

# LITERATURA Y ESPECTÁCULO EN LA EDAD MEDIA: LAS RAZONES DEL TEATRO PROFANO MEDIEVAL

Enrique BANÚS  
Universitat Internacional de Catalunya  
ebanus@uic.es

**RESUMEN:** La comunicación sigue la pista a una serie de publicaciones que explican de maneras diferentes el origen del teatro profano medieval. Se trata de un estudio comparado de recepción filológica, que presenta las diferentes opiniones desde una perspectiva tipológica, en que se aprecian constantes con gran pervivencia. Se hacen transparentes los prejuicios que subyacen a esas opiniones.

*Palabras clave:* teatro profano medieval, historia de la Filología, recepción.

**ABSTRACT:** The paper follows the traces of publications dealing with the origins of the Medieval theatre, specifically outside the church; they provide different explanations for this literary genre. It presents a comparative reception study inside the Philology, with a typological approach, in which the permanence of different opinions is visible. The underlying prejudices become transparent.

*Key words:* medieval theatre, history of Philology, reception.

## 1. LA RECEPCIÓN DEL TEATRO MEDIEVAL, UN CAMPO PRIVILEGIADO PARA LA LITERATURA COMPARADA<sup>1</sup>

La literatura comparada se ocupa básicamente de obras literarias, de temas, de corrientes, de géneros... Hay campos que no han encontrado tanto eco: la Metodología Comparada, por ejemplo. O la crítica de la propia disciplina, que no deja de ser un estudio de una recepción especializada, con leyes propias, y dotada de una cierta autoridad. No es fácil encontrar campos que reúnan los criterios para que se pueda

1. Con la colaboración de Pau Andrés.

hablar verdaderamente de Literatura Comparada: un tema multinacional con una perspectiva supranacional (Dyserinck 1981). El teatro medieval es uno de esos campos, pues presenta una problemática similar en varias literaturas y su tratamiento es similar en las diferentes Filologías.

El propósito de esta contribución no es un intento más de aclarar la cuestión de cómo surge el teatro profano en la Edad Media. La intención es hacer transparentes algunos de los prejuicios que se manifiestan en su recepción dentro de la Filología.

Como el tema es difícilmente abarcable en su totalidad, se ha optado por un estudio tipológico, sin tener mucho en cuenta la cronología: como en otras áreas de la Filología, las diferentes opiniones se mantienen a lo largo del tiempo, sin que se pueda establecer una evolución clara. Por razón de la extensión, el *corpus* de obras estudiadas es reducido, aunque representativo de muchas otras opiniones. Se ha dedicado más interés a obras de tipo general (manuales y similares) que a la bibliografía especializada: ese tipo de obras suele recoger los “prejuicios” de los estudios especializados y les da una mayor difusión. En ese proceso necesariamente tienen que simplificarse muchos de los resultados de la investigación, obviar matices, resumir complejidades.

## 2. EL NIVEL BÁSICO DE DESCRIPCIÓN

“La historia del teatro medieval castellano aparece envuelta aún en una cierta bruma de interrogantes y perplejidades” (Pérez-Priego 1997: 9); lo mismo se puede decir de otras literaturas. Los datos son escasos y abren campo a interpretaciones diferentes, en muchos casos incompatibles. En 1989, Martínez Pérez y Palacios Bernal, refiriéndose al teatro en torno a Adam de la Halle, resumen “las teorías que tradicionalmente se barajan en el estudio de estos orígenes” del modo siguiente: una de ellas “lo hace derivar del teatro religioso”; la segunda sostiene “la tesis contraria: el espíritu cómico como influencia exterior”, concretamente de los juglares; “una tercera hipótesis lo hace derivar de unas obras del siglo XII denominadas “comoedias” y escritas en latín”. Finalmente, hay quienes sostienen que “hay que recurrir a elementos o fenómenos parateatrales; a las fiestas medievales, al Carnaval, a las Entradas reales” (Martínez Pérez 1989: 13).

De todas formas, hay algo así como un “mínimo común denominador”: según él, en la Edad Media, el teatro surge a partir de la función litúrgica; ciertamente, es opinión antigua —Bonilla cita a Moratín como autoridad— que en sus inicios el teatro fue exclusivamente religioso.<sup>2</sup> Hunningher indica apodícticamente que “the dramatic art of our times” es una evolución de ese teatro: “That origins lies in the medieval Christian Church; so much is certain and free from disagreement” (Hunningher 1955: 5) —aunque él mismo se distanciará de esta opinión—.<sup>3</sup>

2. “Parece seguro [escribe Moratín] que el arte dramático empezó en España durante el siglo XI; que se aplicó exclusivamente a solemnizar las festividades de la Iglesia y los misterios de la religión” (Bonilla y San Martín 1921: 35).

3. “Some doubt about the ecclesiastical origin of the dramatic art may be allowed” (Hunningher 1955: 6).

Concretamente, se habla de la escenificación —sobre todo en momentos “fuertes” del año litúrgico— de los *tropos*; surge, pues, de “la dramatización de la liturgia” (Salvador 1973), de la “elaboration of the ecclesiastical liturgy in mutually answering dialogues” (Daiches 1961: I, 208).

¿Por qué se da esa teatralización de la liturgia? Lázaro Carreter ve una “coincidencia sorprendente con lo que quizá ocurrió en Grecia [...]. Todo parece dar la razón a Cohen, que ve en las religiones la principal fuerza teatrogónica” (Lázaro Carreter 1965: 16).<sup>4</sup> Manuel Montilla Benítez lo explica desde una visión romántica: “Como en la muchedumbre estaba vivo el instinto dramático, la afición a las representaciones escénicas no pudo borrarse, sino que buscó nueva modalidad para manifestarse en las solemnes manifestaciones religiosas” (Montilla Benítez 1944: 28). Es decir, hay una irreprimible fuerza en el pueblo que lleva a recrear el teatro. Hunningher incluso insinúa que el teatro es “human instinct, human tendencies and human capacities” (Hunningher 1955: 7), “mimetic instinct” del que también Chambers parece estar convencido (Chambers 1903: I, vi).<sup>5</sup>

Según Martínez Pérez y Palacios Bernal, la aparición del teatro primero en el templo “es la teoría que más partidarios ha tenido, especialmente en los primeros estudios dedicados al tema en el siglo XIX”, por un motivo sencillo: “Las primeras obras de este tipo en lengua vulgar aparecen documentadas en el siglo XI mientras que el teatro profano no aparece en textos conservados hasta el siglo XIII” (Martínez Pérez 1989: 13-14). Según Hunningher, esta opinión —tras imponerse gracias al Romanticismo— “has been canonized in numberless handbooks and textbooks” (Hunningher 1955: 6).

La representación, así continúa la descripción estándar, realizada primero sólo en la parte del altar, se va extendiendo a toda la iglesia y, finalmente, se traslada al pórtico.<sup>6</sup> Una vez fuera del templo, pronto se empezarán a representar también temas profanos: “Gradualmente se da el paso final; los lazos se quiebran; el drama se hace enteramente vernáculo y seglar” (Nicoll 1964: 116).<sup>7</sup>

4. Se refiere a *Le théâtre en France au Moyen Âge: I. Le théâtre religieux* (Cohen 1928), en que se afirma que cualquier religión “est elle-même génératrice de drama et que tout culte prend volontiers et spontanément l’aspect dramatique et théâtral”. La idea de Lázaro Carreter, según Hunningher, se remontaría al libro de Charles Magnin *Origines du Théâtre moderne* (1839) (Hunningher 1955: 9).

5. David Daiches manifiesta un cierto desprecio por el teatro inglés anterior al XV e indica que “the early history of English drama, however uninteresting to the literary critic, is of the first importance as illustrating how the instinct for dramatic representation finds its outlets” (Daiches 1961: I, 208); no extraña que lo considere, sin más, efecto de “the popular imagination” (Daiches 1961: I, 208).

6. La salida se explica porque la representación se va complicando cada vez más; por eso, “la mayoría de esos espectáculos [...] ocasionaban perturbación en el culto, ya que tenían lugar durante el oficio divino, y, sobre todo, se producían mezclados con inhonestidades y peligrosos desvíos de la auténtica devoción de los fieles” (Pérez Priego 1997: 12). Massip Bonet parece sugerir un movimiento inverso: “el misterio se originó en la calle como fiesta religiosa ciudadana [...]. Sólo cuando dicha representación se convierte en la fiesta por excelencia de una comunidad, se le da entrada, en algunos casos, al interior del templo” (Massip Bonet 1994).

7. Así lo resumen Pedraza y Rodríguez en un libro de 1997: “Los estudiosos no se han puesto definitivamente de acuerdo sobre cuál fue el germen del teatro medieval. Sin embargo, la teoría que ha contado con más adeptos es la que defiende su origen litúrgico (Donovan). El punto de partida serían los tropos,

Es generalmente reconocido que “no todo el teatro profano proviene del religioso, tan sólo algunas escenas o temas” (Martínez Pérez 1989: 13-14). Pero no hay documentación exhaustiva para explicar de dónde surge lo demás. Por eso, las teorías se establecen con bastante libertad.

### 3. ¿PERVIVió EL TEATRO PAGANO?

La opinión más generalizada es que, por los motivos que fuere, el teatro pagano no pervivió.<sup>8</sup> Manuel Montilla Benítez dice —con enrevesada frase— que “el teatro profano medieval no tiene para nosotros la paternidad del teatro popular latino” (Montilla Benítez 1944: 32). En el mismo sentido se manifiesta N. Salvador: “Imposible es hoy, en estricta lógica, defender el influjo del teatro clásico latino o del latino-medieval en el nacimiento del teatro romance” (Salvador 1973). Daiches lo precisa más e indica que ese teatro, ya decadente, “disappeared [...] under the impact of the barbarian invasions” (Daiches 1961: I, 209).<sup>9</sup> Y D’Amico afirma apodícticamente: “nessuna influenza si è esercitata in Occidente; dove tutte le forme di dramma nuovo [...] hanno [...] origini autoctone” (D’Amico 1939: I, 282), si bien encuentra “correnti erudite, profane [...] che tentano di perpetuare [...] il colto dell’antica letteratura” (D’Amico 1939: I, 277).

Sin embargo, ya Bonilla y San Martín defendía que “hay fundamentos bastante sólidos para proclamar que hubo en la Edad Media un Teatro profano, derivación probable del romano imperial y de los antiguos juegos hispanos”, añadiendo a lo romano lo hispánico popular (Bonilla y San Martín 1921: 35).

Fernando Lázaro Carreter expone —en continuidad con María Rosa Lida de Malkiel (1962)— la existencia a partir del siglo *x*<sup>i</sup> de comedias elegíacas en latín y su recepción en España, pero indica que “no hay indicios seguros de que este tipo de drama favoreciera el desarrollo del teatro secular en lengua vernácula” (Lázaro Carreter 1965: 12).<sup>10</sup> Guillermo Díaz Plaja pasa de la conjetura a la evidencia:

---

breves piezas cantadas que, superada su forma más primitiva, se hacen dialogadas. Surgen en torno a momentos culminantes del ceremonial católico, como son la Pascua de Resurrección y la Navidad. Con el tiempo, esas elementales escenas se hacen más complejas e incorporan elementos extralitérgicos. Incluso se da pie a situaciones jocosas y se añaden cantos y bailes populares. El latín empieza a ser sustituido por las lenguas romances en el siglo *xii*. El progresivo distanciamiento de lo puramente litúrgico hace que estas representaciones salgan al atrio y de ahí a la plaza pública” (Pedraza 1997: 35).

8. Luis Quirante está convencido de que la Iglesia no hizo sino perseguir el teatro: “Aquesta activitat havia deixat d’existir com a tal; va ser enterrada sota el pes de la vehement condemna que l’Església li va imposar des dels orígens mateixos del cristianisme. [...] Des de Tertulià (segle *ii*), i fins i tot abans, el teatre va ser pres pel cristianisme com un dels majors símbols de la depravació humana, de l’abandonament als instints més baixos” (Quirante 1999). Sin embargo, ya Hunningher había indicado: “How could it have happened, then, that six centuries after these structures the theater so lost its diabolical character that the clergy could call it up from nothing within the very Church itself?” (Hunningher 1955: 5).

9. También para Montilla Benítez, la ruptura con el teatro latino es “consecuencia de la invasión de los bárbaros” (Montilla Benítez 1944: 28).

10. Numerosos datos sobre la pervivencia no representada de los clásicos latinos y su nueva representación en el siglo *xii* se encuentran, por ejemplo, en Castro Caridad (2003), quien deja muy claro que, en

El teatro clásico había sido muy celebrado, incluso fuera de Italia, y sus raíces no podían desaparecer completamente; sus derivaciones subsisten e incluso logran una continuidad. Existe, evidentemente, un teatro medieval, en un latín incorrecto, procedente de los centros en que se conservaba la tradición de la cultura clásica (Díaz Plaja 1958: 33-34).

Romeu i Figueras distingue entre la dramaturgia medieval, que no conecta con la antigua, y algunas manifestaciones teatrales en sentido amplio, que sí podrían enlazar con el período romano:

La dramaturgia medieval difereix radicalment del de l'antic teatre clàssic, amb el qual no té cap relació [...]. Això no obstant, és possible que certes manifestacions profanes i populars molt antigues, com determinats balls i danses, *momos* i mascarades i activitats histriòniques, tinguessin a veure encara amb l'antropologia cultural del domini romà i de la característica del territori (Romeu i Figueras 1998: 15).

Bonilla y San Martín va más lejos al suponer en España —con argumentación que no deja de ser sorprendente— un influjo griego:

Sería inadmisibile, además, que, establecidos los griegos en España desde tiempos remotísimos [...], dejando entre los tartesios, en Cádiz y en toda la parte levantina, huellas inequívocas de su influencia, no hubiesen importado aquí su afición a los espectáculos escénicos (Bonilla y San Martín 1921: 39).

Y Hunningher indica que, al menos, la ruptura histórica no ha podido ser total: ello supondría un “telón de acero” entre Occidente y Oriente, pues “we know that the mime actor lived on and flowered in Byzantium” (Hunningher 1955: 7).

Hay, por tanto, autores que subrayan una continuidad desde época romana y una “conversión a lo divino” del teatro profano (Menéndez Peláez 1993: 325). Según Oliva y Torres Monreal, existe una línea explicativa que establece una conexión con la comedia latina: “La primera ve este origen en la imitación de la comedia latina escolar que inspiró a los clérigos textos libremente adaptados de Terencio y Plauto” (Oliva 1990: 98).

Así, Hunningher expone que las cosas adquieren “more light and coherence” y que “cause and effect at last harmonize” si se supone que el teatro profano, incluso pagano, pervivió y que su fuerza “is an urge compelling Christendom to representation, to acting and drama, in spite of its entirely untheatrical essence and character” (Hunningher 1955: 116). Para Chambers, la “hostility of the austerer clergy” durante siglos no fue capaz de contrarrestar “the ineradicable ludi of the pagan inheritance” (Chambers 1903: I, 419).

Es decir: los clérigos se vieron obligados a introducir el teatro por su fuerza de atracción. Allegrí llega a aventurar que los clérigos o bien caen en la paradoja, pero

---

ese momento, las “obras dramáticas de Plauto, Terencio y Séneca pasaron a formar parte definitivamente del caudal de *lecturas* del europeo” (énfasis añadido).

modifican el teatro que introducen en la iglesia, o bien no se dan cuenta de lo que están haciendo; según eso,

l'istituzione religiosa, pressata da necessità contingenti, abbia reinventato uno spettacolo apparentabile al teatro sostanzialmente senza accogersene, o meglio senza rendersi conto della parentela stretta tra le sue cerimonie spettacolarizzate e i meccanismi che istituiscono quello spettacolo teatrale che ha costituito un bersaglio privilegiato per gli attacchi di teologi e moralisti (Allegrì 1988: X).

Así pues, hay quienes “piensan que fue el teatro profano el que dio origen al religioso a través de un proceso de cristianización” (Pedraza 1981). Ya en 1921 defendía esta postura Bonilla y San Martín: según él, el teatro profano “no nació del eclesiástico, sino que, por el contrario, influyó en él, y llegó a introducirse en algunas de las ceremonias de la Iglesia” (Bonilla y San Martín 1921: 35-36).

Es todo lo contrario de lo que afirman otros autores: Manuel Montilla Benítez considera —basándose en un código de Alfonso X— que fue dentro del templo donde comenzó también el teatro profano: habla de “las representaciones profanas, hechas por clérigos y legos, tanto dentro como fuera de los templos” (Montilla Benítez 1944: 32), y para Gustave Lanson “fue probablemente el ejemplo de los dramas litúrgicos el que determinó la organización, en obras estructuradas, de los elementos dispersos del futuro teatro cómico” (Lanson 1956: 77).

Para Guillermo Díaz Plaja (1958: 33-34),

la aparición del teatro profano en los últimos siglos de la Edad Media puede explicarse perfectamente como derivación del teatro litúrgico. Este teatro tendría su iniciación en los personajes secundarios de las obras religiosas: los pastores rústicos de las representaciones navideñas.

Aún más lo concretan Oliva y Torres Monreal al situar “el origen del teatro profano en los desahogos espontáneos, o intencionadamente redactados por los autores del teatro religioso. Estos desahogos eran muchas veces de signo cómico” (Oliva 1990: 99).

Una “tercera vía” habla de mundos paralelos:

Paralelamente a estas representaciones sacras, parece haber existido un teatro profano, cuyo espacio escénico sería tanto la plaza pública como la propia iglesia, lugar de múltiples funciones en la sociedad medieval (Menéndez Peláez 1993: 325).

#### 4. EXPLICACIONES QUE NO EXPLICAN Y OTRAS QUE LO INTENTAN

Frente a estas actitudes, hay quienes simplemente exponen la situación, sin explicarla. Por ejemplo: “Paralelamente al teatro religioso se desarrollan representaciones profanas” (Pedraza 1981). O:

A medida que los elementos cómicos y profanos invaden las dramatizaciones litúrgicas, la autoridad eclesiástica promoverá una traslación de la representación semilitúrgica, hasta que ésta adquiera elementos seculares que la convertirán en teatro profano (Menéndez Peláez 1993).

Son autores que simplemente constatan que se da un paso. Lo hace Manuel Montilla Benítez, con fuerte retórica nacional:

Estas representaciones salieron de los templos para vulgarizarse en la plaza pública y es éste el momento inicial en que nuestro teatro arranca la gloriosa carrera hasta culminar con forma y arte completamente nuevo, formando una dramática verdaderamente modelo para honra y gloria de nuestra Patria (Montilla Benítez 1994: 31).

Respecto del teatro catalán, Comas y Carbonell afirman que en su vertiente profana evolucionó no sólo del teatro religioso, sino también de “los juglares, que procedían de la comedia latina medieval —totalmente profana, por supuesto— y que había heredado los temas de la comedia clásica” (Comas 1980: 475). Daiches, sin embargo, supone que la posible pervivencia de elementos romanos en los “strolling minstrels and other varieties of itinerant entertainments” había desaparecido mucho antes de que pudieran ejercer influencia sobre el nuevo teatro (Daiches 1961: I, 209).

Manuel Montilla Benítez, en la ya citada obra, vincula el teatro profano con otra de las grandes manifestaciones culturales de la Edad Media, cuando afirma:

Muy poco tiempo después de dar principio el drama litúrgico, aparecen los juegos escolares como manifestación del teatro público; mas con la aparición de las Universidades hicieron desaparecer el predominio de las escuelas monásticas y episcopales (Montilla Benítez 1944).

## 5. LA VIDA MEDIEVAL, LA CORTE O LA BURGUESÍA

No lo ve así Pérez Priego, quien rotundamente indica: “Los dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media son la Iglesia y la corte” (Pérez Priego 1997: 10). Se suma Álvarez Pellitero, que —tras enlazar con los juglares, a los que denomina “*showmen* medievales”— indica que “el espectáculo teatral profano [...] se ciñe a dos áreas temáticas, la amorosa y la política, desarrolladas ambas en la misma órbita de los cancioneros, en el ámbito cortesano del siglo xv” (Álvarez Pellitero 1999: 29).

Pérez Priego lo explica así:

Hay en las cortes principescas del otoño de la Edad Media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria. Con motivo de los más distintos acontecimientos y ocasiones se organizan desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos diversos, en los que se concede especial importancia al artificio visual, a la música y al vestuario. Incluso parte de la actividad literaria cobra un cierto grado de teatralidad (Pérez Priego 1997: 15).

Flores Arroyuelo plantea algo semejante, cuando destaca la teatralidad de la época en general y de quienes ostentaban el poder, en particular:

Durante los siglos que comprenden la llamada baja Edad Media, asistimos a una artificialidad de la vida que se hizo presente en muchas manifestaciones, como podemos encontrar en numerosas páginas de las Crónicas de los siglos XII y XIV en que se describen fiestas de entradas en las ciudades, por las que éstas pasaban a convertirse en el decorado de la ciudad ideal, torneos, y en las representaciones alegóricas que se levantaban en los patios de los palacios, entre otros (Flores Arroyuelo 1997: 155).

“Una faceta que debemos tener en cuenta a la hora de enfrentarnos con lo que era la vida del hombre que detentaba el poder en estos siglos [...] es ese carácter de teatralidad que poco a poco fue adueñándose de su vida” (Flores Arroyuelo 1997: 156).

La fiesta, en general, es según algunos la clave para el teatro. Ahí se sitúa el importante concepto de teatralidad difusa de Luigi Allegri, quien, tras destacar que el teatro, en el sentido moderno, no existe en el Medioevo, se remite a los antropólogos, que sostienen que “non esiste cultura che sia priva di qualche forma di teatralità” (Allegri 1988: IX), y ésta se realiza en la Edad Media sobre todo en “la teatralità diffusa nella festa” (Allegri 1988: IX).

Y es que, para muchos autores, la teatralidad es característica general de la Edad Media. Se dice en una historia de la literatura catalana: “Al llarg de l'època medieval es poden registrar una sèrie d'espectacles que obeeixen a una voluntat de visualitzar dramàticament la vida quotidiana” (Carbonell 1988: 205). Es lo que Allegri llama la “continua spettacolarizzazione della vita quotidiana che viene spesso riconosciuta all'universo medievale” (Allegri 1988: IX).

Más profundo es el asunto según Flores Arroyuelo, pues a lo ya señalado se unirá el juego, que se hará omnipresente y llevará a una teatralización de la propia vida:

Por el juego el hombre llegó a percibir lo que imaginaba que era y hasta el papel que representaba en este mundo, y más que para ganar o perder, se sintió inclinado a participar en él por el hecho de jugar en sí, de vivir (Flores Arroyuelo 1997: 160).

Para Palacios Bernal, si no la vida, sí toda la literatura medieval se aproxima al teatro: “toda la literatura medieval goza de ese carácter ‘teatralizante’”, sencillamente —dice— porque la “sociedad [...] desconocía el libro impreso” (Palacios Bernal 1994: 9-10). De ahí que el teatro fuera “un espectáculo colectivo, de participación” (Palacios Bernal 1994: 9-10).

G. Cohen parece contraponer tres “edades medias”: la cristiana —que él se imagina como “prosternada o hincada de rodillas en las losas o la tierra apisonada de la iglesia, dándose golpes de pecho” (Cohen 1958: 186-187)—, el espíritu cortés y “el espíritu galo” (Cohen 1958: 186-187), burlón e irreverente. De aquélla nace el drama; de éste, en la Picardía, el teatro cómico. Aquí, tres factores han de coexistir para que se produzca el nacimiento:



Precisábase un medio no muy extenso, en el que el hombro con hombro de la vida en común permitiera la observación de las fallas individuales y sociales; con suficiente libertad y suficientes franquicias municipales para la protección y libre ejercicio de la sátira; con la poesía bastante, también, para envolver lo cómico en gracia y frescura; y, en fin, con suficiente cultura, para que pudiera aprovecharse de la comedia escolástica del siglo XII (Cohen 1958: 186-187).

Es el nacimiento del teatro ciudadano, originado por la “prosperidad industrial creciente”, en que una “burguesía rica” encuentra placer en la literatura y la fomenta. Pero es ya el siglo XIII (Cohen 1958: 186-187).

El mismo origen le conceden Martínez Pérez y Palacios Bernal: “El teatro medieval, religioso o profano, es un producto de la civilización urbana, del desarrollo de las ciudades y de la ascensión de la burguesía” (Martínez Pérez 1989: 18). No hay, pues, continuidad entre lo litúrgico y el teatro profano: “La línea de demarcación se ha de establecer entre, por un lado, el teatro religioso nacido de la liturgia y las representaciones paralitúrgicas, y de otro, el teatro profano”, “aunque esta distinción es menos neta de lo que se pretende” (Martínez Pérez 1998: 11-12).

## 6. LA FUERZA DEL PUEBLO

Ya se ha señalado que para algunos autores es, en realidad, la fuerza que el teatro tiene en el pueblo lo que hará que surja. En algunos casos, esto se concreta. Díaz Plaja, por ejemplo, aducirá “los numerosos elementos folklóricos de carácter dramático —danzas y coros— que ni las invasiones bárbaras pudieron borrar”, sin que quede claro por qué las invasiones bárbaras habían de borrar los elementos folklóricos (Díaz Plaja 1958: 33-34). Son lo que Sirera llama manifestaciones “para-teatrales”: manifestaciones propias del folklore, con una cierta interconexión con la corte; aquí engloba también a los juglares, muchos de ellos de origen moro, según indica (Sirera 1981: 15).

También, según Hunnigher, el pueblo tiene influencia, pero no porque el teatro surja de él, sino porque se escribe para él: troveros y ministriles son esenciales en esa función, indica siguiendo a Chambers, para quien —por cierto— “ministrelsy was an institution of the folk, no less than of the court and the bourgeoisie” (Chambers 1903: I, 90).

En esta misma línea se engloban los autores que subrayan la importancia de los juglares. Para Francia sostendrá esta tesis Edmond Faral (1971), para quien el teatro profano surge “en esa antigua tradición mimica de la cual fueron depositarios los juglares” (Martínez Pérez 1989: 15). Martínez Pérez y Palacios Bernal parecen darle la razón:

Indudablemente el arte de los juglares contiene un embrión de teatro. Estos herederos de histriones romanos mantendrán ese espíritu mimico, rico y variado, de danzas, músicas y escenas mudas. Y con gran probabilidad tuvieron un repertorio propio que no nos ha llegado. Pero aunque así fuese, con la declamación de cantares, fabliaux, dits, y otros géneros, estaban haciendo teatro y pueden ser considerados como los primeros comediantes en lenguas vernáculas (Martínez Pérez 1989: 15).

Y, por lo demás, para Hunningher hay unas leyes de la sociedad primitiva que siguen perviviendo: existe “evidence to accept the theory that the rules of primitive society worked in Europe as in the rest of the known world, and the same circumstances produced the same results for drama” (Hunningher 1955: 111). Fuerzas por tanto pre-cristianas perviven: “ritual drama was as well known among the pre-Christian Europeans as among primitive civilizations elsewhere”, drama del que se puede afirmar (aun sin pruebas tangibles) “its continuation during and after the Christianization of Europe” (Hunningher 1955: 113).

## 7. PROFUSIÓN DE PADRES Y PATERNIDADES DUDOSAS

En suma: poca claridad. Se puede disimular con fórmulas que enmascaran a base de citar todo aquello que de alguna manera ha podido estar en la cuna del teatro profano. Así lo hace en 1944 Manuel Montilla Benítez:

Las danzas en coro y las pastorelas, los monólogos divertidos de los charlatanes, las fiestas y diversiones del pueblo, el sentimentalismo de nuestras coplas, las narraciones de multitud de recitadores cantando las hazañas de nuestros héroes y las epopeyas de nuestras luchas, el juglar que, haciendo su disputa, sabe imitar distintos tonos de voz y adoptar diversas actitudes, los restos del teatro litúrgico y de los juegos de escarnio, fueron elementos más que sobrados para hacer la creación de nuestro teatro profano medieval (Montilla Benítez 1944: 33).

Gustave Lanson despliega todo un panorama de elementos que junto a la liturgia coadyuvaron al surgimiento del teatro profano, que “indudablemente deriva a la vez de los desfiles de los histriones, de los juegos de payasos y saltimbanquis, de las declamaciones de los juglares y de los discursos de los charlatanes de feria” (Lanson 1956: 77).

Mucho más cauto se muestra Lázaro Carreter, negando en algunos casos la paternidad y abriendo en otros el portillo de la duda:

Junto a los poemas épicos y líricos figuraban, con máxima probabilidad, en el repertorio de los juglares españoles, piezas con elementos dialogados del tipo de la *altercatio*, imitadas de Provenza y Francia. Y hasta es posible que su ejecución fuera dramatizada, mediante gestos, cambios de voces, y, quizá, recitado alternante [...]. En cualquier caso, está claro que los debates juglarescos o trovadorescos más antiguos no pueden figurar en la historia del teatro. La exclusión ha de ser total en el caso de los *debates reales*, es decir, de los intercambios de preguntas y respuestas sin ‘impersonation’; menos alejados de lo dramático están, en cambio, los *fictivos*, entre personajes imaginarios, y, hasta cierto punto, los *narrativos*, que van precedidos o son interrumpidos por explicaciones no dialogadas. Pero aunque así sea, su dependencia de los géneros lírico y narrativo aparece clara [...]. En el caso concreto de los debates que declamaban los juglares, a las dudas sobre su posible dramatización, debe añadirse el hecho de que, si ésta tenía lugar, se producía en el seno de un espectáculo muy variado, cuya unidad radicaba exclusivamente en la personalidad del juglar (Lázaro Carreter 1965: 13-15).

Si para algunos autores el entusiasmo popular juega un papel relevante incluso en el desarrollo del teatro litúrgico, para otros es sólo la Iglesia la que saca adelante esas representaciones:

el drama litúrgico nace por imperativos litúrgicos y catequísticos; la representación sensible era el mejor medio didáctico y pedagógico. De ahí que la Iglesia favoreciese estas representaciones siempre que no se diesen determinados excesos (Menéndez Peláez 1993: 325-326).

#### 8. EN SUMA: CLARA OSCURIDAD

El estudio de algunos de los autores que han sido objeto de esta investigación no deja lugar a dudas: la claridad sigue sin existir.

No deja de ser llamativo que muchos autores entronquen ese teatro con fenómenos extraliterarios, sociales en buena medida. Y también es destacable que en muchos lugares se encuentre la creencia de que “lo popular”, el aprecio del pueblo por el teatro, esté detrás de ese origen. En algunos textos aparece con bastante claridad que esa opinión opera con un “espectador implícito”, con una imagen de cómo era —en la imaginación de estos autores— el público de aquella época:

Imaginamos que el efecto debió superar sus esperanzas: para el pueblo del primer período medieval, hambriento de diversiones de todas las clases, el pequeño espectáculo era seguramente una cosa no sólo de devoción, sino también de deleite; y no hay duda de que el clero mismo encontraba un secreto gozo en participar en el ejercicio de estas representaciones de aficionados (Nicoll 1964: 111).

Pero también parece que estamos ante dos tendencias: una de corte más estricto que no acepta como antecedente del teatro aquellas formas literarias pero también sociales en las cuales aparece una cierta teatralidad o ceremoniosidad. En ese sentido, Josep Lluís Sirera distingue entre esas formas previas y “materials de major consistència dramàtica” (Sirera 1981: 13), y también Lázaro Carreter opera con una mayor precisión: “El teatro, en sus orígenes al menos, requiere [...] sumisión anónima e indiferenciada a prácticas que anulan la individualidad en provecho del conjunto” (Lázaro Carreter 1965: 13-15). Lo cual, dicho sea de paso, dificulta la respuesta al enigma. Quizá, en el fondo, estas divergencias tengan algo que ver con la diferenciación, más en boga en otros momentos, entre el “teatro como texto” y el “teatro como representación” (Surtz 1991: 196).

Importante es la distinción de Allegri entre una tendencia general al espectáculo que —con muchos otros— cree reconocer en la Edad Media y el

spettacolo come costruzione di sistemi di azioni che consapevolmente impiantano un meccanismo di comunicazione, istituendo il gruppo di riferimento cui si rivolgono come insieme di spettatori e dunque come destinatario del messaggio (Allegri 1998: X).

Desde luego, la escasez de datos abre la puerta a la especulación. De este modo hace un autor aparecer en la escena litúrgica a los juglares:

A medida que estas representaciones eclesiásticas utilizan el romance castellano, se abría la posibilidad de contar con la colaboración de los juglares, animadores de todo espectáculo popular y herederos de la vieja tradición de los histriones latinos. De esta manera, quizás se pueda pensar en una línea continuada entre la actividad lúdica, más o menos continuada de los histriones y mimos, y las aportaciones profanas con las que los juglares sazonan las representaciones en las iglesias (Menéndez Peláez 1993: 325-326).

¿Por qué debe de ser así? La razón podría aparecer en un pequeño comentario: porque el “espectáculo juglaresco” ha sido “caldo de cultivo de las primeras manifestaciones literarias en las lenguas neolatinas” (Menéndez Peláez 1993: 325-326), por lo que debería serlo también de esta manifestación literaria.

Especialmente en relación con los juglares parece que se cae en cadenas argumentativas que tienen la apariencia de ser razonables, pero que resultan no ser concluyentes. Así, escriben Oliva y Torres Monreal:

En realidad, el juglar solía constituir todo un hombre-espectáculo en la Edad Media: tocaba varios instrumentos, recitaba, cantaba, componía, era acróbata, domaba animales... En el recitado y en la declamación patética estos artistas de calle depuraron al máximo su arte, gesticulando o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes que entraban en el diálogo o en el debate [...]. No podemos negar que en estos relatos escenificados por los juglares existía ya un embrión teatral (Oliva 1990: 99).

Massip incluso pone en duda la evolución del teatro religioso tal como se presenta en muchos textos, como evolución desde la pequeña representación hasta el gran misterio, y atribuye a los juglares una gran importancia para el desarrollo de éste:

Se ha dicho que los grandes misterios medievales son fruto de una progresiva evolución del teatro litúrgico. Sin embargo, la coexistencia de ambos tipos de representaciones independientes durante la época medieval y postmedieval, permiten poner en entredicho esta hipótesis. Probablemente, en la configuración de los misterios tuvieron un destacado papel aquellos juglares que “per les places e per les carretes e per les corts dels prínceps” recitaban y cantaban pasajes de la Historia Sagrada y vidas de santos, única especie de juglaría que Ramón Llull y los moralistas medievales salvan de la condenación. El presumible éxito que estos recitados “dramáticos” juglarescos tendrían en el pueblo, inclinaron al clero a intervenir, aportando a los nuevos espectáculos que se produjeron, no sólo el asesoramiento argumental, sino también muchos de los elementos “escénicos” de la ceremonia litúrgica (Massip Bonet 1994).

También respecto de la pervivencia del teatro antiguo hay algunas cadenas argumentativas sorprendentes. Bonilla y San Martín finaliza su discurso sobre los orígenes del teatro con la siguiente afirmación:

Compréndese bien, después de esto, cuán absurdo es hacer derivar el Teatro profano medieval del sagrado. Si hubo en la Edad Media un Teatro litúrgico, lo cual es indudable, se introdujo a imitación del pagano, y contra el espíritu y la letra de los Padres y de los Concilios (Bonilla y San Martín 1921: 47).

El teatro profano, según él, deriva del romano, basándose en la afirmación siguiente: “En Occidente, como en Oriente, las instituciones romanas subsistieron largo tiempo durante la Edad Media [...]. Algo análogo debió de ocurrir en materia de espectáculos” (Bonilla y San Martín 1921: 49). Lo cual no deja de ser una suposición.

Incluso en aspectos muy profundos pueden darse pre-juicios importantes. Hunningher, por ejemplo, parte de la idea de que “theater serves no purpose” —lo mismo que el rito— (Hunningher 1955: 14). Y él mismo, que ha criticado el método analógico en el XIX, lo utiliza cuando se trata de “probar” la influencia del teatro pre-cristiano en el del cristianismo, porque “ritual drama everywhere centers on the burial of winter and the resurrection of life; once more we must remember that the first liturgical drama is found just at Easter” (Hunningher 1955: 113-114). D’Amico, por su parte, está convencido de que el teatro no podía nacer entre muros conventuales: “Come sempre, doveva sorgere tra la folla” (D’Amico 1939: I, 291).

Fácil es criticar *a posteriori*, sin duda. Pero al final de este recorrido, de lo que no cabe duda —casi lo único— es de que “los orígenes de este teatro siguen siendo oscuros y problemáticos a pesar de los múltiples intentos por dilucidarlos y las numerosas hipótesis”, generalizando lo que se ha afirmado específicamente para Adam de la Halle (Martínez Pérez 1989: 11). Pero, ¿realmente se ha de caer por ello en un agotado escepticismo, como indica algún texto?: “Este teatro puede tener su origen tanto en la práctica litúrgica, en los rituales eclesiásticos, en las fiestas sagradas, como en los juglares o en festividades de origen pagano. Resulta infructuoso insistir sobre todas estas distinciones” (Martínez Pérez 1989: 11-12). ¿Habrá que dejarlo en ese “it is impossible to document adequately the transition from liturgical drama to miracle play”, de que habla una historia de la literatura (Daiches 1961: I, 210)? —si es que hubo esa transición—.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRI, L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Bari: Laterza 1988, 6ª ed. 2003.
- ÁLVAREZ PELLITERO, A., «Edad Media», en: A. Amorós / J. Díez Borque (coords.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia 1999.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., *Las bacantes o del origen del teatro, Discurso leído ante la Real Academia Española el 12 de junio de 1921*. Madrid: Real Academia 1921.
- CARBONELL, A., *Literatura catalana. Dels inicis als nostres dies*. Barcelona: Edhasa 1988.
- CASTRO CARIDAD, E., «Lectura de los dramaturgos latinos en el Medioevo», *Ínsula* 675 (2003), 9-129.
- CHAMBERS, E. K., *The mediaeval stage*. Oxford: Oxford University Press 1903.

- COHEN, G., *Le théâtre en France au Moyen Âge: I. Le théâtre religieux*. París 1928.
- , *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*. París: Fondo de Cultura Económica 1958.
- COMAS, A. / A. CARBONELL, «Literatura catalana», en: J. M. Díez Borque (coord.): *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*. Madrid: Taurus 1980.
- D'AMICO, S., *Storia del teatro drammatico*. Milán/Roma: Rizzoli 1939.
- DAICHES, D., *A Critical History of English Literature*. Londres: Secker & Warburg 1961.
- DÍAZ PLAJA, G. (ED.), *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona: Noguer 1958.
- DYSERINCK, H., *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier, 2ª ed. 1981.
- FARAL, E., *Les jongleurs au Moyen Âge*. París: Champion 1971.
- FLORES ARROYUELO, F., «Teatro en el Palacio Medieval», en: T. Fortuño / S. Martínez (eds.): *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*. Castelló: Universitat Jaume I 1997, 155-165.
- GAUTIER, L., *Histoire de la poésie liturgique: les tropes*. París 1886.
- HUNNINGHER, B., *The Origin of the Theater*. Amsterdam: Em. Querido 1955.
- LANSON, G. *ET ALII*, *Manual de historia de la literatura francesa*. Barcelona: Labor 1956.
- LÁZARO CARRETER, F., *Teatro medieval*. Madrid: Castalia 1965.
- , «El drama litúrgico, los “juegos de escarnio” y el *Auto de los Reyes Magos*», en: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1. Barcelona: Crítica 1980.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La originalidad artística de “La Celestina”*. Buenos Aires: Eudeba 1962.
- MARTÍNEZ PÉREZ, A. / C. PALACIOS BERNAL, *El Teatro de Adam de la Halle: Le jeu de la Feuillée, Le jeu de Robin et Marion*. Murcia: Universidad de Murcia 1989.
- MASSIP BONET, F., «Teatro medieval catalán. Estado de la cuestión», en: M. Toro de Pascua (ed.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Salamanca, del 3 al 6 de octubre de 1989*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV 1994, 613-621.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. *ET ALII*, *Historia de la literatura española. Edad Media*. Madrid: Everest 1993.
- MONTILLA BENÍTEZ, M., *Orígenes del teatro español*, Madrid: Castro 1944.
- NICOLL, A., *Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anouilh*. Madrid: Aguilar 1964.
- OLIVA, C. / F. TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra 1990.
- PALACIOS BERNAL, C., *Teatro profano francés en el siglo XIII. El auto de San Nicolás, Cortes de Arras, El pregón del herbolario y El mozo y el ciego*. Murcia: Universidad de Murcia 1994.
- PEDRAZA, F. / M. RODRÍGUEZ, *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel 1997.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona: Crítica 1997.
- QUIRANTE, L. *ET ALII*, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. València: Universitat de València 1999.
- ROMEU I FIGUERAS, J., «Aspectes del teatre medieval català», en: VV.AA.: *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de Octubre 1998, con motivo del V Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*. Elx 1998.

- RUIZ I CALONJA, J., *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Teide 1954.
- SALVADOR, N., *Teatro medieval*. Madrid: La Muralla 1973.
- SIRERA, J. LL., *Passat, present i futur del teatre valencià*, València: Alfons el Magnànim 1981.
- SURTZ, R. E., «Spain», en: E. Simon (ed.): *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.