal entre el individuo y el Estado, ni en tre el Bien y el Mal, ni entre el sentimiento y la

razón la que puede satisfacer plenamente al hombre actual, instruyéndolo en sus deberes reales con cuanto le rodea, y acerca de las causas del desorden que lo acosa y del infortunio que lo aflige; sino la imitación de la armonía cósmica, de la cual es responsable cada quien en la medida en que sus acciones repercuten sobre otros seres y cosas. Armonía que se manifiesta en todo, y de la que la humanidad puede aprender empíricamente conforme construye su destino.

Por ello, paradójicamente, podría afirmarse que los elementos formales más importantes del teatro profano tienen ascendencia directa, ya en el esplendor alcanzado por el teatro de la antigüedad, o ya bien en el carácter didáctico, profundamente moral, de las representaciones sagradas de la Edad Media. Tal cosa se debe a que, aún cuando, a simple vista, es clara la contradicción entre la concepción pagana del arte, trascendida de razón, y la pureza de un arte religioso impregnado de fe, las raíces, sin embargo, de ambas formas de expresión, cuya amalgama histórica presenciamos en la producción dramática de Lope (1562-1635) a Brecht (1898-1957), de Shakespeare (1564-1616) a Williams (1914) y Miller (1915), de Racine (1639-1699) a Ionesco (1912-1957), de la Commedia dell'Arte (siglo XVI) al Living Theater (siglo XX) se hunden en la necesidad de comunicación del hombre fenómeno que, si bien se reviste de intenciones que varían conforme a las condiciones histórico sociales no por eso deja de proyectar los moldes de una mente y forma sentir específicamente humanas.

Un exámen somero de las manifestaciones teatrales, así como de la creación y la crítica dramá-

tica de los períodos clásico y cristiano, permite trazar los lineamientos que a lo largo de la historia describe de modo dialéctico la dramática de occidente, pues los fenómenos escénicos propios de diferentes épocas parecen identificarse entre sí en ciertos aspectos, y mostrar notorias contradicciones en otros. ¹

Maravilloso refugio resulta el teatro para el hombre, pues a través de él puede soñar en vigilia. Esta es la clave de toda representación, que de por sí ya participa del subconciente del artista creador, tenga o no tenga la etiqueta de sus fuentes irracionales, y es siempre un fenómeno de conciencia que presupone comunicación con la colectividad de una época concreta. Las coincidencias entre productos culturales de tiempos y sociedades disímbolas responden al hecho de que el alma humana es susceptible de mecanismos repetitivos, inconscientes, y no debido al afán retórico de imitar los modelos del pasado, los que pueden ser calcados en la forma, pero jamás en el genio.

¹ En esta Tesis de Maestría, se han investigado algunas de las ideas que nutren la dramaturgia a partir de la Edad Antigua y la Edad Media, como primera parte de un trabajo, cuya meta final es estudiar en una siguiente Tesis Doctoral cómo dichas connotaciones teórico críticas cobran actualidad en el teatro occidental.

B I B L I O G R A F I A

B I B L I O G R A F I A

AGUSTIN

(San) padre de la Iglesia y obispo de Hi pona. CONFESSIO NUM (Las Confesiones). Tex to bilingüe latín español. Edición crí tica y anotada por el P. Angel Custodio Vega, O.S.A.. Colección Biblioteca de Au tores Cristianos. La Editorial Catoli ca, S. A., Cuarta edición. Madrid, Espa ña, 1963.

CONFESIONES. Versión, introducción y no tas de Francisco Montes de Oca. Colec ción "Sepan cuantos..." No. 142. Edito rial Porrúa, S. A. Primera edición. Mé xico, 1970.

LA CITE DE DIEU. (De Civitate Dei). Tra duction nouvelle par L. Moureau. Ouvra ge couronné par L' Académie Francaise. 4a. Editione avec le texte latin. Gar nier Frères Libraires - Editeurs. Paris, France.

LA CIUDAD DE DIOS. (De Civitate Dei). Tra ducción del latín por D. José Cayetano Díaz de Beyral. Colección de Clásicos Católicos. Editorial Poblet. Buenos Ai res, Argentina, 1945.

ALIGHIERI

Dante. LA DIVINA COMMEDIA. Col comento di Pietro Fraticelli. Nuova edizione ri veduta da un Letterato Toscano. Ventun e sima tiratura. Non Bramo Altr'esca. G. Barbera, Editore. Firenze, Italia, 1914.

ALONSO

Dámaso. LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ. M. Aguilar, Editor. Colección Crisol No. 171. Madrid, España, 1946.

ANSELMO

San. OBRAS COMPLETAS. Texto latín espa ñol. Introducción general y versión cas tellana por el P. Julián Alameda, D.S.B.. Colección Biblioteca de Autores Cristia nos, La Editorial Católica. Madrid, Es paña, 1952.

AQUINO

Santo Tomás de. *SUMMA THEOLOGIAE (Suma Teológica)*. Traducción por una comisión de p.p. Dominicos presidida por el Dr. Fr. Francisco Barbado Viejo, O.P. Obispo de Salamanca. Introducción general por el E.P. Mtro. Fr. Santiago Ramírez, O.P.. Colección Biblioteca de Autores Cristianos. Tercera edición. Madrid, España, 1964.

SUMA TEOLOGICA (Summa Theologiae). Selección. Introducción y notas por el P. Ismael Quiles, S.I.. Colección Austral N.º. 310. Editorial Espasa-Calpe, S. A. Séptima edición. Madrid, España, 1966.

DEL GOBIERNO DE LOS PRINCIPES. (De Regimine Principum ad Regem Cypri). Traducción de Don Alonso Ordóñez Das Seyjas y Tobar. Edición e introducción del R.P. Ismael Quiles, S.I.. Colección Biblioteca Filosófica. Editorial Losada, S. A.. Buenos Aires, Argentina, 1964.

ARISTOFANES

ΤΩΝ ΕΙΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΚΩ-
ΜΩΔΙΑΣ ΕΝΑΔΕΚΑ. ΣΧΟΛΙΩΝ
ΠΑΛΑΙΩΝ ΣΥΝΑΓΩΓΗ. Scholia
Graeca in Aristophanem. Cum prolegomenis
grammaticorum codicum integra, ceterorum
selecta, annotatione criticorum itam se-
lecta, cui sua quaedam inseruit Fr. Düb-
ner. Editore Ambrosio Firmin Didot, Ins-
tituti Regū Franciae Typographo M DCCC
XLII.

ARISTOPHANES, with the english translation by Benjamin Bickley Rogers. London William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. M CMLX. 1960.

OBRAS COMPLETAS. Traducción del griego por D. Federico Baraibar y Zumárraga. Colección Clásicos Inolvidables. Editorial "El Ateneo". Tercera edición, Buenos Aires, Argentina, 1958.

ARISTOTELES

OBRAS. Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas por Francisco de P. Samaranch. Colección Tolle, Lige. Aguilar S. A. de Ediciones. Segunda edición. Madrid, España, 1967.

POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ). Texto original y versión española. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. U.N.A.M. México, 1946.

ARRIGHI

Paul. LA LITERATURA ITALIANA. Desde sus orígenes hasta nuestros días. (La Littérature italienne. Des origines a nos jours) Traducción por Marta Mercader. Cuadernos de Eudeba No. 57. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1965.

ARTAUD

Antonin. EL TEATRO Y SU DOBLE (Le Theatre et son double). Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Colección Ensayos. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina, 1964.

OEUVRES COMPLETES. Tome V. NRF, Gallimard. France, 1964.

ASIS

San Francisco de. FLORECILLAS DEL GLORIOSO SEÑOR SAN FRANCISCO Y DE SUS HERMANOS. Traducción por C. Rivas Cherif. Colección Crisol No. 182. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1946.

BEARE

A. LA ESCENA ROMANA. (The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the time of the Republic). Traducción de la segunda edición 1955, por Eduardo J. Prieto. Temas de Eudeba. Teatro. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964.

BERCEO

Gonzalo de. LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA. Biblioteca de Autores Españoles No. 5. Ediciones Atlas. Madrid, España, 1952

BOIADZHIEV

G.N. y DZHIVELEGOV, A. HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO. Traducción directa del ruso de Sergio Belatieff. Colección Anfora. Ediciones Mar. Oceano. Buenos Aires, Argentina, 1963.

- BREHIER *Emile. HISTORIA DE LA FILOSOFIA. (Histoire de la Philosophie). Traducción por Demetrio Nájuez. Prologo de José Ortega y Gasset. Editorial Sudamericana. Cuarta edición. Buenos Aires, Argentina, 1956.*
- CALDERON DE LA BARCA *Don Pedro.- AUTOS SACRAMENTALES. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO. Edición, estudio y notas por Angel Valbuena Prat. Biblioteca Clásica Ebro. Clásicos Españoles. Editorial Ebro, S.L.. Quinta edición ilustrada. Zaragoza, España, 1955.*
- OBRAS COMPLETAS. Colección Tolle, Lege. Aguilar S.A., de Ediciones. Tercera edición. Madrid, España, 1951.*
- CASO *Alfonso. LA RELIGION DE LOS AZTECAS. No 38 de la Biblioteca Enciclopédica Popular, Secretaría de Educación Pública, México, 1945.*
- CASTRO *Américo. LA REALIDAD HISTORICA DE ESPAÑA. Biblioteca Porrúa No. 4.- Editorial Porrúa, S. A.. México, 1962.*
- CORTICHS *Estrella. TEATRO MEDIEVAL. Selección y prólogo. Colección literaria Servet. El Mundo Medieval. Ediciones Oasis. México, 1961.*
- CRUZ *Sor Juana Inés de la. AUTOS SACRAMENTALES. Prólogo del Dr. Sergio Fernández. Notas de Alfonso Méndez Plancarte. Biblioteca del Estudiante Universitario. U.N.A.M. México, 1970.*
- OBRAS COMPLETAS. Biblioteca Amerciana, Serie de Literatura Colonial. Editorial Fondo de Cultura Económica, Primera edición, México, 1955.*
- CHANCEREL *León. EL TEATRO Y LOS COMEDIANTES (Petite histoire de L'art et des artistes. Le Théâtre et les comédiens). Traducida por Marta Gallo. Lectores de Eudeba No. 37. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1968.*

- CHAVERO** *Alfredo. MEXICO A TRAVES DE LOS SIGLOS. Tomo I. Historia Antigua y de la Conquista. Ballescá y Compañía, Editores, y Espasa y Compañía, Editores. México - Barcelona, España, 1889.*
- DIAZ** *Infante, Fernando. QUETZALCOATL (Ensayo psicoanalítico del mito nahua). Prólogo de Angel Ma. Garibay K. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias No. 18. Universidad Veracruzana. Xalapa, Ver. México, 1963.*
- DIAZ-PLAJA** *Guillermo. ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO. Editorial Noguer, S. A.. Primera Edición. Barcelona, España, 1958.*
- DOBIN** *Efim. PROSA, y POESIA EN EL CINE. ESTETICA Y MARXISMO. Traducción de Silvio Sastre y Silvia Gojman. Colección Foro Polémico/bolsillo/3. Editorial Arandú. Buenos Aires, Argentina, 1965.*
- ESQUILO** *TRAGEDIAS. Traducción de Fernando Segundo Brieva Salvatierra. Colección Obras Inmortales. Ediciones Ateneo, S. A.. Primera edición. México, 1961.*
- EURIPIDES** *LAS DIECINUEVE TRAGEDIAS. Versión directa del griego e introducción de Angel Ma. Garibay K. Colección "Sepan cuantos..." No. 24. Editorial Porrúa, S. A.. Primera edición, México, 1963.*
- FRAZER** *Sir James George. LA RAMA DORADA (The Golden Bough). Traducción del inglés por Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Sección de Obras de Sociología. Fondo de Cultura Económica. Tercera edición en español, México, 1969.*
- FREUD** *Sigmund. TOTEM Y TABU (Totem und Tabu). OBRAS COMPLETAS. Volúmen II. Traducción directa del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, España, 1948.*

- FULCANELLI . EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES. (Le mystere des Cathedrales). Traducción de J. Ferrer Aleu. Colección Rotativa Plaza & Janés, S. A. Editores. Barcelona España, 1970.
- GARIBAY Angel Ma. K. HISTORIA DE LA LITERATURA. NAHUATL. Biblioteca Porrúa No. 1. Editorial Porrúa, S. A.. México, 1953.
- GARRIDO Pallardó, F.. LOS ORIGENES DEL ROMANTICISMO. Nueva Colección Labor. Editorial La Labor, S. A.. Barcelona, España, 1968.
- GROTOWSKI Jerzy. HACIA UN TEATRO POBRE. TOWARDS A POOR THEATRE. (Teatrets Teori Ogteknikk) Preface by Peter Brook. Edited and translated by Eugenio Barba. TTT 7. Odin Teatret Forlag. Institut Badan Metody Aktorskij. Holstebro, Denmark, 1968.
- GUARDIA Alfredo de la. VISION DE LA CRITICA DRAMATICA. Editorial la Pléyade. Buenos Aires, Argentina, 1970.
- GUERRERO Zamora Juan. HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO. Juan Flors, Editor. Barcelona, España, 1967.
- HAUSER Arnold. INTRODUCCION DE LA HISTORIA DEL ARTE. (Philosophie Der Kunstgeschichte). Lo tradujo del alemán Felipe González Vicén. Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo No. 33. Ediciones Guadarrama. Madrid, España, 1961.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich. FENOMENOLOGIA DEL ESPIRITU. (Phänomenologie des Geistes) Traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra. Colección de textos Clásicos. Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía. México, 1966.

HUBERT

Henri. LOS CELTAS Y LA EXPANSION CELTICA HASTA LA EPOCA DE LA TENE. Tomo XXII de la Sección Primera. Introducción (Prehistoria y Protohistoria. Antigüedad) de la Evolución de la Humanidad. Síntesis Colectiva, dirigida por Henri Berr. Traducción al español, revisión y notas por Luis Pericot García y Eduardo Ripoll Perello. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1957.

LOS CELTAS DESDE LA EPOCA DE LA TENE Y LA CIVILIZACION CELTICA. Tomo XXIV. Misma edición.

LOS GERMANOS. Tomo XXVII. Traducción al castellano por Jesús García Tolsa. Misma editorial. México, 1955.

HUGO

Víctor. CROMWELL. Traducción de J. Labaila. Colección Austral No. 673. Editorial Espasa-Calpe, S. A. Buenos Aires, Argentina, 1947.

HUTIN

Serge. LA ALQUIMIA (L'alchimie). Traducción por el Dr. Carlos Nogués Acuña. Colección Lectores de Eudeba No. 26. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1968.

JAEGER

Werner. PAIDEIA. Los Ideales de la Cultura Griega. (Paidéia, Die Formung des griechischen menschen; ΑΙΜΗΝ ΠΕΦΥΓΚΕ ΚΑΣΙ ΚΑΙΔΕΙΑ ΒΡΟΤΟΙΣ). Fondo de Cultura Económica.- Versión directa del alemán por Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (libros III y IV) Segunda edición. México, 1962.

LAFENESTRE

Georges. LA LEYENDA DE SAN FRANCISCO DE ASIS (Légende de Saint Françoise d'Assise). Colección Crisol No. 39. M. Aguilar Editor. Madrid, España, 1944.

- LESSING · G.E. HAMBURG DRAMATURGY. (*Hamburgische Dramaturgy*) with a new introduction by Victor Lange. Chairman Department of Germanic Languages and Literatures Princeton University. Dover Publications, Inc. New York, E.U.A., 1962.
- HAMBURGISCHE DRAMATURGY. 1767-1769. Leipzig, Drug and Berlag von Bphilipp Reclam jun.
- LEVI Eliphaz. DOGMA Y RITUAL DE LA ALTA MAGIA (*Dogme et Rituel de la Haute Magie*) Editorial Kier, S. A. Tercera edición. Buenos Aires, Argentina, 1966.
- LINK Pablo. MANUAL ENCICLOPEDICO JUDIO. Biblioteca Israel. Editorial Israel. Buenos Aires, Argentina, 1950/5710.
- LOBERA Y ABIO Don Antonio. EL PORQUE DE TODAS LAS CEREMONIAS DE LA IGLESIA Y SUS MISTERIOS. Librería de A. Bouret y Morel. París, Francia, 1848.
- MARCHETTI Ottavio, S.J.. LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES DE SAN IGNACIO. Artes Gráficas Grijalvo, S. A.. Versión del italiano por el P. José María de la Colina, S.I.. Bilbao, España, 1955.
- MELCHINGER Siegfried: EL TEATRO DESDE BERNARD SHAW HASTA BERTOLT BRECHT (*Drama Zwischen Shaw und Brecht*). Traducción de José Pérez Ruiz. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, Argentina, 1959
- MURRAY Gilbert. ESQUILO. El Creador de la Tragedia. Versión castellana de León Miras. Colección Austral No. 1185. Editorial Espasa-Calpe, S.A. Buenos Aires, Argentina, 1954.

- EURIPIDES Y SU TIEMPO. (Euripides and his age). Fondo de Cultura Económica. Tercera edición en español. México, 1960.*
- NICOL* Eduardo. *METAFISICA DE LA EXPRESION. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1957.*
- NICOLL* Allardyce. *HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL (World Drama from Aeschylus to Anouilh). Traducción del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner. Biblioteca Cultura e Historia. Editorial Aguilar. Madrid, España, 1964.*
- NIETZSCHE* Federico. *OBRAS COMPLETAS. Traducción, introducción y notas de Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicén. Colección Tolle, Lege. Editorial Aguilar. Quinta edición. Buenos Aires, Argentina, 1963.*
- O' GORMAN* Edmundo. *AMERICA. Estudios de Historia de la Filosofía en México. Publicaciones de la Coordinación de Humanidades. U.N.A.M. México, 1963.*
- OLAVARRIA Y* FERRARI, Enrique de. *RESEÑA HISTORICA DEL TEATRO EN MEXICO. Prólogo de Salvador Novo. Biblioteca Porrúa, S.A.. Tercera edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México, 1961.*
- PETTAZONI* LA RELIGION di ZARATHUSTRA. Bolonia, 1926. *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe, S. A.*
- PIGNARRE* Robert. *HISTORIA DEL TEATRO (Histoire du Theatre). Traducida por Francisco Javier. Cuadernos de Eudeba No. 32. Editorial Universal de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1959.*

- PIJOAN José. *SUMMA ARTIS. Historia General del Arte.* Editorial Espasa-Calpe, S. A.. Quinta edición. Madrid, España, 1961.
- PLATON *APOLOGIA DE SOCRATES.* (*Ἀπολογία Σωκράτους*). *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.* Segunda edición. U.N.A.M. México, 1965.
- DIALOGOS.* Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1921
- TIMAEUS* (*Τιμαίος*) with an english translation by the R.G. Bury, Litt. D. *The Loeb Classical Library.* London, William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. Great Britain, 1961.
- TIMEO* (*Τιμαίος, ἢ περὶ γνῶσεως*). Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch. Colección Biblioteca de Iniciación Filosófica No. 84. Editorial Aguilar. Buenos Aires, Argentina, 1963.
- PLAUTO Tito Maccio. *COMEDIAS. (COMOEDIAE).* Traducción de Vicente Blanco García. Colección Crisol No. 277. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1950.
- THEATRE.* Traduction Nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet. Chez Lefevre, Editeur. Deuxieme édition. Paris, France, 1845.
- QUEVEDO VILLEGAS Don Francisco de. *OBRAS COMPLETAS.* Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín. Tercera edición. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1945.
- RAMACHARACA *FOURTEEN LESSONS IN YOGUI PHILOSOPHY AND ORIENTAL OCCULTISM.* L. N. Fowler & LTD. London, 1964.

- RAYNAUD DE LA FERRIERE Serge, Dr. Mahatma Chandra Bala. YUG, YOGA, YOGHISMO. Una Matesis de Psicología. (Yug, yoga, yoghisme. Une Mathesis du Psychologie). Traducción por el Gurú Dr. David Ferriz Olivares. Editorial Diana. Primera edición. México, 1969.
- RAYNAUD Georges. TEATRO INDIGENA PREHISPANICO. RABINAL ACHI. Prólogo de Francisco Monterde. Colección Biblioteca del Estudiante Universitario No. 71 U.N.A.M. México, 1955.
- REYES Alfonso. LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE. OBRAS COMPLETAS. Colección Letras Mexicanas. Editorial Fondo de Cultura Económica. Primera edición, México, 1961.
- ROJAS Fernando de. LA CELESTINA. Colección Crisol No. 72. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1944.
- SAGRADA BIBLIA La. Traducida de la vulgata latina al español por D. Félix Torres Amat. México, 1940-1943.
- SECHAN Louis. EL MITO DE PROMETEO (Le mythe de Promethee). Traducida por Ezequiel de Olaso. Cuadernos de Eudeba No. 24. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1964.
- SENECA TRAGEDIES. With an english translation by Frank Justus Miller, Ph. D., LL. D. The Loeb Clasical Library. Printed in Great Britain, 1960.
- SOFOCLES ELECTRA (ΗΛΕΚΤΡΑ). Texto griego con la versión directa y literal por el Dr. José Alemany y Bolufer y traducción en verso por Vicente García de la Huerta. Bosh Casa Editorial. Barcelona, España, 1912.

- TRAGEDIAS COMPLETAS. Traducción prólogo y notas de Ignacio Errandonea, S.I.. Colección Crisol No. 201. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1947.
- SPENGLER Oswald. LA DECADENCIA DE OCCIDENTE. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal. (Untergang des abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte d. Gestalt und Wirklichkeit.) Traducida del alemán por Manuel García Morante. Colección Historia y Filosofía de la Ciencia. Editorial Espasa-Calpe, S. A.. Décima edición. Madrid, España, 1958.
- STICCA Sandro. THE LATIN PASSION PLAY: its Origins and Development. Published by state University of New York Press. Trurlow Terrace, Albany, New York. Manufactured in the United States of América.
- TERENCIO COMEDIAS. (COMOEDIAE). Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio. Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos. Ediciones Alma Mater, S. A.. Barcelona, España, 1958.
- VALBUENA Prat, Angel. HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Editorial Gustavo Gili, S.A.. Séptima edición. Barcelona, España, 1964.
- VON HAGEN Victor M. LOS AZTECAS: Hombre y Tribu. (The Aztec: Man and Tribe). Traducción de René Cárdenas Barrios. Editorial Diana, S. A.. Sexta impresión. México, 1970.
- WULF Maurice de . HISTORIA DE LA FILOSOFIA MEDIEVAL (Histoire de la Philosophie Médiévale). Traducción de Jesús Toral Moreno. Colección de Estudios Filosóficos. Editorial JUS. Primera edición española, México, 1945.

ZUNDEL

Maurice. EL POEMA DE LA SAGRADA LITURGIA. Traducción de la cuarta edición francesa y prólogo de Antonio Mayol de Romani. Colección Crisol No. 262. M. Aguilar, Editor. Madrid. España, 1949.

México, D. F., septiembre de 1971.

INDICE DE BOCETOS
(Hechos por Heber Romo)

- I CONJURO ASTRONOMICO NAHUATL.
- II MASCARA AUSTRALIANA DE MARIPOSA.
- III RITO FUNERARIO EGIPCIO.
- IV προσωπεύς, PERSONA, MASCARA TEATRAL.
- V CARACTERIZACION FEMENINA.
- VI FIGURA DIONISIACA.
- VII MEDEA, VISION DE UN FRESCO POMPEYANO.
- VIII CARACTERIZACION COMICA.
- IX EL CORDAX.
- X EDIPO.
- XI BAILARINAS ETRUSCAS.
- XII LOS LUDI.
- XIII EL PECADO ORIGINAL.
- XIV SEPTENARIO MAGICO (LUCHA DE LAS POTENCIAS).
- XV PENTACLO. VITRAL DE LA ESTRELLA DE LOS MAGOS.
- XVI LA MATERIA REMOTA.
- XVII NUESTRA SEÑORA.
- XVIII LA TRINIDAD Y EL MUNDO.
- XIX SIMBOLO EUCARISTICO, BARROCO MEXICANO.

*Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti.-
ASPECTOS TEORICO CRITICOS EN LA CREA-
CION DRAMATICA (Antigüedad y Cristia-
nismo).- Tesis para optar al grado de
Maestría en Letras por la U. N. A. M.
Bocetos por Heber Romo.- Copia al cui-
dado de Fedra Josefina Sánchez Benítez
Trabajo de Mecnografía por Juanita Bu-
trón.- Número total de hojas 220 .- Se
hicieron 30 copias fotostáticas numera-
das.*

27

México, D. F. a 25 de Septiembre de 1971.