

el teatro en la Edad Media

capítulo IV

*El placer que producen los espectáculos incita a la fornicación,
la impudicia y toda clase de incontinencias.*

SAN JUAN CRISÓSTOMO (344-407)

Introducción

El desarrollo del teatro medieval es, tal vez, la cuestión más espinosa de la historia del teatro. Al natural deterioro de los documentos que facilitarían el acceso a la información, debe agregarse el desinterés y el desdén que, por obra del cristianismo, segregó al teatro como acto comunitario y significativo o, para ser más justos, le dio tan precisa misión pastoral (el teatro era un eficaz medio pedagógico de evangelización), que perdió toda la pulsión pasional del pasado grecorromano.

En principio había casi desaparecido el habitual ámbito de circulación del teatro: la ciudad. Los bárbaros, hombres del desierto poco acostumbrados a la vida urbana, las habían descuidado hasta el punto del derrumbe y la opacidad.

Las características de la ciudad romana habían desaparecido así como las condiciones de salubridad. La ciudad corría el riesgo de transformarse en un pantano, las antiguas cloacas no eran limpiadas, el pavimento de las calles no eran reparados¹.

De este modo las formas antiguas del arte escénico, aquellas que prosperaron en Grecia y en Roma, cayeron en el olvido o fueron patrimonio de las clases ilustradas que, poco a poco cristianizadas hasta el fanatismo, las recordaban para condenarlas como refugio del paganismo y cobijo del pecado. Séneca es la única y última figura rescatada, sobre todo porque su literatura, más para leer que para representar, estaba muy lejos de la vulgaridad que había caracterizado a la repudiada comedia latina. Sin embargo otros aseguran que fue Terencio el único autor antiguo que realmente sobrevivió en la Edad Media, no obstante la honda y obvia divergencia entre este autor y los conceptos cristianos.

La Patrística, los Santos Padres de la Iglesia, tomó a su cargo desde los primeros tiempos romanos la persecución contra los actores y contra la actividad escénica en su conjunto. Uno de estos Padres de la Iglesia, Tertuliano (155-220),

fue el autor del acaso anatema inicial. “Los demonios han inspirado a los hombres la afición por las representaciones. ¡Dios misericordioso!, libra a tus siervos del deseo de participar de esos funestos entretenimientos”.

Tertuliano imaginó el futuro de los actores teatrales, señalados como los principales practicantes de la idolatría, revolcándose más que ningún otro pecador en los fuegos del Infierno, “más ágiles que nunca por el ardor del fuego que no se extingue jamás”.

Al mismo tiempo que el arte dramático era ignorado como experiencia estética, también era analizado con desconfianza respecto de sus fines, imaginando qué efectos nocivos semejantes espectáculos podían producir en los receptores. Sin duda que dentro de la nueva estructura moral que había impuesto el cristianismo no encajaba la actividad escénica, salvo que se la considerara un instrumento subalterno de propagación de la fe cristiana. Ninguna otra finalidad le será concedida. San Clemente de Alejandría (160-220) fue uno de estos predicadores inquietos por las consecuencias que el teatro pudiera producir. Afirmó que “se aprende el adulterio viéndolo representar [...] Y puede ocurrir que las mujeres, castas antes de ir al teatro, salgan de él impúdicas”.

Hay más ejemplos de la reprobación de la Iglesia, recogidos, entre otros, por Raúl Castagnino², que hacen evidentes las dificultades de desarrollo que el teatro encontró en los comienzos del Medioevo ya cristiano, la Temprana y la Alta Edad Media.

La descalificación del arte dramático impidió que hubiera letrados interesados en gestar una teoría del teatro que, siquiera obediente a las nacientes consignas religiosas, suplantara a las relegadas especulaciones clásicas de Aristóteles y Horacio. Nadie se preocupó por sistematizar una poética de la escritura dramática o reflexionar sobre la representación escénica en un corpus teórico. Tampoco hubo dramaturgia (en el sentido estricto de la palabra) ni un cálculo acerca de la organización espacial donde debía desarrollarse la cosa escénica.

El desaire hacia todo lo anterior obtiene testimonio cuando el teatro revivió como forma de expresión religiosa. No recoge la terminología técnica que fue de uso común para la escena griega o romana. Las expresiones “drama”, “escenografía” o “actor” habían perdido significado. La palabra drama, anota Ilse M. de Brugger³, volvió a usarse en Inglaterra recién en el siglo XVI, vale decir en los inicios del teatro del Barroco.

La ausencia de términos referidos al teatro en la época medieval es, de hecho, significativa: el “teatro” no se concebía entonces ni como un espectáculo, ni como un acontecimiento autónomo, sino como la etapa de un ritual, principalmente religioso. Sin embargo, se ha vuelto habitual hoy

en día, a falta de un término más adecuado, llamar “teatro” a una parte de la liturgia medieval, que se desarrolló primero en las iglesias y se extendió luego a la ciudad entera, en ocasión de las fiestas religiosas⁴.

No obstante todo lo dicho, cabe cuestionar la generalizada idea, lamentablemente muy difundida, de que durante ese período solo hubo un teatro de servil obediencia religiosa o que, según el criterio extremo de los españoles Oliva y Torres Monreal, “el teatro desaparece” en esos tiempos que sin embargo, contradiciéndose, califican de “apasionantes”⁵. Como dice Margot Berthold, “la Edad Media no fue más oscura que otras épocas, ni su teatro fue gris y monótono”⁶. Trajo consigo acontecimientos relevantes e ideas sobre el progreso humano que los historiadores están exhumando en fechas recientes, limpiando la leyenda negra que pesa sobre toda la época.

El teatro, por su parte, si bien pierde las características clásicas reconocidas, adquiere otras creadas a partir de un casi estado de inocencia y que por su originalidad y desenvoltura se ha tratado de recobrar en tiempos contemporáneos. El italiano Ronconi, el también italiano Eugenio Barba, grandes creadores teatrales del siglo XX, se han apropiado de algunos de esos procedimientos para composiciones que tratan de reconquistar un aspecto del “teatralismo” del Medioevo: la escena simultánea, la variación de los espacios de representación y expectación, con frecuencia copiados o inspirados en el teatro de la Edad Media, los cambios de escena con ruptura de las unidades de tiempo y de lugar.

El teatralismo es definido por Pavis, en su diccionario⁷, como aquella forma teatral que “no oculta el juego”, que expone claramente las reglas de la representación llena de artificios y convenciones, contraponiéndose y enfrentando las intenciones del “ilusionismo”, de alta vigencia a finales del siglo XIX, que pretende que la escena sea la copia más próxima de la realidad.

Del mismo modo debe ponerse en duda otro lugar común, desestimándose la hipótesis que vincula el nacimiento del teatro medieval en Constantinopla, que a espaldas de lo que ocurría en occidente, recuperaba las clásicas formas helénicas de representación. Esta opinión ya hace mucho que fue desmentida por los historiadores del teatro, entre ellos el italiano Silvio D’Amico, quien descarta la posibilidad debido al poco desarrollo que el teatro tuvo en Bizancio y, por contrapartida, su fantástico desempeño en occidente. Una anécdota de un hecho de los finales de la Edad Media, es relatada por D’Amico para sostener su criterio.

Y cuando en 1439 se celebrara en Florencia el famoso Concilio para reunir la Iglesia griega y la católica, los prelados griegos quedarán admirados

y asombrados al presenciar los fastuosos espectáculos sacros ofrecidos en honor del papa y del emperador, cosa desconocida para ellos”⁸.

De lo que no queda duda es que el teatro grecolatino había caducado en su totalidad. Solo es posible registrar algunos signos de supervivencia escénica a través de expresiones remanentes y resistentes sobrellevadas, con los conflictos del caso, por los histriones rebeldes (involucramos dentro de este rubro a una disímil cantidad de practicantes: juglares tabernarios, bardos, bufones, magos, contorsionistas, prestidigitadores, músicos callejeros, adiestradores de animales, etc.), que entre las grietas de la represión desempeñaban sus habilidades. Para quienes dudan de la existencia de esta actividad remanente, los historiadores Macgowan y Melnitz dan evidencias de que fue así, que esta existió y para sostener su conjetura ofrecen muchos ejemplos⁹.

No obstante se debe admitir que este aporte de los histriones –los únicos profesionales del teatro que podemos encontrar en todo el Medioevo– tuvo poca relevancia en la Alta Edad Media, porque la gestión de estos tenía parentesco con la experiencia teatral pero no podía considerarse como tal, sino como intentos individualistas de reemplazo y remembranza de un arte que no se identifica, precisamente, con el esfuerzo solitario sino con el trabajo colectivo. Poco a poco la situación irá cambiando; siglos después, en la Baja Edad Media, llegará el momento en que estos actores volverán a ocupar la plaza y alcanzarán, siquiera algunos, dignidad y valoración.

Formas del teatro medieval

En afán de mostrar las formas que adquirió el teatro medieval a lo largo de diez centurias desestimamos la rápida y fácil clasificación que generalmente se hace de ese momento del teatro, al cual se lo suele dividir cómodamente en religioso o profano. Entre otras causas, la razón que nos lleva a ignorar una división tan sencilla es el hecho de que las diferencias no han sido tan tajantes: el teatro religioso, no obstante la vigilancia eclesiástica, contuvo elementos extraños a la liturgia, incluso incursionó por algunas zonas cargadas de profanidad, mientras que lo que deberíamos entender como teatro profano mantuvo algunos principios éticos y la sostenida intención de ofrecer enseñanzas de comportamiento moral muy cercanos al dogma cristiano.

En el trabajo sobre el tema de Francesc Massip¹⁰, el autor que tomaremos como referencia principal, escapa de ese ordenamiento maniqueo para ofrecer, en

cambio, una segmentación tripartita de la actividad teatral del Medioevo, que nos tienta más y que expresa de la siguiente manera.

- Teatro de diversión.
- Teatro de edificación.
- Teatro del rito civil y laico.

El teatro de diversión

A su vez, Massip le otorga al llamado teatro de diversión tres vertientes diferenciadas:

- a. Una que intenta responder a la tradición clásica.
- b. Una segunda que tiende a mantener la tradición festiva popular.
- c. La tercera da como resultado el nacimiento de los géneros cómicos en la Baja Edad Media, que es cuando las formas dramáticas medievales comienzan a tener su correlato escrito.

a. La “tradición clásica” incluida en este teatro de diversión tendrá poco sostén empírico, ya que en el Medioevo no hubo representaciones de las tragedias y comedias griegas y latinas (si las hubo fueron escasas e irrelevantes). En cambio, a la vez que combatía la práctica, la Iglesia protegió el patrimonio bibliográfico heredado. Los manuscritos recuperados recibieron el amparo de las bibliotecas de los monasterios de occidente (el primero de 529, el de San Benito), y también del oriente bizantino, donde se procedió a su traducción y transcripción paciente y esmerada de los monjes que trabajaban en el *scriptorium* –tarea que, como ya dijimos, fue reflejada magistralmente en *El nombre de la rosa*, novela histórica-policial de Umberto Eco.

En coincidencia con esta recuperación de la dramática grecolatina, estos monasterios se dedicaron a la acumulación del acervo científico de la antigüedad, que no fue acompañada por un desarrollo de la ciencia, ya que la labor se resumía a los límites del acopio, sin aplicar la observación y la experimentación, dos procedimientos que hubieran permitido dar pasos de mejoramiento y superación a los saberes existentes. Los escasos progresos en este campo se dieron mediante la aplicación de la herboristería en la curación de las enfermedades, precisamente la actividad en que es erudito el fray Lorenzo de *Romeo y Julieta*.

El material artístico que se iba depositando recibió otra consideración, tratando de usarlo para el adoctrinamiento cristiano.

Entre tales textos se hallaban las tragedias y comedias que muchos religiosos y religiosas pudieron conocer y aprovechar para la difusión del cristianismo, tratando de conciliar su significación original con la doctrina de Cristo¹¹.

Pero este, aunque restringido, acceso a los clásicos no le dio ánimos a ningún epígono que intentara imitar, siquiera en sus procedimientos, a esas grandes creaciones del genio humano. Macgowan y Melnitz afirman que “entre el año 400 a.C., y aproximadamente el 1600 [¡20 siglos!] no hubo un solo dramaturgo que escribiera una gran obra teatral”¹². Hubo intentos excepcionales, entre ellos debemos mencionar el de la monja benedictina Rosvita de Gandersheim (935-973), a quien sin embargo no podemos atribuirle el mérito de haber escrito “una gran obra teatral”, y el de los universitarios de fin de la Edad Media que, como afirma Nilda Guglielmi, escribieron para un público académico y con afán de entretenerse mediante un “juvenil [...] ejercicio escolar de imitación de los modelos clásicos”¹³.

La religiosa Rosvita escribió seis comedias teniendo a Terencio como referente¹⁴, pero que fueron producidas precisamente para contrarrestar la influencia dañina que, hipotéticamente, podría provocar la dramaturgia de este autor latino. Con extremo candor la autora trató de distanciar su relación con el antecedente pagano con el agregado de un tema absolutamente insólito para el legado clásico: la necesidad de las mujeres de conservar la castidad. La monja escribió un prefacio a estas comedias donde delata sus intenciones y del cual se transcribe el primer párrafo.

Hay muchos católicos (y nosotras mismas no podemos eximirnos completamente de la imputación) que, atraídos por la pulida elegancia del estilo de los autores paganos, prefieren sus obras a las Sagradas Escrituras. Hay otros que, aunque están profundamente adheridos a los santos textos y no tienen ninguna relación con la mayoría de las producciones de los gentiles, leen a menudo las ficciones de Terencio y, fascinados por el encanto de la forma, se arriesgan a ser corrompidos por la perversidad del asunto. Por ello yo, la vigorosa voz de Gandersheim, no he vacilado en intentar imitar en mis escritos a un poeta leído por tanta gente, con el objeto de elogiar, en la medida de mi débil talento, la loable castidad de las jóvenes cristianas, utilizando la misma forma de composición que ha sido usada para describir las desvergonzadas conductas de mujeres impúdicas¹⁵.

Además de sus buenos propósitos, demostrados en el tratamiento maniqueo –la extrema maldad que expresan los personajes pecadores y la bondad exagerada

que muestran los piadosos—, la monja Rosvita propone una técnica de escritura que exige continuos cambios de escena, lo que será posteriormente una característica del teatro medieval e, incluso, del barroco occidental. Pero el intento de Rosvita careció de influencia, quedando en la historia del teatro como una curiosidad que hay que mencionar cuando se averigua el paradero del pasado grecorromano en el Medioevo cristiano.

Los autores académicos que remedaron las obras clásicas, mencionados más arriba por Nilda Guglielmi, fueron “personajes de importante formación y cultura, aun cuando hayan escrito sus piezas teatrales en su juventud y por pasatiempo”¹⁶.

Doctos y estudiantes intentan perpetuar el culto de la Literatura antigua con obras cuyo espíritu y cuya forma confiesen el recuerdo y la imitación, más o menos feliz, de los clásicos griegos y latinos¹⁷.

Entre estos autores cabe citar a Ugolino Pisani, que nació entre 1405 y 1410 y fue autor de *Repetitio Zanini* y *Filogenia*. La primera es una parodia de una ceremonia de otorgamiento del título universitario; la segunda es una comedia que Nilda Guglielmi califica de “pieza notable” y emparenta por calidad y tema con nada menos que *Romeo y Julieta* o *La Celestina*. Otro autor erudito fue Pietro Paolo Vergerio, que nació en 1370 y escribió *Paulus*, una obra de juventud que cubre las mencionadas condiciones de pasatiempo estudiantil. El panorama se completa con Leon Battista Alberti, autor de una comedia llamada *Philodoxus*, y con Albertino Mussato, autor de *Ezzelinda*. Todas las obras mencionadas están al alcance del lector de estos apuntes, fueron publicadas por Nilda Guglielmi en su libro, *El teatro medieval*, citado en la bibliografía.

Esta producción teatral, a cargo de actores que no eran profesionales sino estudiantes con soltura para hablar correctamente la lengua latina, excede en muy poco la exigua trascendencia de las seis comedias de la monja Rosvita. La dramaturgia, una intensa maestría con valor artístico propio, requerirá de mucho tiempo para renacer; recién en los siglos XVI y el XVII el teatro isabelino y el español del Siglo de Oro la harán revivir mediante un impulso de colosal envergadura.

b) El “teatro de tradición festiva popular” del que nos habla Massip, está unido a la celebración ritual de ciertos cultos primitivos vinculados con el júbilo por el retorno de la primavera (“cuando caen los dulces chaparrones de abril”, dice Geoffrey Chaucer en uno de sus cuentos¹⁸). Ubicado en esta zona que seguimos llamando “teatro de diversión”, puede calificarse como heredero parcial de ciertas formas clásicas y, también, del teatro religioso que se hacía en el interior del templo. Para quitarle el tono profano, la Iglesia tuvo el tino de no atentar contra estas

expresiones por lo general estacionales, tan apreciadas por la comunidad, sino que las incorporó a sus celebraciones, dándoles un significado cristiano del que carecían. Cuando la Iglesia construye su programa festivo, adapta el calendario eclesial para hacerlo coincidir con estas celebraciones paganas, evitando toda confrontación e inoculando su doctrina a estas ceremonias en un lento pero paciente proceso de tolerancia y absorción. “Las festividades tradicionales, pues, no morían sino que trocaban su contenido de acuerdo con la nueva situación socio-cultural”¹⁹.

El concilio de Nicea de 325, el primero de carácter ecuménico que convocó la Iglesia, estableció el primer calendario de fiestas religiosas. Como consecuencia, los festejos unidos a los equinoccios, época del año en que, por hallarse el sol sobre la línea del ecuador, los días son iguales a las noches en toda la tierra (20 al 21 de marzo y 22 al 23 de septiembre), sufrieron una transformación. El de primavera fue asimilado a la Pascua, que en sus comienzos la Iglesia Católica celebraba en coincidencia con el Pésaj judío (no hay que olvidar que el cristianismo tiene raíces judías), pero el concilio diferenció las celebraciones estableciendo el festejo el domingo posterior al día de luna llena luego de la fecha equinoccial. La semana anterior al domingo de Pascua es la Semana Santa, que comienza con el domingo de Ramos, que es la fecha en que se conmemora la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén. A Cristo se lo crucifica el viernes a las tres de la tarde, su muerte y sepultura se produce en la noche de ese día y la vigilia pascual se realiza durante toda la noche del sábado. El domingo se celebra la Resurrección del Señor, su paso de la muerte a la vida.

Los ritos de Primavera de las antiguas religiones incluían el ciclo de la muerte y resurrección de una divinidad, mediante el cual la comunidad pretendía asegurarse un futuro auspicioso. El cristianismo mantuvo en lo esencial ese acto, pero le otorgó una significación más trascendente y definitiva: ya que no se celebró la naturaleza para hacerla propicia, se festejó el renacimiento del hombre por el sacrificio del “cordero de Dios”²⁰.

Estos cambios dieron nuevas fechas a otras primitivas celebraciones cristianas, tal como la Ascensión de Cristo, que tiene lugar cuarenta días después de la Pascua, y Pentecostés, que se festeja diez días después, con el descenso del Espíritu Santo, dando fin al ciclo pascual. Pero sin duda la fiesta mayor de la cristiandad es la Navidad, que celebra el nacimiento de Cristo en Belén.

Sin embargo esta intervención tan astuta y enérgica de la Iglesia no alcanzó para borrar de estos festejos los intereses de origen.

La sustitución de las antiguas festividades por las del rito cristiano y la vigilancia que sobre las celebraciones ejerció la Iglesia durante toda la Edad

Media no bastaron para erradicar las costumbres festivas de renovación y propiciación²¹.

Entre las fiestas profanas y estacionales más esperadas y celebradas figura el Carnaval (un acto comunitario que sobrevive hasta el presente y que ofrece una abundante literatura de consulta sobre su gestación y supervivencia), a la cual se le opuso la Cuaresma, una creación cristiana convertida en personaje femenino que año tras año combate al Carnaval y, por fin, consigue su muerte. Sin esta idea cristiana de que a los cuarenta días de esta “vida al revés [o] mundo al revés”²², debe cesar el jolgorio, el Carnaval no existiría en la forma en que ha existido desde fechas ignotas de la Edad Media europea²³.

El Carnaval era el “chivo expiatorio” (en principio personificado por un hombre, el “hombre salvaje”, o el “viejo”; más tarde por judíos²⁴ o animales; después por un fantoche que se incinera) cuya inmolación purificaba a la sociedad²⁵.

En este terreno es donde sobreviven los histriones perseguidos, quienes eran dueños de técnicas interpretativas de gran versatilidad: bailaban, hacían música y mímica, se lucían con la acrobacia y eran dueños de un oficio depurado que les permitía el nomadismo y el aprovechamiento de las oportunidades celebratorias, donde podían mostrar sus habilidades y hacerse de sustento.

Una muestra del talento de los histriones lo ofrecen los historiadores rusos Boiadzhiev, y Dzhivelégov con el relato de la anécdota del histrión que contaba la historia del troyano Héctor. Cuando llegaba el momento de la muerte del héroe, los espectadores ofrecían monedas al intérprete para que eso no ocurriera²⁶. Este caso extremo de ilusión escénica tuvo su correlato vernáculo durante las representaciones del *Juan Moreira* por la compañía de la familia Podestá; con frecuencia el protagonista acorralado por la partida policial recibía el auxilio de algún espectador indignado, que saltaba a la pista del circo para defenderlo de su inferioridad numérica.

Vitalis, uno de los más famosos juglares del siglo IX, redactó su propio epitafio, donde describe sus habilidades.

Imitaba yo el rostro, los gestos y el habla de mis interlocutores, de modo que se creyera que eran muchos los que se expresaban por una sola boca. En esto andaba cuando el fúnebre día se llevó conmigo a todos los personajes que vivían en mi cuerpo.

Los géneros cómicos. Los jeux y la farsa

c) En el tercer punto de la división tripartita del teatro de diversión conformada por Massip, hacen su aparición los “géneros cómicos”. La provisión teatral de la juglaría (que como dijimos en el capítulo anterior en la Alta Edad Media comienza a obtener cierto reconocimiento), hasta entonces puramente oral, comienza a ser fijada por escrito (los manuscritos más antiguos datan del siglo XII).

El cada vez más extendido dominio de la escritura y la adopción de los idiomas nacionales admiten la difusión de particulares expresiones textuales, tales como los *jeux*, entendido como un género cómico, que, ajeno a las normas del teatro religioso, fue pensado para la distracción y el jolgorio. Son obras de estructura superficial, extremadamente simple, casi a punto de perder su condición teatral por su propensión al diálogo sin acción, casi siempre entre dos personajes con la suma de un tercero que sólo exclama y enfatiza. El anonimato es la característica particular de mucha de esta producción, aunque hay excepciones como las de Adam de la Halle y de Rutebeuf, a los cuales se les reconoce la autoría de algunos de estos textos.

Adam de la Halle, oriundo de Arras, produjo cerca de 1276 el *Jeu de Robin Marion* y el *Jeu de la Feuillée*, que Massip califica como un “entretenimiento de gran libertad de estructura y lenguaje que congrega personajes y temas de la realidad y de la imaginación, en una sátira política y personal de gran audacia”²⁷.

Rutebeuf, por su parte, quien murió en el 1285, escribió *El dicho de las hierbas*, donde ejerce su crítica sobre un mundo transformado, “donde los caballeros han perdido capacidad de proeza, donde los religiosos concupiscentes se ven alejados de la piedad y la humildad, donde los hombres de nueva actividad, los mercaderes, no hacen sino engañar y concebir fraudes”²⁸.

Estos autores, que Nilda Guglielmi denomina “poetas burgueses” por la razón de que la nueva clase, la burguesía, ya estaba en puerta, expresan los cambios que comienzan a advertirse en un mundo que se acerca al Renacimiento y representan sus piezas para el público variado del ocaso medieval: el urbano de la plaza o, como se dijo más arriba, el cortesano que además actuaba de mecenas y protector.

Sin duda la expresión más popular y más identificatoria de los géneros cómicos de la Edad Media es la “farsa”, que también se la reconocía como *sottie*, nombre que deriva de la palabra *sot*, loco o tonto en francés. Deducimos que el sinónimo responde a que en las farsas intervenían personajes de estas características: locos, tontos y sobre todo cornudos, “el motivo de burla más característico del teatro popular”²⁹.

Margot Berthold adjudica en exclusiva, tal vez con exceso, la farsa al ingenio galo (en Inglaterra y en España prosperan dos géneros que tienen parentesco, el “interlude”, y el “entremés”), y es reconocida como la única y paradigmática especie textual de origen esencialmente medieval, cuya único objetivo era la producción de la risa. Subsisten fragmentos de algunas farsas y una entera, la de *Maistre Pierre Pathelin*, de autor anónimo y de origen presunto en la ciudad de Rouen. En esta pieza el tema es el ya clásico del burlador burlado, y aun cuando no satiriza a la burguesía, ya que la conciencia de clase todavía no existía como tal, se critican las profesiones hoy llamadas liberales, encarnadas por el abogado, el médico, los mercaderes, los usureros. Lo que da brío a la acción de la obra es el juego de ingenios y sutilezas, ya que el conflicto se desenvuelve a través de astucias, triquiñuelas, fingimientos y otras tretas similares. Los comentaristas han situado a esta obra entre 1464 y 1469, debido a que por estos años el verbo francés *pateliner* es utilizado en otras farsas con el sentido de fingir para engañar a alguien.

[La farsa constituye un] entretenimiento cómico que no pretende edificar ni instruir, sino únicamente hacer reír. Toma sus temas de la realidad cotidiana y sus personajes no son individuos sino tipos (el marido burlado, la mujer astuta, el cura disoluto, el estudiante estúpido) [...] Más que una intriga, la farsa desarrolla situaciones alrededor de la autoridad, de las funciones naturales (comer, beber, defecar, copular), de las malformaciones físicas o intelectuales o de la astucia. Su texto no es más que un apoyo: lo verdaderamente desencadenante de la risa es la fantasía gestual y mímica, los movimientos de brazos, piernas y cuerpo que ilustran la palabra [...] Las grandes escenificaciones religiosas incluían la representación de farsas [...] para hacerlas más agradables y sostener la atención de la gente, tan hambrienta de risa³⁰.

No obstante la autonomía que Massip le otorga a la farsa, la etimología de la palabra que proviene del latín *farcire*, que quiere decir rellenar, nos lleva a pensar que integraba una forma mayor que, suponemos, eran las moralidades o los misterios (de los que hablaremos más adelante). En los textos de los misterios se escribía a menudo: *cy interpose una farsse* (aquí ha de ubicarse una farsa). Esta suposición se afirma con la citada denominación que en España se le dio a la farsa, donde se la llamó entremés, un género que muy bien cultivó Cervantes. De acuerdo con nuestras averiguaciones, no existen, al menos al alcance sencillo del lector en castellano, ninguno de los *interludes* ingleses reconocidos, firmados por lo general por John Heywood.

Los textos de las farsas terminan por marcar el ocaso del latín y asignarle jerarquía a la lengua vulgar³¹, ya que estaban escritos o penetrados por los dialectos

populares. Con frecuencia, en la práctica, los actores, habitualmente autores de las mismas, se permitían libres improvisaciones, de modo que una misma historia podía variar de acuerdo con quien encarara la versión. De este modo comienzan a desarrollarse algunas figuras escénicas que tendrán gran productividad en el teatro posterior, tal como el esclavo pícaro e infiel, el campesino rudo, tozudo e ignorante o el soldado fanfarrón, que aparece en la farsa anónima *Los tres caballeros y Felipe*, quien al verse rodeado de adversarios grita “¡Viva Francia! ¡Viva Inglaterra! ¡Viva Borgoña!”, y al no obtener la piedad de ninguno de estos bandos termina suplicando “¡Viva el más fuerte de vosotros!”.

Acaso ninguno de estos personajes alcance la estatura de un carácter, eso quedará a cargo de la escena del Renacimiento, pero en el ámbito de la Edad Media es posible considerarlos como tipos³².

El teatro de edificación. El drama litúrgico

La ceremonia central del rito cristiano, el Sacrificio de la Misa, contiene una representación simbólica de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús. La forma canónica de la misa, en latín y con el sacerdote dando la espalda a la feligresía, fue incluida por San Pío V (1504-1572) entre las disposiciones del Concilio de Trento (1542-1563), convocado en tiempos de conflicto con la Reforma protestante. En 1970, pleno siglo XX, el Concilio Vaticano II produjo una profunda reforma litúrgica, autorizando, entre otros cambios, el enfrentamiento del cura ante los fieles, el uso de los idiomas nacionales y el abandono del canto gregoriano por otras expresiones musicales contemporáneas y locales.

La misa latina³³ transcurría, siquiera en sus comienzos, en forma dialógica, entre el sacerdote celebrante y sus ayudantes, mediante un procedimiento denominado tropos (“células generadoras del drama litúrgico”, señala Ruiz Ramón³⁴), compuesto por diálogos o cantos breves. Es fácil deducir, aun más si agregamos que, además de los tropos, estos actos litúrgicos eran acompañados por *tableaux vivants* que rememoraban las circunstancias del martirio cristiano, que toda la ceremonia religiosa no puede menos que estar sobrecargada de una teatralidad incipiente.

Se intentó marcar a través de episodios o personajes del Viejo Testamento la importancia y dominio de Jesús. Por ello fueron reiteradas las escenas de la vida del Señor. Se representaron los milagros, la predicación. Su enseñanza en el Templo. Su predicación al borde del lago. Su encuentro con los apóstoles... La vida terrena de Jesús fue especialmente representada en su infancia y en su

pasión. En lo relativo a la vida pública se tomaron sobre todo cuatro episodios: bautismo, bodas de Caná, tentación y transfiguración³⁵.

En los comienzos, durante la época carolingia, estos hechos fueron narrados épicamente por un coro, pero posteriormente los miembros de este conjunto se fueron transformando en personajes que generaron lo que se entiende como el “drama litúrgico”, una expresión que guardaba un explícito afán didáctico, del mismo tenor al que se le daba a las pinturas de las iglesias, que ilustraban a través de paneles expuestos en forma sucesiva acontecimientos de la historia sagrada.

Con el drama litúrgico se produce “el desdoblamiento del rito en el drama”³⁶, por otra parte, matriz originaria de la experiencia teatral griega (“también en el mundo cristiano el Teatro renace del rito”, afirma Silvio D’Amico). El pensador cristiano Honorio de Autun (1090-1152) describió la misa y señaló que “el sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana en el teatro del Altar”. Los oficiantes eran clérigos que cumplían el rol de actores ante un público devoto. La exigencia de no intervención de mujeres en la ceremonia era tan estricta que los historiadores Baty y Chavance dan noticias de que en “un friso de Nuestra Señora de Beaucaire [en la región de Languedoc-Rosellón, a orillas del Ródano], las mujeres que compran los bálsamos para el cadáver de Jesús están representadas por barbudos sacerdotes que llevan el amito³⁷ sobre la cabeza, como un tocado”³⁸. Los nombrados historiadores afirman que en los últimos años del siglo XV, “madame de Latour apareció por primera vez como actriz en Metz, el año 1468”³⁹.

Los actores sacerdotes no solo tenían que adaptarse a los aspectos dialógicos del texto que narraba la historia con rigor didáctico para muchedumbres iletradas, sino a las indicaciones precisas y obligatorias de gestos y actitudes, exigentes acotaciones escénicas pertinentes con la solemnidad del acto y con la obediencia absoluta a los dictados del dogma cristiano. La marcación escrita de estos gestos y estos actos (lo que hoy se entiende como didascalias) formaba parte de una dramaturgia cristiana, casi un guión de acciones, como se puede advertir en el primer texto religioso recuperado, *Regularis concordia*, redactado por San Ethelwold, un benedictino inglés, obispo de Winchester entre 965 y 975. Ahí describe las didascalias de la *Visitatio* de las tres Marías al Santo Sepulcro, donde perfumarán el cuerpo martirizado haciendo gestos “como quien busca algo”. Esta acotación, y otras que, por ejemplo, señalan la orden estricta de que en el altar (el centro de la representación), se dispondrá de “una imitación del sepulcro”, y que dos diáconos⁴⁰ deberán avanzar “llevando la cruz [envuelta] en un sudario”, informa del cuidado que se ponía en lo que podríamos llamar la “puesta en escena” en un espacio venerable donde no se hubiera permitido ninguna desviación, ningún aspaviento ajeno a la solemnidad del acto.

Sin duda el teatro litúrgico medieval desoyó en casi todos sus aspectos la concepción clásica de la escena con que operaron griegos y latinos, pero mantuvo el concepto de *mimesis*, expresado en las didascalias que marcan con detalle la verosimilitud de gestos y andares de los intérpretes.

Uno de los primeros motivos profanos estuvo dado por el idioma, ya que durante la ceremonia comienza a usarse la lengua vulgar, pero las didascalias mencionadas estaban escritas en latín, de modo que eran de exclusivo acceso para los tonsurados letrados, a cargo de la minuciosa concreción escénica.

Al drama litúrgico de San Ethelwold se pueden agregar otros títulos; el *Officium Pastorum*, que evocaba el nacimiento del Mesías; el *Officium Stellae*, que relata el viaje de los tres Reyes Magos orientados por la estrella; el *Officium Rachelis*, donde hace acto de presencia el Herodes de la matanza de los Santos Inocentes.

No obstante el cuidado y la vigilancia eclesial, la vulgaridad de la vida cotidiana terminó por introducirse en el templo. Iniciativas teatrales más elaboradas, representadas todavía dentro de la iglesia, fueron alejándose de la letra exacta de los textos sagrados para agregar situaciones triviales, tales como el camino previo al Santo Sepulcro de las Tres Marías, que se detienen en el trayecto para comprar los ungüentos a un personaje vulgar, el mercader y su familia, quien les rebaja el precio de la mercadería debido a la piadosa finalidad. Estos personajes pertenecían al patrimonio popular, del mismo modo que el boticario, el vendedor de ungüentos, el droguero, de manera que su inclusión no resultó una sorpresa pero sí un desacuerdo con los dictados de la escena religiosa.

Es verosímil que desde los primeros tiempos en que un espectáculo tan rígido fue admitido en la iglesia, el instinto popular tendiese a colorearlo. La autoridad eclesiástica se resistió largamente a tolerar lo que consideraba como una profanación, ya porque un rito debería permanecer inmutable hasta donde fuera posible, ya porque las toscas costumbres medievales facilitaban alteraciones en sentido profano de cualquier espectáculo, aunque fuera sacro. Pero para satisfacer la sed humana del espectáculo, acabó por consentir una amplitud cada vez mayor, es decir, un verdadero desarrollo del drama litúrgico, de suerte que al quedar dueña del campo, esta forma dramática naciente se fue enriqueciendo, humanizando, y absorbió aquella parte no solo de verdad y de cosa vivida⁴¹.

Y esta cuestión citada por D'Amico, la inclusión del afuera prosaico en las ceremonias de la Iglesia, ya insinuada por el uso inicial de la lengua vulgar, dio lugar a que muchos historiadores, entre otros el citado, le dé a las nuevas formas dramáticas la condición de "drama mixto", vale decir religioso y profano a la vez.

Este fue uno de los motivos por los que la clerecía dejó que el teatro tomara distancia del templo, se alejara de su interior para representarse en el atrio, la plaza o el mercado. Para D'Amico se constituye de este modo un “teatro de masas” medieval, que, para él, es la génesis de lo que luego se designará como drama moderno.

El teatro de rito civil

Como se dijo, los poderosos señores y los monarcas, necesitados de asegurar el control político de sus dominios, a veces muy vastos, advirtieron la capacidad del arte dramático para difundir la ideología aristocrática e instalar en el pueblo una visión del mundo dócil y conformista. Y en función de esta certeza se hicieron cargo de organizar representaciones teatrales o, al menos, parateatrales.

Los señores solían sumar, por ejemplo, a los actos de coronación la representación dramática de piezas laudatorias, que expresaban las grandes condiciones del investido, la legitimidad de su linaje y la capacidad militar que le había dado triunfos en el pasado y auguraba aun mayores para el futuro.

Entre las formas parateatrales, cabe incluir los actos de recibimiento de los grandes señores visitantes de las ciudades, ceremonias de gran fasto conocidas como *entrees*, que tenían el escondido propósito de lograr la mejor disposición del forastero, con el cual había que concertar entendimientos y alianzas. Nilda Guglielmi transcribe un relato de la llegada a París del duque de Bedford en 1624, que aunque ocurrido un poco más allá de la Edad Media sirve como buen ejemplo.

En el ángulo de la calle de los Lombardos, miró cómo actuaba un hombre disfrazado de la mejor manera del mundo. Delante del Chatelet, los niños de París representaron, sin ninguna palabra ni signo, como las imágenes colocadas sobre los muros, un hermoso misterio del Viejo y del Nuevo Testamento⁴².

Es también ejemplificadora de estos actos la narración que en *Opus nigrum* hace Marguerite Yourcenar de la *entree* de la Regente de los Países Bajos que, de regreso a su palacio, en 1529, se detuvo una noche en la casa del Gran Tesorero de Flandes (a su vez, acreedor de la corona). La escritora describe el fasto a que dio lugar el acontecimiento, donde el anfitrión agotó la provisión de velas para la iluminación, se esmeró en los manjares y mandó llamar “a los músicos del obispo, para preparar una fiesta a la antigua usanza, durante la cual habría Faunos vestidos de brocado y Ninfas de camisa de seda verde que ofrecerían [a la Regente visitante] un buen surtido de mazapanes, almendrados y confituras”⁴³.

Esta aristocracia también organizaba torneos donde se fingían teatrales escenas de combate, simulados asedios a castillos y como colofón, un gran baile de máscaras.

Entre los financistas más destacados de estas expresiones de teatro civil cabe nombrar a la familia d'Este, los Gonzaga de Mantua, el rey Fernando de Nápoles, los Sforza de Milán y los Medici florentinos.

Los espacios de representación teatral en la Edad Media

La representación en las iglesias

Se mencionó que una parte importante del teatro medieval se formó al amparo del rito litúrgico cristiano, lo que explica que el edificio de la iglesia, las antiguas y amplias basílicas techadas, haya sido el primer terreno de desempeño escénico. Asimismo, el templo, que contaba con su contenido sagrado, también detentaba un carácter cívico, de lugar de acceso abierto y de reunión de la comunidad de habitantes, supuesta o realmente cristianos.

El drama litúrgico que se desarrolló en esa morada reconoce, como se dijo más arriba, antecedentes en las representaciones durante la misa que rememoraban “la vida, la muerte y la resurrección del Salvador”. Pero a medida que se amplía la temática y el drama litúrgico se constituye como tal, abriéndose a la expectación de la comunidad laica —vale decir, al público en general—, fue necesario realizar un ordenamiento de la cuestión escenográfica, sin olvidar que sitios y objetos eclesiásticos, tales como el altar, el coro o el claustro, guardaban un carácter sagrado y eran fuertes signos convencionales de la fe religiosa. La zona ante el altar, por ejemplo, fue el sitio privilegiado, donde se realizaban las acciones dramáticas de mayor importancia. Aunque la iglesia era ocupada en su totalidad, y los fieles transitaban por todos los lugares involucrados por el espectáculo, la delimitación de estos sectores de acuerdo con su jerarquía obligaron al uso de accesorios escenotécnicos —tarimas, tablados—, que al contrario de la manera clásica grecorromana, que elevó el lugar de la audiencia y dejó en el plano a los protagonistas, encumbró a los actores, otorgando al público una óptima visión de lo que allí ocurría.

Asimismo la simbología religiosa exigió de la imaginación de prelados y curas, a cargo de los actos teatrales, un esfuerzo mayor para marcar con caracteres gruesos ciertos signos santificados. La existencia del Paraíso, por ejemplo, requirió de la verticalidad, que si bien fue un antiguo procedimiento

griego (los dioses y semidioses olímpicos apareciendo en el techo de la *skené*), en el teatro de la Edad Media alcanzó una arriesgada aplicación, ya que en la práctica escénica se llegó a utilizar hasta la cúpula del templo, sitio donde metafóricamente estaba instalado el Edén.

La representación en las ciudades. Misterios, moralidades y milagros

La salida del teatro del recinto sagrado y su arribo al atrio y a la plaza es explicado de distintas maneras por los historiadores del teatro (fue el papa Inocencio III quien estableció la prohibición de representaciones teatrales dentro del templo en el año 1210). Una de las razones invocadas fue la necesidad de contar con un espacio de mayor amplitud que la iglesia, aun cuando estas eran de generosas dimensiones. La otra, acaso más plausible, que contradice la anterior y de la cual participa Massip, acuerda que fue el ingreso de lo prosaico y lo vulgar en lugares venerables lo que hizo que la Iglesia reviera su condición de anfitriona del teatro.

La creciente participación del público de los fieles en las representaciones, supuso la inevitable penetración de elementos de la religiosidad popular y pagana, poco acorde con la estricta ortodoxia, y las lógicas manifestaciones festivas —no ajenas al alboroto— que tales espectáculos habían de producir en la receptiva emocionalidad de la gente. Por estos motivos (y no por falta de espacio, puesto que el diseño de los templos permitía los más fastuosos ceremoniales) ciertos dramas eclesiásticos fueron desplazados al atrio, al claustro, al cementerio y a los más diversos ámbitos de la ciudad⁴⁴.

Una opinión coincidente ofrecen los investigadores soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov:

En cuanto los ritos simbólicos empezaron a tomar forma de representación teatral y fueron engendrándose elementos de arte escénico en la misa, penetró de inmediato bajo las solemnes bóvedas del templo, contra la voluntad de los servidores de la Iglesia, la vida cotidiana con toda su riqueza y vario colorido⁴⁵.

Juan Carlos Gené, tocando este tema de la expulsión, sugiere “que se tome nota que la salida del hecho teatral del templo, recomienza el proceso de laicización que ya hemos visto en la antigüedad”, cuando Eurípides, libre de presiones dogmáticas, “humaniza” sus personajes y recibe, a cambio, la condena de Aristófanes “como corruptor de la religiosidad de la tragedia”⁴⁶. Sin embargo, hay una tercera

conjetura para explicar la salida del teatro de la iglesia. Algunos historiadores argumentan que las ciudades medievales del siglo XI ya se habían recuperado de la destrucción bárbara y se iban liberando de la autoridad de los señores feudales en beneficio de los derechos del monarca, que cada vez reinaba con mayor energía y consenso una geografía más extensa. Las ciudades se habían convertido en centros administrativos y económicos de una zona muy vasta, que excedía los límites de un feudo, y es en las ciudades donde comienza a generarse un comercio ágil y una ambiciosa industria artesanal, armando una área social para una clase que comienza a ser protagonista de la historia: la burguesía. Entonces el teatro sale del templo por imperio de su propia naturaleza, impulsado por los gremios nacientes que lo sacaron a la calle y, del mismo modo que el acomodado ciudadano de Atenas o el ambicioso cónsul romano, cargaron con gastos y esfuerzos. Se debe sumar la expectativa del público de las plazas y los mercados, que hasta ese momento solo podía entretenerse con las piruetas de los acróbatas y prestidigitadores.

Pero a diferencia de Grecia y Roma, que contaron con lugares específicos para la representación, el teatro medieval se ofreció en ámbitos impensados, poco preparados para el destino escénico.

Basado en la dramatización ritual o festiva, el espectáculo medieval carece de una auténtica reflexión sobre su organización espacial y escénica. Precisamente, la particularidad del teatro medieval reside en el hecho de que no se apoya en ninguna teoría del espacio escénico específica, cosa que le otorga una gran libertad de realización⁴⁷.

El teatro recién volvió a encontrar su lugar propio en el Renacimiento, con los edificios afines con la actividad que se construyeron en Inglaterra, cerrados o abiertos, o en los famosos corrales españoles. Transcurrida esta etapa y acatando un proceso inexorable que comienza cuando estas grandes teatralidades se van extinguiendo, víctimas de distintas circunstancias, el teatro termina por adoptar el que fue (y sigue siendo) el espacio canónico: el teatro a la italiana.

Alrededor de este tema durante la Edad Media quedan muchas cuestiones en suspenso, pero no cabe duda que la inexistencia de un ámbito específico para la práctica teatral del Medioevo (los teatros romanos se derrumbaron por falta de atención) hizo que lo escénico se llevara a cabo en espacios fortuitos, “espacios hallados”, imprevistos, “espacios teatralizados” pero siempre públicos, que exigían una plasticidad de adecuación ya que el espectáculo debía adaptarse a diferentes dimensiones e inusitadas geografías.

A falta de un espacio autónomo pensado para el teatro [...] el espectáculo medieval asume el llamado espacio hallado, nunca propiamente escénico

sino solo designado como teatral en el momento oportuno, que acepta, sin transformarlos, los elementos dados de un espacio cualquiera. El espectador medieval podrá tener una visión global del espacio escénico, donde todos los puntos de vista son distintos pero ninguno privilegiado, o una visión múltiple, pero parcial, que solo podrá seguir una parte del espectáculo y puede cambiar de punto de vista trasladándose⁴⁸.

En la ciudad tienen lugar los “misterios”, donde los actores serán los propios artesanos, menos dúctiles y menos preparados que los histriones, pero investidos de la autoridad que les da la pertenencia a la corporación que se hará cargo de los costos de la representación.

El misterio es un género de imprecisa definición y cuya traducción literal y obvia contribuye aún más a la confusión, ya que no deviene de la palabra misterio sino de *ministerium*, oficio, ministerio. Contiene, por otra parte, una condición contradictoria, consecuencia lógica de haber tomado contacto con lo prosaico de la vida cotidiana sin perder su origen religioso, pues en el misterio conviven los extremos. “En el misterio se oponen misticismo y realismo, fe y escepticismo, individualismo y acatamiento a los poderes eclesiástico y feudal”⁴⁹.

Los misterios, como parte de los festejos urbanos, adquirieron muy pronto dimensiones espectaculares. *El Misterio de los actos de los Apóstoles* constaba de ochenta mil versos (nótese que la *Odisea* y la *Iliada* sumadas superan apenas los treinta mil). En los mismos participaba la ciudad entera y aunque eran organizados por los gremios, subsistía la vigilancia de la Iglesia, siempre atenta a signos de desviación o irreverencia. Del templo salían los actores para encarnar el drama y a él volvían luego de la representación, que con frecuencia se iniciaban o terminaban con un oficio divino, mostrando en la práctica un vínculo con la institución que la circunstancia no había roto. Es por eso que, también, se advierte en los pocos textos del género que se conservaron, que están profusamente acotados en latín por los prelados, un modo de poner por escrito los pasos válidos que se debían dar durante la representación sin caer en barbarismos.

Poner en escena el misterio exigía una gran organización. El Consejo Municipal y la Iglesia tenían por costumbre proporcionar organizadores que se distribuían las diferentes obligaciones: dirigían la construcción de los tinglados y decoraciones indispensables, componían el texto del misterio, trabajaban con los realizadores, se ocupaban de los asuntos financieros de la empresa, preparaban el recibimiento de las visitasilustres, etc.⁵⁰

Pero en realidad la verdadera pretensión del misterio era ofrecer una imagen total del universo. D'Amico afirma que el principal recurso para generar esta ilusión del cosmos a los espectadores estuvo dado por la “escena múltiple”.

[El misterio] no solo ignora las reglas de las tres unidades, sino que ni siquiera siente nostalgia de ellas, ni remotamente. Toma un héroe —citemos al máximo, Jesús— niño y lo sigue a través de todas las edades; toma un pueblo, toma la humanidad entera, y pone en escena su historia desde la creación de Adán hasta la predicación y el martirio de los Apóstoles, si no hasta el fin del mundo y el Juicio [...] La escena múltiple sigue siendo su característica fundamental, la que revela su íntima esencia. El escenario medieval no representa un lugar, representa el universo; es decir, muchos lugares, y no uno después de otro, sino ofreciéndolos todos simultáneamente a la vista del espectador⁵¹.

Esta condición de simultaneidad se obtenía desarrollando la acción sobre carros que desfilaban ante los espectadores. En Francia se llamaron *jeux sur cars* y en Inglaterra, donde acaso se desarrollaron mejor, *pageants*. Precisamente para Macgowan y Melnitz este medio fue utilizado solo en Inglaterra pero, en cambio, los historiadores Boiadzhiev y Dzhivelégov sostienen que también fueron de aplicación en los Países Bajos, España y Alemania.

Asimismo se apelaba a un atractivo procedimiento inverso: el espectador debía “trabajar”, armando el hilo del relato, que se le ofrecía sin solución de continuidad, transitando entre escenarios dispersos llamados “mansiones”. El nombre tiene, quizás, origen en la palabra inglesa *mansion* (casa grande y lujosa, casa solariega). En Italia se las conoció como *luoghi deputati* (lugar disputado o cabañitas) y en Alemania como *burgen*. A cada mansión se le adjudicaba una identificación precisa, como en el caso registrado del *Misterio de Valenciennes* o *La pasión de Valenciennes*, donde se reconoce en cada una el Paraíso, la ciudad de Nazaret, el templo, Jerusalén, el palacio, la casa de los obispos, el mar, el limbo, etc. Esta “polifonía escenográfica”, como la denomina Surgers, podía variar pero mantenía dos puntos inmutables: el Paraíso y el Infierno, ubicados a mucha distancia entre sí, en los extremos más alejados.

Para estas representaciones callejeras se llegó a utilizar una maquinaria escénica de bastante complejidad, ya que el propósito de producir apariciones y desapariciones y otros trucos parecidos, que dejaban perplejo a un público ingenuo, exigía mucho de la imaginación de los que todavía no podemos llamar escenógrafos ni tramoyistas pero sí, como se los conocía en esa época, *conducteurs de secrets*. Con habilidad y fantasía se simulaban prodigios, tal como la aparición súbita de personajes, la corona de nubes en el Cielo, el ascenso celestial de los

piadosos y el diluvio universal. Se tiene testimonio que se llegó a prender fuego sobre un escenario para representar escenas de martirio.

Los efectos más espectaculares y, si se permite la expresión, los más realistas, eran los que se inventaban para la mansión del Infierno. Esta, de hecho, era frecuentemente representada por una cabeza de dragón que escupía fuego, y que tragaba a los “malos” con su mandíbula llamada “rostro del Infierno”⁵².

En el mismo sentido, los historiadores Baty y Chavance señalan que dos mansiones, el Cielo y el Infierno, excitaban “principalmente la ingeniosidad de los escenógrafos”⁵³.

Respecto al Diablo y su apariencia recurrimos a la descripción que de él hace Adeleita, uno de los personajes de la obra de Albertino Mussato, *Ezzelinda*:

Tenía las proporciones de un toro. Torcidos cuernos le salían de la cabeza, crestas rodeadas de hirsutos pelos. De la cuenca de los ojos caía una baba sanguinolenta, de la nariz, junto con sus bufidos, salían lenguas de fuego, y chispas de la boca, que llegaban hasta las largas orejas, incluso la respiración estaba hecha de llamas y una llama perenne le lamía la barba⁵⁴.

La monumentalidad que exigía la representación de los misterios conspiró contra su continuidad. La intención de abarcar la vida entera requería de numerosos actores, a veces centenares, y el uso de varios días para completar la historia.

El espectáculo podía durar un día entero; y en los llamados “misterios cíclicos”, de proporciones enormes, se necesitaban varios días para la representación, a veces semanas enteras [en Mons usaron cuarenta días de ensayos y cuatro de representación] Se construían entonces en una plaza o en una explanada escenarios hasta de cuarenta o más metros por ocho o diez de fondo, y en ellos se alineaban las mansiones, en uno o más planos⁵⁵.

La “mano de obra”, vale decir los actores que sobrellevaban las largas representaciones —al principio solo hombres, luego mujeres y hasta niños—, recibían paga por su trabajo, aunque la intervención en el acto era considerada obra pía. Macgowan y Melnitz dan interesantes datos sobre esta cuestión: “un hombre recibió tres chelines y cuatro peniques “por hacer de Dios”; otro, cuatro peniques “por ahorcar a Judas”, y otro, un chelín por hacer de Noé. La paga estaba a menudo bien ganada: el hombre que hizo de Jesús, en Metz, en 1437, hubiera muerto en el árbol de la cruz, pues se desvaneció y podría haber fallecido si no se lo rescataba”⁵⁶. No obstante esos riesgos, Boiadzhiev y

Dzhivelégov anotan que “los interesados en representar a Cristo o a santos eran tantos, que en ocasiones esos papeles eran rematados”⁵⁷. El Diablo, en cambio, no tenía tanta demanda, se convocaba para el rol a algún histrión, siempre dispuesto a actuar bajo ese riesgo a cambio de bastante dinero.

Aunque no hay acuerdo entre los historiadores acerca de la denominación que se le asignó al misterio según el país donde era representado, es posible aceptar que en Italia adquirió el de *sacre rappresentazioni* y en España el de *autos sacramentales*, una forma que frecuentó la genialidad de Calderón pero de la cual también se hizo tal abuso que fue prohibida en forma definitiva, en el año 1736, por el rey Carlos III.

Por obvias razones religiosas, el rompimiento de la Inglaterra protestante con la Santa Sede, este teatro y sus formas fueron desterrados de la isla en el siglo XVI.

La mencionada contradicción del misterio, donde conviven elementos religiosos y profanos en una mezcla a veces poco discernible, desaparece totalmente en la “moralidad”.

La contradicción entre lo concreto y lo alegórico, apuntada como rasgo distintivo del misterio, desaparece en la moralidad (que tuvo auge en los siglos XIV y XV), en la cual solo tuvo cabida la naturaleza alegórica de sus temas y personajes⁵⁸.

En la moralidad los personajes se transforman en abstracciones; la Ira, la Soberbia, la Lascivia, la Humildad, el Pudor, eran encarnados, estableciendo de manera clara la lucha entre las aspiraciones del alma y los apetitos del cuerpo. Como ejemplo notable de esta forma dramática los historiadores suelen ofrecer *The Summoning of Everyman* (*El llamado de cada hombre*), moralidad inglesa que desarrolla la historia del hombre común, consagrado a gozar sin límites de los placeres de la vida y que en el momento de enfrentar a la Muerte (por supuesto, alegorizada) comprueba la vacuidad de su tránsito terrenal.

La moralidad es el género didáctico por excelencia, que tiene como finalidad ilustrar una acción moral, recurriendo a la alegoría y a personajes abstractos como los vicios y las virtudes, los cuales, caracterizados como seres humanos reconocibles por sus vestidos y símbolos icónicos, establecían un vivo debate tendiente a promover la adhesión al código cristiano de conducta⁵⁹.

Moralidades y misterios conviven con los “milagros” (*miracles*), que afrontan el desarrollo de la vida de los santos que, precisamente, han realizado sus prodigios entre la gente común. El más famoso milagro, el de San Nicolás⁶⁰, que se reconoce como de autoría de Jean Bodel, muerto de lepra en 1210, se refiere a la

intervención milagrosa de un ángel y del propio santo para ayudar a los cristianos en su lucha contra los sarracenos. En el mismo siglo, el trovador Rutebeuf escribió el *Milagro de Teófilo*, célebre por abordar por primera vez la leyenda de Fausto. La Virgen María interviene al final de la historia para salvar de las garras del demonio al protagonista que malvendió su vida.

La incorporación de nuevos temas, provenientes de otras fuentes, tal como la folclórica y la legendaria, comenzó a marcar el camino del teatro hacia la secularización que se daría con plenitud y grandeza en el Renacimiento.

Milagros, misterios y moralidades fueron formas patrimoniales de territorios bien identificados, como Inglaterra y Francia (país que, por otra parte, aporta la mayor documentación existente sobre teatro medieval), y también de influencia decisiva en otras zonas de Europa donde, salvando leves particularidades, incluso de denominación, se representaron expresiones escénicas similares. España, por ejemplo, donde estos dramas adquirieron el nombre genérico de autos sacramentales, fue la nación donde las formas sacras, por lo general perdidas con excepción del *Auto de los Reyes Magos* (de finales del siglo XII y comienzos del XIII), tuvieron mayor supervivencia, prolongándose aun más allá del Renacimiento.

El *Auto de los Reyes Magos*, de autor anónimo, que confiablemente puede ser datado en el siglo XII, es, nada menos, que el primer referente del teatro español. El texto, dividido en siete escenas y escrito en castellano, en mozárabe y en gascón (vale decir, apartado del uso habitual del latín), fue transcrito en un códice⁶¹ latino conservado en la catedral de Toledo y descubierto en el año 1785 (no se sabe si completo). Ramón Menéndez Pidal hizo la primera edición crítica, en 1900, y fue él quien situó el origen del auto en el siglo XII.

Las formas dramáticas enumeradas y clasificadas compartieron cartel con otras expresiones que podríamos llamar parateatrales o cercanas a lo que se concibe como objetos escénicos. Entre ellas, acaso la más destacada, figura la célebre Fiesta de los Locos, un evento que no recurría a un texto fijado sino a un canevas satírico e hiriente, destinado por lo general a estructurar una historia burlona acerca de las malas costumbres de los falsos religiosos. Los personajes actuaban ataviados con un vestuario particular y cargaban una cabeza de asno. No obstante es difícil establecer el verdadero perfil de esta celebración por la condición ambigua que, durante la Edad Media, tuvo la palabra loco, a veces igualada a la connotación del vocablo tonto, ignaro, demasiado simple y sin luces, y otras como portador de sabiduría y de palabras que deben ser escuchadas y respetadas (Shakespeare hizo hábil uso de esta ambigüedad en *El rey Lear*).

La representación en los espacios privados

Solo los grandes potentados (reyes, señores, prelados) que disponían de elegantes palacios o amplios castillos, tenían espacio suficiente en el interior de sus moradas para organizar fiestas espectaculares, bien en patios, aprovechando los porches y el extenso espacio central [...], bien en grandes salas como los comedores (práctica que desembocaría en la escena a la italiana)⁶².

Sin duda estos señores debían recurrir para generar buena diversión a las expresiones que producían el deleite popular de los ciudadanos. Ángel Vilanova anota la representación del *Jeu de Robin y Marion* en la corte de Carlos d'Anjou de Nápoles, que se le atribuye a Adam de la Halle como autor y actor, y que relata con resquicios de picardía los requerimientos que un noble le hace a una pastora que se mantiene fiel a su humilde esposo. Adam de la Halle debió haber estado acompañado por un “reparto” seleccionado entre los cortesanos y aristócratas y haber gozado del beneplácito del señor, ya que este reconocido trovador residió en la corte de Nápoles durante largo tiempo, hasta su muerte a finales del siglo XIII.

También se tienen noticias de la especial protección que los actores recibieron de la corte de Francia y del rey de León y Castilla, Sancho IV (1257-1295). Ilse M. de Brugger asegura que en Inglaterra, “antes de finalizar el siglo xv, todos los lores y personajes distinguidos disponían de sus actores particulares. Ricardo III [1452-1485] fue uno de los primeros que practicaron este mecenazgo”⁶³. Nos atrevemos a contradecir a la historiadora, el decreto del Parlamento inglés que les exigió a los actores la adscripción a una casa noble, so pena de ser declarados vagabundos, es de 1572, bastante lejos de la fecha de la muerte de Ricardo III.

Acaso cercanos al chauvinismo, los historiadores Baty y Chavance aseguran que en el siglo XIV Francia termina por crear el patrón escénico de la cristiandad entera. “Francia presidirá hasta el Renacimiento el desarrollo del teatro”⁶⁴.

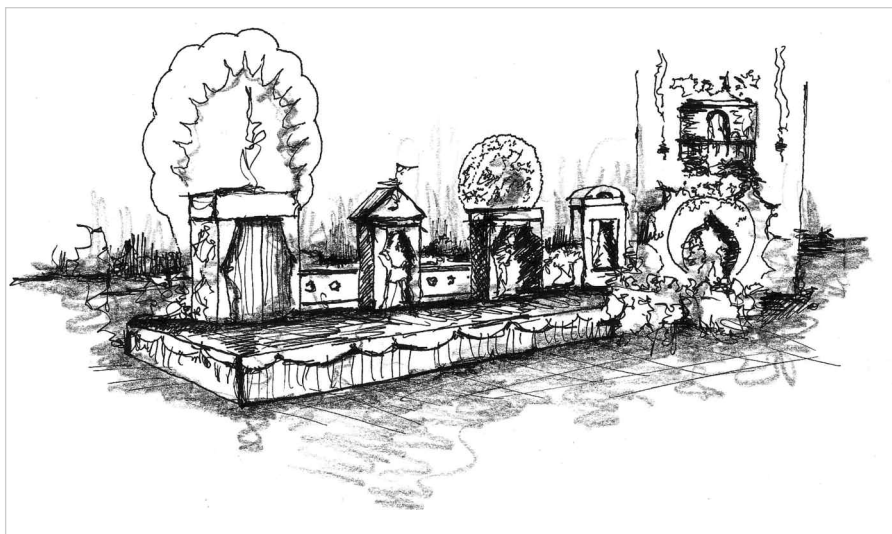
A partir de esta consolidación comienzan los cambios, precisamente como lo afirman los historiadores mencionados y también los rusos Boiadzhiev y Dzhivelégov, impulsados por el brío renacentista.

En el transcurso de mil años, el teatro, muy lentamente por cierto, pero venciendo con perseverancia una cantidad de obstáculos, tanto de carácter externo como interno, pasaba de los primitivos espectáculos del cristianismo y paganismo, a una representación más completa de la vida. Los cánones religiosos de los dramas cristianos se derrumban ante el empuje impetuoso

del contenido viviente, real, mientras en los espectáculos de géneros medievales iban surgiendo los brotes del futuro teatro renacentista⁶⁵.

Como conjeturan estos autores, se acercaba la gran era, la era del Renacimiento.

Teatro medieval, escenario callejero



Notas

1. Guglielmi, Nilda. 2000. *Aproximación a la vida cotidiana en la Edad Media*. Buenos Aires. Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
2. Castagnino, Raúl. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
3. M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires. Editorial Nova.
4. Surgers, Anne. 2004. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires. Ediciones artesdelsur.
5. Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. España. Cátedra.
6. Berthold, Margot. 1974. *Historia social del teatro*. España. Ediciones Guadarrama SA.
7. Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.
8. D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
9. Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente. Historia del teatro universal* (traducción Horacio Martínez) Buenos Aires. EUDEBA.