

CONSIDERACIONES SOBRE LA PROBLEMÁTICA DEL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

Carol Bingham Kirby
State University College at Buffalo

El crítico que desea estudiar la Edad Media castellana en todos los géneros literarios se enfrenta con un hecho llamativo: la península hispánica, con la excepción de Cataluña y Valencia, carece de una tradición teatral secular en vernáculo y posee una limitada tradición de teatro litúrgico en latín.¹ Los historiadores del teatro citan siempre dos textos que prueban la existencia de una tradición teatral en castellano, sea secular o litúrgica: el anónimo *Auto de los Reyes Magos* (manuscrito del siglo XIII; composición de mediados del siglo XII) y la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique del siglo XV.² Este estudio intenta plantear unas preguntas fundamentales en cuanto a la manera tradicional de aproximarse a este teatro existente o inexistente para sugerir unas nuevas perspectivas que nos pueden ayudar a entender mejor el fenómeno del teatro castellano del medievo.

El primer problema que se destaca en los estudios sobre el teatro medieval, sea la bibliografía sobre teatro en castellano o en otros idiomas, incluso en latín, es la gran falta de definición de los términos empleados por los críticos e historiadores. Primero, hay que definir y distinguir entre los varios tipos de teatro -litúrgico, sagrado, sacro, religioso, secular, profano. Segundo, los historiadores del teatro suelen intentar probar la existencia o la no-existencia del teatro en general o de cierto tipo de teatro cuando deben plantear unas preguntas mucho más fundamentales. ¿Qué es el teatro? ¿Cómo se concibe y cómo se define en la Edad Media?, si es que se define entonces.³ Luego si no existen definiciones explícitas ni implícitas del teatro como género en el medievo, es imprescindible preguntarse si la definición que el historiador o el crítico tiene, muchas veces sin expresarse directamente y otras

veces sin que ellos tengan plena conciencia de ella, es válida para la época en cuestión. Sostenemos que muchos críticos e historiadores se aproximan al teatro medieval con las perspectivas de un teatro moderno -si no el burgués del siglo XIX con su realismo, por lo menos el teatro neor aristotélico cuyo modelo es el teatro inglés, francés y español de los siglos XVI y XVII.⁴

En nuestro intento de sugerir una nueva aproximación al teatro de la Edad Media castellana, proponemos delinear primero los paradigmas sincrónicos que nos parecen fundamentales al teatro como fenómeno o género literario durante todas las épocas, para luego determinar lo esencial de un teatro medieval castellano. Para nuestra definición, el teatro se basa en el diálogo, un diálogo en lenguaje teatral que yuxtapone ciertos elementos que están en contienda y que se resuelven de alguna manera al final de la obra. Este diálogo mueve a un público que acepta que lo que presencia es ilusión. Por lo tanto existe una distancia entre el espectador y el representante. Finalmente, el teatro necesita tener la posibilidad de ser representado en cierto espacio.⁵

Ahora nos toca dar unas definiciones, por provisionales que sean, de los varios tipos de teatro a los cuales se refieren los críticos e historiadores para que podamos tratar de la materia de ese teatro medieval castellano con alguna terminología concreta. Estas definiciones las damos basándonos en el modelo que acabamos de delinear. Para nosotros los términos teatro litúrgico y teatro sacro (o sagrado) son iguales. ¿Qué es el teatro litúrgico? Hacemos recurso a la definición de Richard B. Donovan: "Son ceremonias que se representaron en la iglesia, con espíritu devoto, y en estrecha relación con algún oficio litúrgico".⁶ En relación con nuestra definición del teatro, este teatro litúrgico queda al margen de lo que nosotros consideramos teatro por varias razones. Aunque Donovan (35) hace la distinción entre "liturgia dramática" y "drama litúrgico", creemos que la palabra clave de la definición de Donovan, "ceremonias", revela la esencia de este teatro, porque en él se representa algo en un espacio sacro (sagrado), la iglesia y sus recintos, donde la ilusión teatral no puede existir por la mera razón de que lo que se presencia se percibe como la verdad y no como una representación de alguna verdad.⁷ Mantenemos que no existe por lo tanto la necesaria distancia entre el espectador y el representante. El lenguaje es un lenguaje litúrgico sin ser un lenguaje teatral⁸ y el diálogo, aunque exprese contienda, no comunica una dialéctica que luego se resuelve. El teatro litúrgico está tan ligado al rito de la misa y de la liturgia que en nuestra opinión no es teatro; es ceremonia ritual. Los historiadores del teatro lo han estudiado en muchos casos o porque quieren demostrar que el teatro sí existía en la Edad Media o porque les interesa probar que hubo una evolución de un teatro litúrgico en la iglesia a un teatro, o popular o religioso, en la plaza pública. El teatro litúrgico medieval pertenece más bien a la historia de la misa y de la música que a la historia del teatro.

Nuestras concepciones de un teatro religioso y de un teatro profano en la Edad Media incluyen la idea de dos teatros en vernáculo, distinguidos esencialmente por el tema. El teatro religioso para nosotros es un drama de tema religioso, que además puede ser un tema de la liturgia, pero representado con perspectivas laicas, es decir, con personajes que no comprenden al principio de la obra todo el significado litúrgico o religioso de los acontecimientos. Este teatro se representa en un espacio neutro, como la plaza pública o un carro en la calle, pero no será un sitio sagrado como la iglesia a menos que ese espacio se transforme en otro espacio imaginario y por lo tanto teatral. Los personajes representan una acción que se percibe como ilusión, todo lo cual comunica alguna verdad doctrinal, litúrgica o religiosa.

El teatro profano, o secular, tal como lo concebimos, trata de temas profanos que se representan con perspectivas laicas en un espacio neutro o no-sagrado, como la plaza pública, el mercado, o un recinto privado, como una casa particular. Los personajes representan una acción que se percibe como una ilusión que comunica alguna verdad moral, didáctica o humana. Cada teatro puede tener su público culto o popular y por lo tanto el público al cual está destinada la obra influye en su realización en cuanto a lenguaje y recursos dramáticos. Más adelante expondremos nuestra visión hipotética de un teatro medieval popular castellano, basándonos en la conceptualización aquí expuesta del teatro en relación con las realidades históricas, culturales y literarias de la Edad Media en Castilla. Pero antes vamos a considerar si los dos textos que tradicionalmente se estudian como testimonios del teatro medieval castellano -el *Auto de los Reyes Magos* y la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique- son teatro dentro de los límites que hemos establecido en nuestro estudio. Excluimos de nuestra discusión tres textos que se estudian y se editan como teatro medieval -el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y el *Auto de la huida a Egipto* por ser textos de la segunda mitad del siglo XV y para nosotros muy tardíos y el *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa* por ser también un texto tardío, en este caso del siglo XVI, y además por pertenecer al género del debate, el cual comparte con el teatro únicamente el diálogo, pero un diálogo al cual le falta la necesaria dialéctica y vida para que sea teatro.⁹

El texto del *Auto de los Reyes Magos* nos ha llegado en un formato que no revela en absoluto su naturaleza teatral. Los versos se escribieron a renglón seguido como prosa, algo que en sí podemos aceptar como la necesidad de conservar materias en el medievo. La falta de acotaciones en un texto dramático tampoco debe preocuparnos por la misma razón; la falta de acotaciones en textos dramáticos en los siglos posteriores del siglo de oro confirma que ésta puede haber sido una práctica común también en la época medieval. Pero lo que sí debe molestarnos es la falta de indicaciones en todo el manuscrito (de dos folios y 147 versos) en cuanto a quiénes pronuncian los parlamentos. Dos signos en el texto indican el cambio de personaje: una cruz (+) o una

pausa (✚), pero sin embargo los editores se encuentran con la dificultad de la atribución de los parlamentos. La interpretación de la obra varía bastante sobre la base de las atribuciones hechas por Menéndez Pidal en su edición crítica de 1900 y las nuevas atribuciones sugeridas por Senabre en 1977, éstas seguidas por varios críticos y editores desde entonces.¹⁰ Nos parece sospechoso que el texto del *Auto de los Reyes Magos*, considerado ahora por la crítica como testimonio de un teatro medieval castellano que existía pero cuyos restos no se han conservado o no se han descubierto, no tenga estas indicaciones significativas de los personajes.¹¹ Tampoco tenemos prueba dentro ni fuera del texto de que se representara ni que se compusiera con el fin de ser representado. En cuanto a nuestras definiciones, podría clasificarse como teatro litúrgico o teatro religioso por su tema, pero resulta imposible encuadrarlo dentro de una u otra tradición sin saber nada de su público ni del espacio teatral en el cual se concebía. Su público podría haber sido o los feligreses de una iglesia o la gente de la plaza pública o alguna mezcla de ambos públicos. ¿Dónde se habría representado la obra? ¿No podemos esperar que el texto nos diga algo? Volvamos al texto para plantear la pregunta fundamental ¿qué hay en el texto del *Auto de los Reyes Magos* que nos haga concluir que sea teatro? Entre los cinco elementos del teatro que hemos delineado, el único que podemos comentar concretamente es el diálogo. Dejando aparte por el momento el problema de la atribución de este diálogo, es nuestra opinión que el *Auto de los Reyes Magos*, aunque expresa el conflicto entre la fe y la duda o entre dos órdenes, no dramatiza estos elementos de tal forma dialéctica que dé una resolución a esos conflictos y que por lo tanto no es teatro. El debate entre los críticos en cuanto a la unidad dramática del *Auto de los Reyes Magos*, con especial referencia al final acabado o inacabado de la obra, ha producido el excelente estudio de Deyermond y Hook en el cual arguyen por la unidad del texto del *Auto de los Reyes Magos* tal como lo tenemos.¹² Deyermond y Hook (271) dicen que el texto del manuscrito del *Auto de los Reyes Magos* "no da muestras de ser una copia inacabada, aunque quizá sea un texto incompleto". Lapesa ha demostrado que las rimas anómalas del *Auto* dan razón para pensar que quien escribió el *Auto* fue gascón.¹³ Winifred Sturdevant indica que el *Auto* se deriva en parte de la poesía narrativa francesa, aunque asevera una relación más directa con las representaciones litúrgicas de la tradición en latín.¹⁴ Mi hipótesis sobre la composición del *Auto de los Reyes Magos* es la siguiente. El *Auto* en el manuscrito que tenemos es un ejemplo de literatura culta, un ejercicio hecho por un castellano influido por el gascón como imitación de la tradición francesa en forma de poesía narrativa (y no dramática), con la añadidura única e hispánica de la disputa de los rabinos.

La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique nos proporciona más detalles que el *Auto de los Reyes Magos*. Obra más tardía, de la segunda mitad del siglo XV, presenta un texto en diálogo con los

personajes señalados. Sabemos quién fue su público y sus representantes, las monjas clarisas de la hermana del autor, y que su espacio teatral fue el convento, un recinto religioso pero a la vez cortesano por la convivencia de aristócratas en él. La obra de Gómez Manrique tiene diálogo, pero es un diálogo que no crea la necesaria ilusión teatral y por lo tanto le falta la distancia entre espectador y representante. Tampoco logra crear una dialéctica entre elementos en contienda, lo cual establecería dos espacios axiológicos dentro de la obra y por consiguiente esa distancia e ilusión necesaria. Aunque la *Representación* de Gómez Manrique tiene formato teatral en su texto y a pesar de ser representada a un público concreto, no es teatro para nosotros ni para varios críticos del teatro.¹⁵

Todo lo que hemos dicho pone en duda muchos de los lugares comunes en cuanto al teatro medieval castellano pero sin embargo no llegamos al extremo de concluir que no hubo teatro en la Edad Media castellana. Todavía insistimos en la prioridad de repensar nuestras definiciones y nuestras aproximaciones a los textos que consideramos teatrales, a la vez que sugerimos que puede que encontremos más respuestas a nuestra pregunta ¿cómo se concebía el teatro en el medievo? si intentamos establecer un tipo de preceptiva dramática para este teatro, algo como se ha hecho con el teatro del siglo de oro, con la consulta o reconsulta de documentos y de tratados retóricos, obras en las cuales puede haber más claves de la poética para un teatro medieval castellano.¹⁶

Queremos concluir nuestro trabajo con nuestra visión de un teatro medieval castellano en vernáculo. Proponemos que existía un teatro popular de la plaza pública en el cual temas profanos y sagrados se mezclarían. Sería un teatro de improvisación hecho por los "hombres de teatro" de la Edad Media, quienes tenían que ser grupos o equipos de juglares que representarían varios papeles según las necesidades del texto improvisado.¹⁷ Estos hombres medievales, actores y autores a la vez, representarían unas escenas a un público de gente campesina y ciudadana que se reuniría en la plaza o en el mercado.¹⁸ Sería un teatro inmediato, aunque también podría tener alguna regularidad, y no tendría más patrocinio que el público de la plaza o, en algunas circunstancias, el patrocinio de un gremio.¹⁹ Probablemente era un teatro compuesto y recitado en verso, pero esta experiencia no se habría concebido dentro de la perspectiva del *anonimatio* de la época ni se habría recibido por el público, por culto que fuera, como algo serio, sea teatro o literatura. Es verdad que no podemos explicar la inexistencia de textos de teatro en vernáculo en el medievo castellano por el mero hecho de que el teatro no se consideraba algo serio, porque se han conservado por casualidad muchos textos medievales que tampoco se habrían considerado serios. Sin embargo, creemos que la situación literaria del teatro, en comparación con los otros géneros poéticos de la Edad Media, es distinta y única precisamente porque el teatro popular que esbozamos tenía que estar al margen de esta poesía legi-

tima y por lo tanto se habría concebido y recibido más bien como espectáculo o diversión visual-auditiva. El teatro litúrgico, por otra parte, tenía más posibilidades de conservarse por el recinto en que se creaba y se representaba.

Notas

¹ Véanse la bibliografía y los ensayos sobre el teatro medieval de Alan Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española*, I (Barcelona: Crítica, 1980), 451-60 y de Ronald E. Surtz, "El teatro en la Edad Media", en *Historia del teatro en España*, ed. por J. M. Díez Borque, I (Madrid: Taurus, 1983), 61-154. También recomendamos un estudio valioso que no hemos visto citado en las bibliografías, el de Luis García Montero, *El teatro Medieval. Polémica de una inexistencia* (Macarena, Granada: Editorial Don Quijote, 1984).

² Hemos consultado estos textos en la edición de Ronald E. Surtz, *Teatro medieval castellano* (Madrid: Taurus, 1983). El texto del *Auto de los Reyes Magos* también lo hemos consultado en P. Vicente Gómez-Bravo, *Tesoro poético castellano de los siglos XII a XV* (Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1911), 10-18. El texto del *Auto* en Gómez-Bravo reproduce el de R. Menéndez Pidal, *RABM* (1900), el cual varía del texto de Surtz sobre todo en la atribución de los personajes. Gómez-Bravo reproduce una lámina del manuscrito del *Auto* también.

³ Ronald Surtz en su ensayo en *Historia del teatro en España*, citado en la nota 1, 63-65 y 112-128, es uno de los pocos críticos que ha intentado establecer tal definición. Su definición sin embargo es muy parcial.

⁴ Véanse el libro de Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (París: Bernard Grasset, 1978), Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*, trad. por Luis Arana (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), y el libro de Luis García Montero, citado en la nota 1.

⁵ Los libros que nos ha influido en la construcción de este modelo incluyen los libros de Abirached, Duvignaud y García Montero, todos citados en la nota 4, de Francisco Ruiz-Ramón, *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo* (Madrid: Juan March-Cátedra, 1978) y *Calderón y la tragedia* (Madrid: Alhambra, 1984) y de Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, 4a ed. (París: Mésidor/Éditions sociales, 1982). Alfredo Hermenegildo de la Universidad de Montreal me ha influido sobre todo en la idea de una dialéctica de dos espacios y de dos axiologías en la estructura del teatro en tres estudios suyos sobre el pastor en el teatro castellano primitivo, todos sin publicar. Dichos es-

tudios parten del esquema estructural presentado por Thomas G. Pavel en *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions* (París-Ottawa: Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976).

⁶ *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958), 7. La traducción es nuestra.

⁷ Véase especialmente el estudio de García Montero, citado en la nota 1, 28-31.

⁸ El hecho de que el idioma del teatro litúrgico suele ser el latín no le impide que sea un lenguaje teatral. Si el latín se emplea en el teatro, tiene que ser un latín teatralizado; es decir, un latín que se diferencia del latín ritualizado de la misa, para contribuir a la ilusión teatral.

⁹ Estas tres obras las hemos consultado en la edición de Ronald E. Surtz, *Teatro medieval castellano*, citada en la nota 2.

¹⁰ Véase Ricardo Senabre, "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1976), I, 417-32. No hemos visto el estudio de Gerold Hilty, "El *Auto de los Reyes Magos* (Prolegómenos para una edición crítica)", en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, (Madrid: Gredos, 1986), III, 221-32. Ronald E. Surtz en su edición del *Auto*, citada en la nota 2, sigue las atribuciones sugeridas por Senabre. La fuente bíblica del *Auto* no da bastante información para ayudar al editor a atribuir los parlamentos a los distintos personajes.

¹¹ Sería preciso investigar los textos teatrales del medievo europeo para saber más detalles en cuanto al formato teatral de su conservación. En nuestras investigaciones, hemos encontrado pocas observaciones sobre el asunto. Donovan, en su libro citado en la nota 6, 73, cita tres textos que son los parlamentos de un solo personaje.

¹² Alan Deyermond y David Hook, "El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*", *AEM*, 13 (1983), 269-78.

¹³ Rafael Lapesa, "Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: Sus rimas anómalas y el posible origen de su autor", publicado originalmente en 1954 y reimpresso en la colección de ensayos de Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid: Gredos, 1967), 37-47.

¹⁴ *The 'Misterio de los Reyes Magos': Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings* (Baltimore-París: The Johns Hopkins University Press y Presses Universitaires de France, 1927), 77-79.

¹⁵ Francisco Ruiz-Ramón en su *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 3a ed. (Madrid: Cátedra, 1979), 28 la considera "un hermoso poema navideño a varias voces con escasísima, por no decir nula, acción teatral". Alfredo Hermenegildo en uno de los estudios sin publicar que ci-

tamos en la nota 5, hace unas observaciones perspicaces sobre la obra. El artículo en cuestión, titulado "El pastor-objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: De Gómez Manrique a Juan del Encina", me ha influido mucho; en él Hermenegildo llama la *Representación* "una sencilla y deliciosa paraliturgia incapaz de asumir el riesgo de la dramaticidad" (pág. 2).

¹⁶ No hemos podido ver el reciente libro de Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media* (Madrid: Taurus, 1986) en el cual puede haber algunos hallazgos en cuanto a esta poética del teatro.

¹⁷ Menéndez Pidal documenta que varios juglares viajaban y entretenían al público. El sentido de "texto" aquí es muy amplio; es muy posible y en efecto muy probable que no se escribiera nunca. Algunas de mis aseveraciones en cuanto a este teatro popular coinciden con unas observaciones de Donovan, *The Liturgical Drama*, citado en la nota 6, 73.

¹⁸ Los hechos históricos de la lenta urbanización en Castilla por la Reconquista no nos hacen rechazar la posibilidad de existir el teatro del cual hablamos. García Montero (citado en la nota 1) da mucha importancia a la ciudad como centro de un público teatral. Por otra parte, Northrop Frye en *The Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), 249, observa que el drama florece cuando una sociedad tiene plena conciencia de sí misma como unidad mientras que el drama no se desarrolla tanto cuando una sociedad es muy individualista.

¹⁹ Queda documentado que los gremios patrocinaban el teatro en varios países (véase García Montero, nota 1), pero la historia de este fenómeno queda por investigarse en España.

OBRAS CITADAS

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. París: Bernard Grasset, 1978.

Deyermond, Alan. *Historia y crítica de la literatura española*, I. Barcelona: Crítica, 1980.

Deyermond, Alan y Hook, David. "El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*". AEM 13 (1983): 269-78.

Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. Trad. Luis Arana. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

- García Montero, Luis. *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. Macarena, Granada: Editorial Don Quijote, 1984.
- Gómez Bravo, Vicente. *Tesoro poético castellano de los siglos XII a XV*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1911: 10-18.
- Lapesa, Rafael. "Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: Sus rimas anómalas y el posible origen de su autor". *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gre-dos, 1967: 37-47.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Auto de los Reyes Magos*. RABM (1900).
- Pavel, Thomas G. *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*. París-Ottawa: Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976.
- Ruiz-Ramón Francisco. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, 1984.
- . *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Juan March-Cátedra, 1978.
- . *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Senabre, Ricardo. "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*". *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1976, I, 417-32.
- Surtz, Ronald E. "El teatro en la Edad Media". *Historia del teatro en España*, ed. por J. M. Díez Borque, I. Madrid: Taurus, 1983: 61-154.
- . *Teatro medieval castellano*. Madrid: Taurus, 1983.
- The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958, 7 y 73.
- The "Misterio de los Reyes Magos": Its Position in the Development of Medieval Legend of the Three Kings*. Baltimore-París: The Johns Hopkins University Press y Presses Universitaires de France, 1927, 77-79.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. 4a ed. París: Messidor/Editions sociales, 1982.