

EL TEATRO EN LA CALLE

Rafael Portillo
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente trabajo se ocupa del desarrollo del teatro europeo en la Edad Media tras un intervalo de supuesta extinción que no puede aseverarse por completo dada la falta de pruebas. El resurgimiento del teatro en la iglesia está atestiguado por los manuscritos que contienen fragmentos para ser escenificados y por las crónicas. Del interior de la iglesia el teatro saldrá a la calle aglutinado con las procesiones. Más tarde, su creciente importancia y aceptación le darán cierta independencia y aunque mantenga los temas religiosos encontrará espacios para la actualidad y lo cómico. Finalmente, el teatro logrará una simbiosis con la calle haciendo del entorno y la arquitectura urbana su principal escenografía.

PALABRAS CLAVE: Tropos, teatro religioso, carros, ciclos, misterios y moralidades.

ABSTRACT

This paper deals with the development of European drama during the Middle Ages, after a supposed extinction that cannot be completely asserted due to the lack of data. The rebirth of drama inside the church is well attested by manuscripts containing fragments to be represented and also by the chronicles. From the inside of the church drama moves out agglutinated with religious processions. Growing importance and acceptance will grant drama some independence and, though still presenting religious topics, it will find space for everyday life and its comic side. Finally, drama will make of the street its space by symbiosis with its surroundings and urban architecture, which became its main scenery.

KEY WORDS: Tropes, religious drama, pageants, drama-cycles, mystery plays and morality plays.

Deseo reflexionar aquí hoy sobre el devenir del teatro europeo en la Edad Media, lo cual pudiera parecer, de entrada, arduo y pretencioso, habida cuenta de que Europa es todo un continente, el medieval una época muy compleja, y el tiempo asignado a esta intervención, limitado. Debo aclarar sin embargo que, lejos de trazar la génesis completa del teatro a lo largo de esos siglos, tan sólo pretendo demostrar que desde el momento mismo de su aparición (o quizá debiera decir «reaparición»), ya mostró una inequívoca tendencia a salir de los edificios y a mezclarse con el público, en calles, plazas y mercados.

Claro que para ello fue preciso que, primero, existieran las ciudades y que éstas se configuraran como espacios de convivencia. Porque, en realidad, el arte escénico ha sido, y sigue siendo, bastante precario, ya que para sobrevivir necesita de una amplia cobertura social, y eso es precisamente lo que encontraría en la ciudad. En otras palabras, el teatro es casi desde sus inicios, por propia vocación, eminentemente urbano y burgués.

No se conocen bien los derroteros de la actividad teatral tras la caída del imperio romano, ya que las noticias que nos han llegado son confusas y fragmentarias, por lo que cualquier intento de elaborar una historia de esa época se ha de basar en conjeturas. De hecho, los documentos que atestiguan la existencia de espectáculos a principios de la alta Edad Media son escasos y casi siempre tienen que ver con prohibiciones de autoridades civiles y eclesiásticas. Sin embargo y puesto que lo que se prohíben son *ludi, spectacula, scenicae*, etc., y puesto que a sus intérpretes se les denomina *mimi, pantomimi, scenici, jocularores, histriones*, entre otros nombres, se ha de inferir que el teatro no desapareció por completo tras la invasión y posterior asentamiento de las diversas tribus germánicas.

Mucho más difícil es aventurar qué tipo de espectáculos se darían, ante quién, cómo y en qué lugares, o quiénes los llevarían a cabo. Algunos autores, como Massip, defienden la existencia de toda una masa de juglares nómadas que realizarían por encargo funciones de acróbatas, malabaristas, titiriteros y cantantes:

Les podremos encontrar amenizando las fiestas populares, mezclándose en las celebraciones religiosas o alegrando ágapes cortesanos. En todas partes los hallamos manejando títeres, haciendo juegos malabares, exhibiéndose como equilibristas, acróbatas y prestidigitadores; como domadores de animales o hipnotizadores... (19).

Esta visión, sin duda idealizada, del papel de los juglares, no se corresponde con ninguna situación documentada con anterioridad al siglo XII, por lo que no nos sirve para aclarar lo sucedido hasta entonces.

Es una premisa comúnmente aceptada hoy, tanto por los profesionales como por los aficionados, que el texto es sólo uno de los elementos que entran a formar parte del hecho teatral, de lo cual se deduce que éste puede existir al margen y con entera independencia de la palabra escrita. Buena prueba de ello es la *Commedia dell'Arte*, cuyas compañías improvisaban a partir de esquemas argumentales que se alteraban a voluntad, dependiendo de las circunstancias. Sin embargo, en el caso de la Edad Media, a falta de pruebas documentales válidas, se ha de concluir que el arte dramático, al menos en las formas que nos son familiares hoy en occidente, prácticamente se extinguió, resurgiendo en el siglo IX, aunque para ello necesitó del fuerte apoyo de la Iglesia y, en concreto, de la orden benedictina, que ya a finales del siglo VIII se había extendido por Europa.

De hecho, los primeros textos dramáticos o *quasi* dramáticos de que se dispone son unos «tropos» o fragmentos intercalados en el oficio divino de diversos centros monásticos, y que se conocen como *Quem quaeritis* («A quién buscáis»), por ser esa la primera frase del breve diálogo que mantienen unos ángeles y las Marías que acuden al sepulcro el domingo de Pascua. Entre los primeros tropos que se



conservan hay que destacar el del monasterio benedictino de San Gall (Suiza, siglo IX), y el de Winchester, escrito hacia el año 970, e inserto en el valiosísimo documento *Regularis concordia*, atribuido a San Etelvodo —Ethelwold en inglés—, obispo benedictino de aquella ciudad.

Llama la atención de ese documento, no sólo que reproduzca fielmente el diálogo del tropo, sino que además incluya, a modo de «rúbrica», acotaciones precisas sobre su escenificación: «Dum tertia recitatur lectio, quatuor fratres induant se, quorum unus alba indutus... latenter sepulchri locum adeat... quietus sedeat» («Mientras se canta la tercera lección, que cuatro hermanos —monjes— se revistan —con los ornamentos sagrados—; que uno de ellos, vestido con alba... se acerque sin ser visto al sepulcro... que se siente allí en silencio...», Adams 9). Como se puede comprobar, el propio autor tiene ya plena conciencia de la ficción teatral, puesto que distingue el papel real de los clérigos del que les corresponde dentro de la fábula; luego indica que los otros tres, con capas pluviales e incensarios, han de caminar hasta ese mismo sepulcro, que es donde se desarrolla el diálogo del *Quem quaeritis*. Por si quedara duda, se añade un poco más abajo: «Aguntur enim haec ad imitationem angeli sedentis in monumento atque mulierum cum aromatibus uenientium ut ungerent corpus Ihesu» («Que estas cosas se hagan para imitar al ángel sentado en el monumento y a las mujeres que vienen con perfumes a ungir el cuerpo de Jesús», Adams 9)¹.

En efecto, el texto de la *Regularis concordia* contiene ya en germen todos los elementos que integran la representación teatral, es decir, actores, acción, espacio escénico y fábula. Es cierto que aquí los intérpretes son clérigos que ni siquiera van debidamente caracterizados (por ejemplo, llevan ornamentos sagrados, y aunque son todos varones, tres de ellos hacen de mujeres), que cantan en vez de recitar o declamar, que el diálogo está en latín (la lengua hablada entonces en Winchester era, sin embargo, el anglosajón), y que la acción se desarrolla dentro del templo. Pero por otra parte, no es menos cierto que tanto los actores como quienes hicieran de espectadores estarían familiarizados con el relato evangélico, por lo que al tener lugar la representación el domingo de Pascua sería fácil asociar lo escenificado con el milagro que conmemora la liturgia. De hecho, el oficio se interrumpía para dar paso a la ficción teatral, con lo que el templo se transformaba oportunamente en la ciudad de Jerusalén, y los clérigos en los personajes del misterio.

Muchos otros tropos y dramas litúrgicos se representaron, cantados, y en latín, en las catedrales y abadías de Europa al amparo de la regla benedictina, a partir del siglo X. Luego, con el paso del tiempo, se llegarían a escenificar también en las lenguas vernáculas. A juzgar por los numerosos testimonios escritos que existen en España, Francia, Inglaterra, Italia, Alemania y otros países, parece que tanto el pueblo fiel como la jerarquía eclesiástica aceptaron de buen grado el teatro asociado a, o en conexión con, la ceremonia litúrgica. También parece que gracias a esa

¹ Salvo que se indique lo contrario, son traducciones del propio autor.



tutela inicial de la Iglesia el arte dramático pudo seguir evolucionando hacia su posterior independencia y profesionalización.

Sin embargo, no deja de ser chocante que siendo el teatro un fenómeno eminentemente público, pudiera sobrevivir durante siglos constreñido por los muros de los monasterios. Claro que en una época tan inestable política y socialmente como la alta Edad Media, el interior de los recintos sagrados quizá ofreció la seguridad de la que se carecía en el exterior. Por otra parte, para la simbología cristiana del medievo, tanto el templo como el claustro venían a reproducir en miniatura el ámbito de la ciudad-modelo, es decir, Jerusalén o, mejor dicho, la nueva Jerusalén de la que habla el *Apocalipsis* (21, 2), que a su vez simboliza el mundo o universo presidido por Dios Padre. El propio claustro, de forma cuadrada, representa, de un lado, la perfección del cielo y de los justos, puesto que en él se puede inscribir el círculo, símbolo de eternidad, por carecer de principio y fin (Metford 68); pero simboliza además al universo entero que, según el *Apocalipsis*, posee cuatro esquinas: «...vi cuatro ángeles que estaban en pie sobre los cuatro ángulos de la tierra, y retenían los cuatro vientos de ella para que no soplase viento alguno...» (7, 1); representaba además, por consiguiente, a los cuatro puntos cardinales.

Hay que tener también en cuenta que el templo, en forma de cruz latina, se dispone de acuerdo con esos mismos cuatro puntos, de modo que el ábside o cabecera mira a oriente, los pies o trazo más largo a occidente, y los brazos pequeños a norte y sur, respectivamente. De ese modo el espacio sagrado donde se ubican la liturgia y, por tanto, ese primer tipo de teatro, viene a representar a un tiempo la ciudad santa (es decir, la nueva Jerusalén), el mundo y el universo; los brazos de la cruz evocan igualmente la figura de Cristo y, por tanto, su cuerpo místico, que constituye la unión de los redimidos por Él, es decir, toda la humanidad. De forma que cualquier manifestación teatral desarrollada en ese espacio interior estaba simbólicamente destinada al conjunto de los cristianos, del mismo modo que la misa reproduce de forma mística y misteriosa el sacrificio del Calvario, aplicado en nombre de, y para todos los fieles, con lo que un acto privado puede adquirir dimensión pública.

En el texto de Vich que reproduce el tropo o episodio de la *Visitatio sepulchri* (siglo XII) las tres Marías se acercan a un mercader a quien desean comprar unguento para ungir el cuerpo de Jesús; la escena se desarrolla teóricamente en un mercado: «Dic tu nobis, mercator iuuenis,/hoc unguentum si tu uendideris;/dic precium, nam iam habueris» («Dinos, joven mercader, si vas a vendernos/ este unguento. Dinos el precio; seguro/ que ya lo has fijado», Castro 125-26). Sin embargo, esta representación, al igual que la de otras muchas piezas religiosas cantadas en latín, se desarrollaría en el templo, dentro de la liturgia y por tanto alejada de lo que pudo ser el ambiente de un mercado de entonces.

Una variedad significativa de teatro religioso, que no parece guardar relación con el oficio litúrgico, es el que desarrolló la señora (o monja) Rosvita en Gandersheim (Alemania), durante el siglo X. Ella compuso seis piezas latinas con las que pretendía imitar a Terencio, y aunque son todas de naturaleza edificante y van provistas de un mensaje inconfundiblemente cristiano, la acción se desarrolla en espacios públicos y laicos: plazas, mercados y calles. No se sabe si Rosvita llegó a ver

sus obras representadas, pero si las vio, es casi seguro que las interpretaron las monjas del monasterio benedictino donde vivía, y que se escenificaron dentro o cerca del claustro.

Una pieza singular, por cuanto parece haberse representado dentro de un templo, aunque no desarrolla ninguno de los temas comúnmente asociados a la liturgia, es el *Antichristus* de Tegernsee, escrito por un monje benedictino del monasterio de aquella población, en Baviera, Alemania, en torno a 1160. El texto, muy extenso, data del siglo XII y está escrito en latín, con partes recitadas y partes cantadas. Trata de la llegada del Anticristo y del fin del mundo, que en este caso se aprovechan para hacer causa común con las ideas políticas del emperador Federico Barbarroja. La acción tiene lugar a lo ancho del mundo, y los personajes representan a toda la humanidad; para ello, y según las indicaciones de la rúbrica, se ha de construir un escenario en el que figuren los diversos países o regiones, organizados según los parámetros de la simbología cristiana a la que he aludido antes:

Templum Domini et vii sedes regales primum collocentur in hunc modum: Ad orientem templum Domini; huic collocantur sedes Regis Hierosolimorum et sedes Sinagoge. Ad occidentem sedes Imperatoris Romanorum; huic collocantur sedes Regis Theotonicorum et sedes Regis Francorum. Ad austrum sedes Regis Grecorum. Ad meridiem sedes Regis Babilonie et Gentilitatis (Young 371).

(«Templo del Señor y siete sedes reales que deben colocarse del siguiente modo: hacia oriente el templo del Señor; junto a éste deben colocarse las sedes del Rey de Jerusalén y la sede de la Sinagoga. Al oeste, la sede del Emperador de los romanos; junto a ella se deben colocar la sede del Rey de los teutones y la sede del Rey de los francos. Al sur, la sede del Rey de los griegos. Hacia el mediodía, las sedes del Rey de Babilonia y de la Gentilidad»; véase también Wright 67.) En el curso de la representación los personajes viajan a varios países, participan en luchas y batallas campales y asisten a diversos prodigios, para producir los cuales se precisarían efectos sonoros y visuales de cierta complejidad. Todo ello debió de poner en serios apuros a los monjes de aquella comunidad, a menos que optaran por salir al exterior, bien al claustro o dependencias anejas, bien a zonas del entorno del monasterio.

Pero la salida era inevitable, y de hecho parece que ya desde fecha muy temprana, la calle o cualquier espacio cercano a un recinto sagrado se fueron configurando como alternativas válidas para las representaciones. De entre los primeros testimonios de teatro en la calle de que se tiene noticia cabe destacar dos, verdaderamente singulares.

En primer lugar, el *Drama de Adán*, también conocido como *Ordo representationis Ade* o *Jeu d'Adam*, que se debió escenificar en algún lugar de Normandía (Francia) o en el sur de Inglaterra hacia finales del siglo XII, si bien se conserva en un manuscrito del XIII. Tiene la peculiaridad de estar escrito en dos idiomas: los personajes hablan entre sí en anglo-normando, pero cantan y citan fragmentos de la Vulgata en latín; por otra parte, las numerosas y extensas acotaciones están también en latín. La obra consta de tres partes o episodios distintos: la tentación y pecado de Adán y Eva, el conflicto entre Caín y Abel y, finalmente, el anuncio del Mesías a

cargo de un grupo de profetas. Parecen temas relacionados con adviento y navidad, que aquí se presentan en un marco quasi-litúrgico. Sin embargo y a juzgar por las acotaciones, se trata de auténtico teatro al aire libre, pues se alude a un espacio abierto cercano a una iglesia.

En cuanto a la escenografía, se indican dos zonas bien diferenciadas: de una parte, el paraíso terrenal, situado en un nivel superior: «Constituatur paradus loco eminentiori» («Erfjase el Paraíso en el lugar más elevado», Redoli Morales 15 y 67). Es en esa zona donde aparecen Dios, Adán y Eva: «Tunc veniat Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam, Eva» («Que aparezca entonces el Salvador, vestido con una dalmática, y que ante Él se encuentren Adán y Eva», Redoli Morales 15 y 67). La otra zona es la *platea* o «plaza», donde se sitúa el público, aunque es también el área destinada a los demonios, y por donde aparecerán Caín, Abel y los profetas. Una de las puertas del cercano templo se situaba junto a la zona del paraíso terrenal, por lo que el edificio en sí pudo significar el Cielo; de hecho, varias acotaciones indican que Dios hace mutis yéndose «ad ecclesiam» (Redoli Morales 21, 43, 55). En un extremo de la *platea* debió de colocarse un decorado que representara el Infierno, ya que como aclara una acotación, «Tunc tristis et vultu demisso recedet ab Adam et ibi usque ad portas inferni, et colloquiam habebit cum aliis demoniis. Post ea vero discursum faciet per populum» («Entonces, triste y cabizbajo [el diablo] se aleja de Adán y va hasta las puertas del Infierno en donde se entretiene charlando con los otros demonios. Luego se pasea incluso por entre el público», Redoli Morales 28 y 79). Puesto que todos los personajes de la pieza (a excepción de Dios) hacen mutis por el Infierno, entre humaredas y sonido de cadenas y calderos —con gran alborozo de los demonios—, es de presumir que se emplearan diversos efectos sonoros y visuales, entre los que se encontraría fuego real.

Se tienen también noticias de una puesta en escena al aire libre que tuvo lugar en Beverley (condado de York, Inglaterra), durante el verano, en torno a 1220. Se representaba la resurrección de Jesús, ante uno de los muros de la iglesia dedicada a San Juan de Beverley, santo local de gran devoción. Las crónicas indican que se congregó numeroso público, por lo que a ciertas personas de corta estatura se les ocurrió trepar hasta lo alto del templo, para poder ver mejor. Un chico quiso ir todavía más arriba, pero al ser descubierto por uno de los sacristanes, y ante el temor de ser castigado, intentó escapar, con tan mala fortuna que, perdiendo pie, se precipitó al vacío y cayó dentro de la iglesia. En un principio se le dio por muerto, pero se dice que por la intercesión del milagroso San Juan de Beverley, y ya que se escenificaba la resurrección, quiso Dios hacer un nuevo milagro, resucitando también a aquel chico, con lo que se llegó a un doble final feliz, en la escena y en la realidad, fuera y dentro del templo (véase Tydeman 126).

Hasta las celebraciones para-dramáticas originadas en el seno de la institución eclesiástica y pensadas, en principio, para «consumo interno», terminaron por salir a la calle, convirtiéndose en manifestaciones profanas. Me refiero ahora a fenómenos del tipo del «día de los locos», o «del mundo al revés», que tan gran aceptación tuvieron en Europa, especialmente Francia, desde principios del siglo XII, y que se celebraban con ocasión de la fiesta de los Santos Inocentes (28 de diciembre) o de año nuevo.



En efecto, las llamadas *festum stultorum*, o *festum fatuorum*, también conocidas como *asinaria festa*, se originaron en catedrales y abadías como una concesión anual de la jerarquía al bajo clero y acólitos. También se la conoció como *festum subdiaconorum* o *festum baculi*, ya que el punto culminante lo constituía el canto del *Magnificat*, especialmente el versículo «Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles» («Derribó a los potentados de sus tronos, y ensalzó a los humildes», Lucas 1, 52), al llegar al cual se invertían los papeles, de modo que el obispo, abad o celebrante era despojado de los ornamentos sagrados y de cualquier atributo de autoridad —el báculo, por ejemplo— que pasaban a manos de un *abbas stultorum*, *episcopus stultorum*, *rex stultorum* o *dominus stultorum festi*, es decir, un acólito o un subdiácono elegido por sus compañeros para sustituir por un día a la autoridad, y ejercerla él mismo de forma paródica. Es lo que en algunos sitios, como en la abadía de Montserrat, se ha conservado como fiesta del obispillo.

Naturalmente ese cambio brusco de papeles traía consigo una alteración esencial en la ceremonia, que solía desembocar en una parodia burda y a veces zafia del oficio divino, o incluso de la misa. Para no tener que improvisar, se llegaron a escribir textos litúrgicos alternativos —auténticos misales para el día de los locos— que se usaron a modo de guiones teatrales; fueron famosos, por ejemplo, el llamado *Missel des fous*, de Sens, y el *Officium*, de Beauvais, ambos de principios del XIII, a los que Chambers dedica especial atención en su conocido ensayo sobre teatro medieval (I: 279-85). No parece que esas celebraciones fueran exclusivas de los varones, ya que se tienen noticias de que todavía a principios del XVI se seguía eligiendo por navidad, en un convento de Norwich (Inglaterra), una «abadesilla», para desesperación del ordinario de la diócesis (Chambers I, 361).

Según documentos que aporta Chambers, en una ocasión durante el siglo XIII se organizó en Beauvais una procesión desde la catedral hasta la iglesia de San Esteban. Iba presidida por una guapa muchacha montada en un burro, con un niño en los brazos, representando a la Virgen María en la huida a Egipto. Al llegar a San Esteban, el burro y sus ocupantes entraron en la iglesia y se quedaron a un lado del altar, iniciándose a continuación una solemne misa cantada, con la salvedad de que el canto del introito, kirie, gloria y credo terminaba siempre en un sonoro rebuzno; al final, en vez de concluir la misa con el oportuno *ite missa est-Deo gratias*, el celebrante rebuznó tres veces, a lo que el pueblo contestó de idéntica forma (I, 287).

Como es de imaginar, esas fiestas, una vez que se sustrajeron al estricto control del clero, fueron asumidas por la burguesía de las grandes ciudades, que las protegieron y las siguieron organizando hasta bien entrado el siglo XVI, a pesar de las numerosas prohibiciones y amenazas, tanto de las autoridades civiles como eclesiásticas, que apreciaban con temor su carácter subversivo. Chambers cita la carta que la Facultad de Teología de París dirigió a la jerarquía eclesiástica de Francia en 1445 pidiendo la abolición del *festum fatuorum*, aduciendo que había llegado a extremos inadmisibles. Al parecer, y según dicha carta, clérigos y sacerdotes se disfrazaban de forma grotesca, y durante el rezo de las horas canónicas se entregaban a toda suerte de actos indignos, tales como incensar con humo maloliente —producido con suelas de zapatos viejos— y salir en procesión por la ciudad, en carros, haciendo reír al público mediante gestos y actitudes indecentes (I, 294). En vano se intentó abolir la



fiesta, pues los burgueses respondieron creando sus propias asociaciones o cofradías laicas e independientes para darle apoyo: fueron las llamadas *compagnies des fous*, las *sociétés joyeuses* y otras que fueron surgiendo en el siglo XV; todas ellas influirían de forma decisiva en la evolución hacia un teatro profano.

De la atracción que la calle ha ejercido sobre el teatro de interior es buena muestra el *Misterio de Elche*, con toda probabilidad el drama más antiguo que se representa hoy en Europa, puesto que su origen se remonta a la baja Edad Media². Las dos partes o actos en que se divide, la *Vespra* y la *Festa* respectivamente, se articulan mediante un nexo que es el cortejo fúnebre o sepelio de María, que recorre las calles del centro de Elche al concluir la *Vespra*. Por otra parte, los actores llegan y se marchan de la basílica de Santa María mediante una procesión, que es contemplada con atención por la ciudadanía. Al salir de dicha iglesia los intérpretes, debidamente caracterizados —todos varones, puesto que las mujeres no actúan—, transforman momentáneamente a Elche en Jerusalén, con lo que el área de la ficción dramática traspasa sobradamente los estrictos límites del recinto sagrado.

Pero es a partir del siglo XIII cuando el teatro se ve definitivamente abocado a la calle. No quiere esto decir que se abandonara por completo la práctica anterior, ya que durante siglos se siguió todavía representando dentro de las iglesias, como lo demuestran el *Misterio de Elche*, las danzas de «seises» en la catedral de Sevilla o el *Canto de la Sibila* de la catedral de Mallorca, que han sobrevivido hasta nuestros días. Coexistieron en la baja Edad Media, por tanto, dos modalidades: una de interior, heredera del antiguo drama litúrgico, y otra nueva, de corte «más secular», diseñada para la calle. En ambos casos se fue imponiendo el uso de la lengua vernácula, y en ambos siguieron predominando las representaciones de tema sacro —basadas mayoritariamente en la Biblia, apócrifos y vidas de santos— aunque en países como Francia u Holanda se constata una importante corriente profana que cobra fuerza sobre todo a partir del siglo XV. En el pasado, algunos autores, en un intento de explicar ese abandono de los templos, adujeron, entre otras razones, determinadas prohibiciones eclesiásticas o acontecimientos políticos y religiosos muy concretos; hoy se piensa, sin embargo, que no se trató de un hecho brusco, repentino, sino más bien de una evolución lenta, imputable a un cúmulo de circunstancias.

Habría que citar, ante todo, el papel preponderante que habían adquirido ya en el siglo XIII algunas ciudades, especialmente aquellas que contaban con gremios artesanales o mercantiles de cuyo poder hacían ostentación organizando actividades públicas, tanto cívicas como religiosas. Una de ellas era la «entrada» solemne de un príncipe, y en ese sentido queda constancia, por ejemplo, de la acogida triunfal que la ciudadanía de Londres dispensó en 1207 al emperador Otto IV, a instancias del rey Juan, o de los juegos espectaculares con que en 1269 se agasajó en las calles de Valencia al rey de Castilla (Tydeman 90-91). También se extendió entre

² Aunque casi nadie pone hoy en duda el origen medieval del *Misterio de Elche*, el texto que hoy se conserva contiene pasajes que se fueron añadiendo a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

los burgueses la afición a las justas y torneos, a imitación de la aristocracia, para dar colorido a sus propios festejos.

Pero es que además en ese mismo siglo XIII irrumpieron con dinamismo las llamadas órdenes mendicantes, es decir, franciscanos y dominicos, parte de cuyo ministerio consistía en la predicación fuera de los templos y en prácticas externas de devoción. Ellos impulsaron el rito de la procesión, cuyo valor simbólico como peregrinación en miniatura es significativo, pero cuyo potencial como espectáculo pudo ser determinante para la nueva práctica teatral. Fueron además los franciscanos quienes extendieron desde fecha muy temprana la práctica del *via crucis*, que rememora los sufrimientos de la pasión de Jesús mediante una serie de «estaciones» o pequeños escenarios que los fieles recorren procesionalmente para imitar el tránsito de Jesús por la *via dolorosa*.

Hay que destacar, en tercer lugar, la institución de la fiesta de Corpus Christi en 1264 y, sobre todo, la costumbre —a partir del decreto papal de 1311— de sacar la hostia consagrada en solemne procesión, que se extendió por toda Europa y que acabó aglutinando a diversas modalidades de teatro callejero. Convergían en esa procesión varios elementos determinantes de su popularidad. De una lado, la época del año en que se celebra, es decir, el final de la primavera, con temperaturas agradables, propicia a las manifestaciones al aire libre; de otro, su carácter mixto, puesto que desde un primer momento colaboraron en su organización clero y autoridad civil, a los que muy pronto se unieron gremios y cofradías.

Pero es que además la procesión de Corpus Christi llegó a acaparar el protagonismo festivo de cada ciudad, por lo que acabó convirtiéndose en una especie de alegoría plástica de su identidad. Todavía hoy se reconocen en la procesión de Sevilla los emblemas básicos de su historia religiosa, puesto que en ella desfilan los santos Isidoro y Leandro, el rey San Fernando, las santas Justa y Rufina y la Inmaculada Concepción. Parece que ya hubo procesión de Corpus Christi en Vich en 1330, en Barcelona en 1332 y en Lérida antes de 1340 (Lázaro Carreter 49), mientras que siglos más tarde adquirirían justa fama las de Valencia, Sevilla y Toledo. Y por lo que respecta a las Islas Británicas, la procesión había arraigado ya a finales del XIV por toda su geografía, destacándose especialmente ciudades como York, Londres, Lincoln, Coventry, Chester y Dublín, entre otras.

No se sabe con certeza cuándo o de qué forma se fueron incorporando a esa procesión carros con figuras de bulto o con hombres y niños disfrazados, pero hacia finales del XIV era ya algo común en Francia, Inglaterra y España. En un principio se trataría solamente de cuadros vivos o escenas sin palabras, basadas en episodios bíblicos, pero muy pronto se dotó a los personajes de parlamentos, dando lugar a auténticas piezas dramáticas. Serían escenificaciones sobre lo que hoy denominaríamos pasos, tronos o carrozas, que en España recibieron además los nombres de «rocas», «castillos», «entremeses» o simplemente «carros». En Inglaterra se les denominó *pageants*; un *pageant*, según consta en manuscritos de la época, tenía su equivalencia latina en *pagina*, y designaba a un tiempo al carro o vehículo y también a la escena representada sobre el mismo (véase Richardson y Johnston 18-19). Sin embargo los críticos suelen usar hoy la palabra *mystery* (misterio) para designar a cada una de las piezas inglesas de un ciclo relacionado con la fiesta de Corpus Christi.





En época reciente se ha avanzado mucho en el conocimiento del teatro inglés medieval, sobre todo por lo que respecta a su organización. Por eso se sabe que llegó un momento en que teatro y procesión se independizaron, tras una fase conflictiva en que entraron en mutua competencia. Es bien conocido el consejo que en 1468 daba Fray William Melton a las autoridades de York, recomendando una separación total entre procesión y teatro, ya que éste había adquirido excesivo protagonismo. A consecuencia de ello, las representaciones se pudieron dar por fin con entera independencia, aunque de acuerdo con un orden preestablecido, y siguiendo el mismo itinerario de la procesión. Cada pieza se escenificaba en su correspondiente carro o *pageant*, una vez en cada una de las paradas dispuestas a lo largo del recorrido. Y a juzgar por los datos que se tienen de York, Chester y Coventry, parece que se llegaron a alquilar a buen precio balcones y sitios preferentes junto a esas paradas, dada la enorme expectación suscitada por las representaciones. También se ha podido saber que en algunas ciudades el teatro no tenía lugar el mismo día de Corpus Christi sino después, y que en algunos sitios se llegó incluso a trasladar a la fiesta de Pentecostés.

Sin embargo no se ha podido averiguar con exactitud por qué se empezó a dejar constancia por escrito del conjunto de piezas representadas en una misma ciudad, aunque parece que eso fue práctica común a lo largo del siglo XV, gracias a lo cual se dispone hoy en Inglaterra de un valiosísimo corpus de textos dramáticos. De hecho, se conservan de forma casi íntegra cuatro colecciones o «ciclos» completos de misterios. Se les conoce con los nombres de York, Chester, N-Town y Towneley respectivamente; en el caso de los dos primeros, debido a que se representaron en esas ciudades, en el tercero, porque la única clave sobre el lugar es la expresión «N-Town» que figura en el manuscrito, y en el cuarto, debido a que el códice se conservó en la biblioteca de la familia Towneley. A los textos de esos cuatro ciclos hay que añadir los de dos piezas del ciclo perdido de Coventry y los de varias obras sueltas.

Cada ciclo comienza con una pieza o misterio sobre la creación del mundo y de los ángeles, para seguir con obras dedicadas a diversos episodios del Antiguo Testamento, dando luego paso a la vida, pasión y muerte de Cristo, a continuación de lo cual se escenifica la resurrección y ascensión de Jesús; en dos de los ciclos se incluyen también obras sobre el tránsito y asunción de María y, finalmente, los cuatro concluyen con el Juicio Final. Los ciclos constan de un número considerable de piezas, cada una de las cuales tarda en representarse un promedio de 20-25 minutos; el de York, que es el más extenso, consta de 48 *pageants* o piezas, mientras que el de Chester, el más breve, tiene sólo 25. En realidad, lo que cada ciclo viene a representar es su propia versión de la historia de la salvación, diseñada desde la más pura ortodoxia católica, pero haciendo hincapié en asuntos que preocupaban especialmente en aquella época.

Sería arriesgado afirmar que todas las piezas conservadas se representaron estrictamente sobre carros o estrechamente ligadas a la procesión de *Corpus Christi*, pero es casi seguro que en su puesta en escena sólo intervinieron actores aficionados —varones, pues a las mujeres les estaba prohibido actuar— dirigidos por miembros del clero, y que las funciones se dieron al aire libre, en las calles de ciudades importantes. Está además atestiguado que, al menos en York, Chester y Coventry, fueron



los gremios profesionales —*guilds*— quienes se encargaron de la preparación de los carros y del montaje de las piezas, aunque parece que ésa fue también la norma en otras ciudades. Normalmente, cada gremio asumía la misma obra todos los años, aunque en ocasiones decidían no actuar o cambiaban de pieza, casi siempre debido a problemas económicos. También parece que llegó a existir una cierta relación entre la profesión del gremio y la pieza que les correspondía: en Chester, por ejemplo, los aguadores y barqueros se encargaban del Diluvio, los panaderos ponían la Santa Cena, y los ferreteros la Crucifixión; en York, por otra parte, los marineros y pescadores hacían el Diluvio, los plateros la Adoración de los Magos, y los merceros (eran un gremio acaudalado) el Juicio Final.

No se debe asumir que por mostrarse las piezas en plena calle y entre personas no pertenecientes al mundo eclesiástico se escenificaran de forma paródica o irrespetuosa. Al menos, la lectura de los textos conservados no permite aventurarlo. De hecho, y como apunta Stevens refiriéndose a este tipo de teatro, es muy probable que para el sentir de la época, la ciudad quedara en cierto modo sacralizada por la reproducción en sus calles de los más importantes misterios de la fe cristiana; según Stevens, esas funciones convertirían momentáneamente a la urbe en el *theatrum mundi* de la cristiandad y del universo creado por Dios (27-37). Por otra parte Higgins sugiere que al representarse la historia de la salvación en las calles de York, la ciudad de algún modo redefiniría su papel frente al resto del país y con respecto a sí misma, reafirmando su ordenación jerárquica (78-81). Con todo, los avisos continuos de la jerarquía y las críticas que desde finales del siglo XIV empezaron a surgir desde posiciones puritanas apuntan a que no siempre se mantuvo el oportuno decoro³. Es cierto, además, que los personajes malvados (Herodes, Caifás, Pilato, etc.) que, junto con los demonios, se acabaron convirtiendo en los favoritos del público, debieron abusar de sus recursos histriónicos, pues Chaucer alude en sus *Canterbury Tales* (*Los cuentos de Canterbury*, concretamente en «The Miller's Tale») a las grandes voces que solía dar Pilato (Chaucer murió en el año 1400), mientras que Shakespeare se queja en *Hamlet* (3. 2) de que el Herodes del teatro callejero que él había visto sobreactuaba en demasía.

Desde luego, de los textos mismos se deduce que los autores aprovechaban la mínima oportunidad para crear una situación cómica o explotar un recurso que contribuyera a incrementar el interés del drama. Por ejemplo, y puesto que según una tradición apócrifa, Noé era mucho mayor que su esposa, en las piezas del Diluvio ella aparece como un mujer díscola y rebelde de la que su esposo «no puede hacer carrera», llegando incluso en el ciclo de Chester a abofetear al marido, por haberla obligado a subir al Arca precisamente cuando se encontraba de alegre cháchara con sus vecinas.

³ Hay que destacar especialmente el documento de finales del XIV conocido como *A Tretise of Miraclis Pleyinge*, en el que un escritor lollardo arremete contra el teatro religioso, por considerar que atenta contra la dignidad del mensaje cristiano.

Algo parecido sucede con el personaje de San José, a quien la Iglesia ha presentado tradicionalmente como un anciano, y que en los diferentes ciclos aparece como un viejo torpe, achacoso, débil, incluso impotente, pero bastante cómico. Por eso en las piezas que escenifican sus dudas acerca de la castidad de María tras notar su embarazo, protagoniza una escena de celos al más puro estilo de los *fabliaux* franceses; de hecho, en el ciclo de N-Town se dirige directamente a los espectadores para prevenirles: «Ya, ya! All olde men to me take tent,/And weddyth no wyf in no kynnys wyse/That is a yonge wench, be myn a-sent» («¡Sí, sí! Vosotros los viejos tomad ejemplo de mí/Y no os caséis nunca/Con mocita joven, no, por favor») y a continuación expone con detalle su teoría sobre la forma en que ha sido burlado, lamentando amargamente su condición de cornudo, para deleite general del respetable (Happé 223-24).

Protagonizan además los santos esposos un episodio bastante cómico en una de las piezas del ciclo perdido de Coventry, pues cuando se preparan para la ceremonia de la Purificación echan en falta las dos tórtolas que han de presentar en el Templo; pretende María entonces que vaya José a cazarlas, a lo que éste se opone tajantemente, pues como él mismo admite, «Myne age ys soche I ma not well see;/ There schall noo duffues be soght for me» («Soy tan viejo que apenas veo/No podré ir a buscar esas tórtolas»), y sigue una fuerte discusión en el curso de la cual José dice que se arrepiente de haberse casado (King y Davidson 124-25).

Los autores procuran sacar el máximo partido de la proximidad física del público, haciendo que se represente no sólo en el carro, sino también en el suelo, como pone de manifiesto una famosa acotación del ciclo de Coventry: «Here Erode ragis in the pagond and in the strete also» («En este momento Herodes se pasea enfurecido por el carro y también por la calle», King y Davidson 105). Se aprecia además un gran empeño por actualizar la acción que se escenifica, y por ello los diálogos abundan en anacronismos (se jura por santo Tomás Becket y se maldice por Mahoma), giros coloquiales, dichos populares y alusiones a personas y lugares concretos de la época. Quizá por esta misma razón a las autoridades religiosas de Israel se les caracteriza como a obispos, los oficiales del ejército de Herodes aparecen como hidalgos (*knights*) y los pastores de Belén se quejan de problemas actuales de la ganadería. Resulta curioso, por ejemplo, que en las dos obras que el ciclo de Towneley dedica a la adoración de los pastores, éstos se quejen amargamente de las enfermedades que padecen sus ovejas, por lo que un lector de hoy podría encontrar esos textos de «rabiosa actualidad».

En la segunda obra de pastores de Towneley cobra especial protagonismo Mak, un ladrón de ganado que, aprovechando la noche, roba una oveja del rebaño y la esconde en su casa, en la cama de Gill, su esposa; cuando los pastores descubren el robo, acuden a la casa de Mak, pero éste les hace creer que Gill acaba de parir un niño y que no se la debe molestar; uno de los pastores, sin embargo, se da cuenta del hocico que asoma por entre la ropa de bebé y descubre el engaño. La crítica ha debatido durante años si se trata de una burla paródica del misterio de la Encarnación, o si, por el contrario, la pieza sirve para explicar gráficamente el carácter de víctima propiciatoria de Jesús. En cualquiera de los casos, lo cierto es que en una época en que agricultura y ganadería eran esenciales, el público de la calle compren-

dería sobradamente los problemas de los sufridos pastores, y prestaría especial atención a lo que les sucede en escena.

Esa misma cercanía se aprovecha además con fines piadosos, para conmover al espectador. Así pues, cuando en la pieza 36 del ciclo de York habla Jesús desde la cruz, no sólo se dirige a los otros personajes, sino también al público, incidiendo en el conocido motivo litúrgico y literario del *O vos omnes*: «Manne, kaste the thy kyndnesse be kende,/Trewē tente un-to me that thou take,/And treste» («Muéstrate, hombre, naturalmente compasivo/toma buen ejemplo de mí/y confía en mí», Happé 544). Y algo parecido sucede en el *pageant* 23 de Towneley, donde el crucificado echa en cara al pueblo su indiferencia:

I pray you pepyll that passe me by,
That lede youre lyfe so lykandly,
Heyfe vp youre hartys on hight!
Behold if euer ye sagh body
Buffet and bett thus bloody,
Or yit thus dulfully dight...

(«A todos cuantos por aquí pasáis,/que lleváis una vida de placeres, os ruego/levantéis vuestros corazones a lo más alto./Mirad y ved si alguna vez a un cuerpo/se abofeteó y golpeó con tal saña/ o se maltrató tanto...», Stevens y Cawley 294). Como se puede comprobar, el autor ha adaptado la fórmula litúrgica de los *Improperia* de Viernes Santo, consiguiendo una escena efectista y emotiva.

Pero el teatro se llevó además a la calle mediante la modalidad del espacio circular acotado ex profeso. Aunque se podrían citar diversos ejemplos, me voy a referir tan sólo a dos, uno francés y otro inglés. Es famosa la miniatura francesa de Jean Fouquet (de mediados del xv) que representa la puesta en escena del *Martyre de Sainte Apolline* (*Martirio de Santa Apolonia*); en ella se aprecian claramente una serie de mansiones o tablados situados en un espacio elevado y dispuestos en círculo, mientras el público se agolpa alrededor y por debajo de los tablados, rellenando todos los huecos; el espacio circular parece estar acotado por algún tipo de valla, con lo que los espectadores quedarían separados del exterior. Un caso quizá menos conocido, pero igualmente notable es el plano que aporta el manuscrito de la *morality* (moralidad) *The Castile of Perseverance* (*El Castillo de la Perseverancia*), de finales del siglo xv. En dicho plano figuran dos círculos, acotando un espacio protegido y separado del exterior por agua o por algún otro tipo de barrera, de modo que el público quedaría, una vez más, aislado y abocado a centrar su atención en lo que sucede en el interior del círculo o *platea*, en cuyo centro y según las acotaciones, se debe alzar un enorme castillo. En ninguno de los dos casos se tienen noticias de condiciones de admisión, por lo que resulta aventurado especular sobre si se cobraría una entrada o se accedería mediante invitación, o por algún otro sistema.

Tampoco se sabe si habría que pagar, o si se tendría acceso directo por invitación o simplemente por categoría social y jerárquica, a los espacios urbanos que se habilitaron por toda Europa para acoger eventos teatrales durante los siglos xv y xvi. Harris menciona las representaciones que se dieron en las plazas principa-



les de Metz y Wismar (Alemania), así como en la de Ruán (Francia) a lo largo del siglo xv (110), pero son más conocidas las de la Pasión escenificada en la Gran Plaza de Mons (Bélgica) en 1501, la Pasión llevada a la Plaza del Vino en Lucerna (Suiza) en 1583, o el Misterio representado en la Plaza Mayor de Villengen (Alemania) entre 1585 y 1600.

Mención aparte merece la Pasión que se pudo ver en el patio del castillo del duque de Arschot en Valenciennes (Francia) en 1547, y que está particularmente bien documentada, hasta el extremo de que existe un bello dibujo del escenario; las crónicas se hacen eco, sobre todo, de su magnificencia y de los efectos extraordinarios conseguidos a base de tramoya. No resulta hoy fácil hacerse una idea aproximada de lo que pudo ser aquel espectáculo que, al parecer, presenciaron no sólo los ciudadanos principales, sino también el pueblo llano, y que se prolongó por espacio de 25 días, durante los cuales se representaron la vida, muerte, pasión y resurrección de Jesucristo. Al decir del cronista, los ángeles descendían del cielo, Lucifer subía desde el infierno montado en un dragón y Jesús se hacía invisible, todo ello sin que nadie acertara a explicarse cómo. Por si no fuera bastante, añade el autor de la crónica: «Vimos el agua transformada en vino de forma tan misteriosa que no lo podíamos creer, y más de un centenar de personas quisieron probar ese vino» (Nagler 47).

De la lectura de la documentación existente y, sobre todo, del análisis de los dibujos y planos, parece deducirse que en la escenificación de todas esas pasiones y misterios el paisaje urbano se incorporaba a la escenografía teatral, diseñada a modo de arquitectura efímera donde hasta las fachadas de las casas y las propias fuentes de la plaza quedaban integradas en la decoración. El espacio destinado a público se diferenciaba del que ocupaban los actores, pero eran éstos los que hacían el esfuerzo de adaptar los recursos de la ciudad a sus propias necesidades artísticas.

Se llega así al grado máximo de simbiosis entre el teatro y la calle, entre ficción dramática y entorno urbano, pero para entonces (mediados del siglo xvi) el teatro se ha profesionalizado, y un profesional demanda inevitablemente su salario. Para conseguirlo, los cómicos ambulantes se echarán a los caminos, actuando en poblaciones donde puedan vender su arte como mercancía; las compañías menos arriesgadas, o con más recursos, quedarán en la ciudad, atrincheradas tras la puerta de una venta, o tras la tapia de un corral que les permita cobrar entrada. El teatro seguirá siendo esencialmente urbano, pero de ahora en adelante sólo lo verán los ciudadanos que se lo puedan permitir. El resto, como se sabe, es historia reciente.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Joseph Quincy, ed.: *Chief Pre-Shakespearean Dramas*, Boston y Nueva York, Houghton Mifflin, 1924.
- CASTRO, Eva: *Teatro medieval, I: el drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.
- CHAMBERS, E.K.: *The Medieval Stage*, 2 vols., Oxford, Oxford UP, 1903 [1978].
- HAPPÉ, Peter, ed.: *English Mystery Plays*, Harmondsworth, Penguin, 1975.
- HARRIS, John Wesley: *Medieval Theatre in Context*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992.
- HIGGINS, Anne: «Streets and Markets», en John D. Cox y David Scott Castan, eds., *A New History of Early English Drama*, Nueva York, Columbia UP, 1997.
- KING, Pamela M. y Clifford DAVIDSON, eds.: *The Coventry Corpus Christi Plays*, Michigan, Western Michigan U, 2000.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1976.
- MASSIP, Francesc: *El Teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992.
- METFORD, J.C. J.: *Dictionary of Christian Lore and Legend*, Londres, Thames and Hudson, 1983.
- NAGLER, A.M.: *A Source Book in Theatrical History*, Nueva York, Dover Publications, 1952.
- REDOLI MORALES, Ricardo, trad. y ed.: *Le Jeu d'Adam (El drama de Adán)*, Málaga, U. de Málaga, 1994.
- RICHARDSON, Christine, y Jackie JOHNSTON: *Medieval Drama*, Londres, Macmillan, 1991.
- Sagrada Biblia*: Trads. Nácar-Colunga, Madrid, BAC, 1966.
- STEVENS, Martin: «From *Mappa Mundi* to *Theatrum Mundi*: The World as Stage in Early English Drama», en J.A. Alford, ed., *From Text to Performance*, East Loring, Michigan State UP, 1995, pp. 25-49.
- STEVENS, Martin, y A.C. CAWLEY, eds.: *The Towneley Plays*, vol. I, Oxford, Oxford UP, 1994.
- TYDEMAN, William: *Theatre in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge UP, 1978.
- WRIGHT, John, trans. y ed.: *The Play of Antichrist*, Toronto, The Pontifical Institute of Medieval Studies, 1967.
- YOUNG, Karl: *The Drama of the Medieval Church*, vol. II, Oxford, Clarendon P., 1962.

