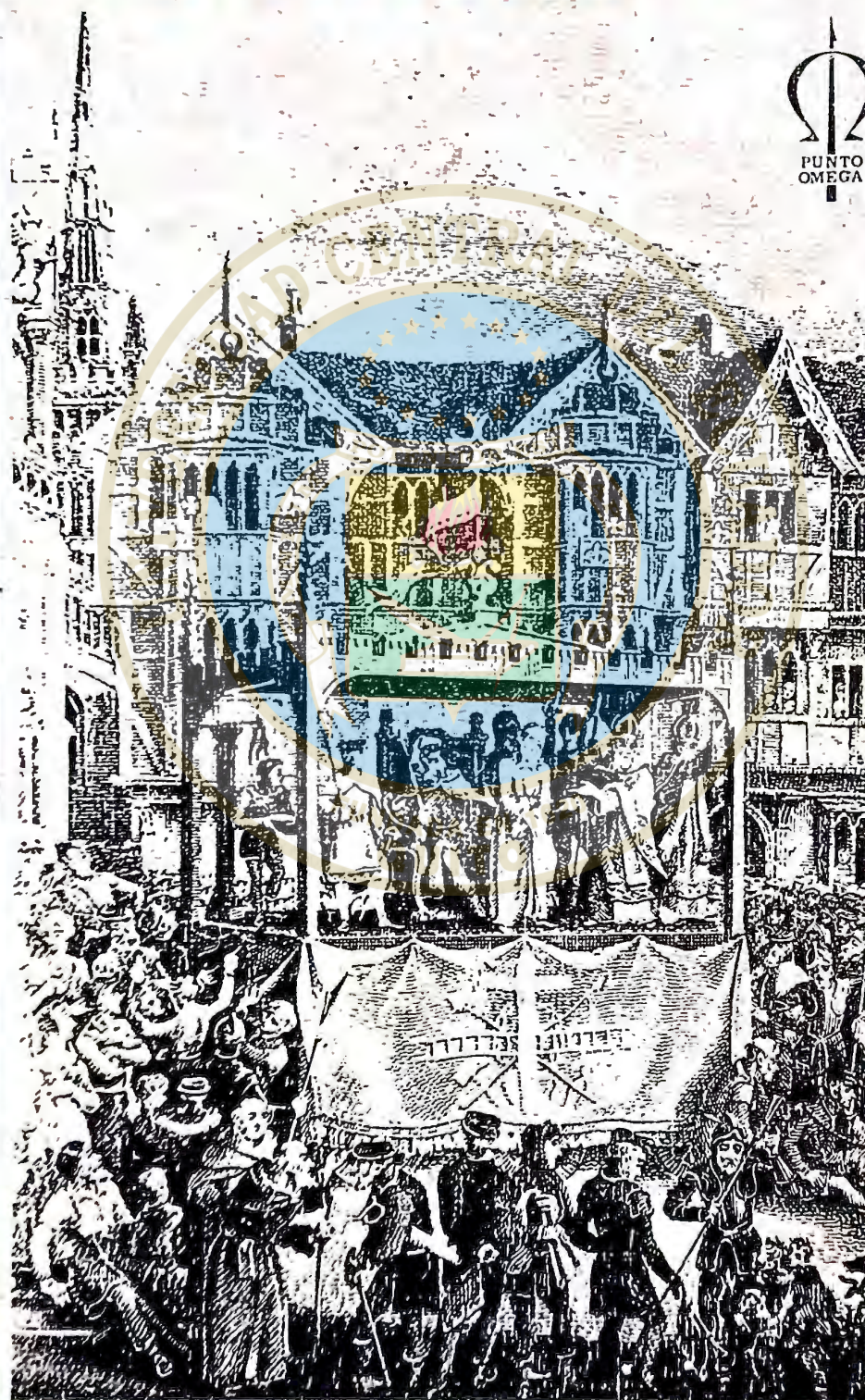


M. BERTHOLD
**HISTORIA SOCIAL
DEL TEATRO / I**



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

03

Bandeja:

14

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

290-EP

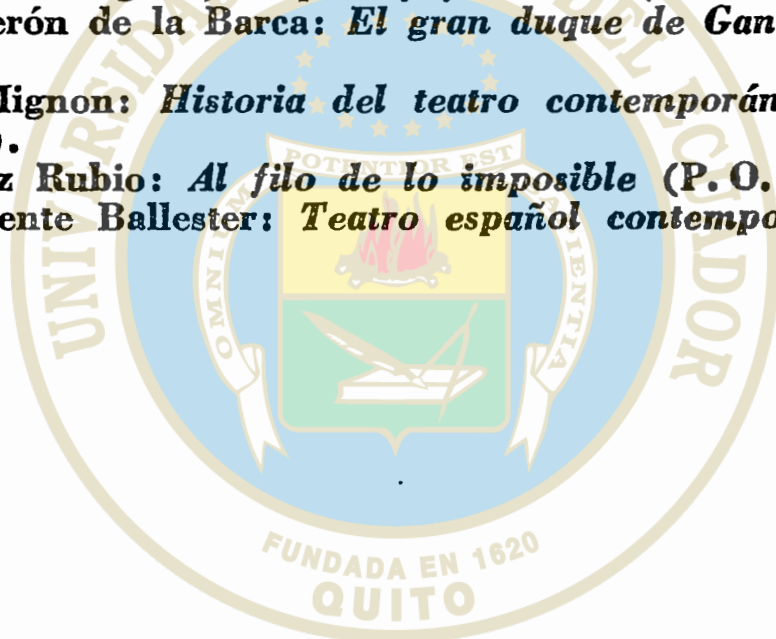
Historia social del teatro



Sección: Crítica y ensayo (teatro)
Número 177

Otras obras de la misma sección:

- G. Uscatescu:** *Teatro occidental contemporáneo* (P. O. 38).
L. Pirandello: *Teatro, 1* (Seis personajes en busca de autor, Enrique IV, Así es —si así os parece—, El título, Buena vida y El otro hijo) (P. O. 43).
L. Pirandello: *Teatro, 2* (El juego de los papeles, La vida que te di, ¡Piénsalo, Giacomino!) (P. O. 100).
Sófocles: *Antígona, Edipo rey y Electra* (P. O. 52).
P. Calderón de la Barca: *El gran duque de Gandía* (P. O. 59).
P. L. Mignon: *Historia del teatro contemporáneo* (P. O. 120).
J. López Rubio: *Al filo de lo imposible* (P. O. 133).
G. Torrente Ballester: *Teatro español contemporáneo*.



Margot Berthold
**Historia social
del teatro**



vol. 1

Ediciones Guadarrama
Colección
Universitaria
de Bolsillo
**Punto
Omega**



Autor: Margot Berthold
Título original: Weltgeschichte des Theaters
Traductor: Gilberto Gutiérrez Pérez
Portada: Estudio R. & S.
Printed in Spain



© Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
© Ed. esp.: **Ediciones Guadarrama, S. A.** - Madrid, 1974
Distribuidor en exclusiva: **Editorial Labor, S. A.**
Depósito legal: M. 33617-1974 (I)
ISBN: 84-250-2975-9 (obra completa)
ISBN: 84-250-0177-3 tomo I
Impreso por: Eosgraf, S. A. Dolores, 9. Madrid-29

En una antigua escena de la *commedia dell'arte* aparece el bufón en el escenario y pretende vender una casa. La pondera en los términos más encomiásticos y, como prueba de sus palabras, trae consigo una de sus piedras. Hablar del teatro universal equivale a mostrar una piedra y pretender con ella que los demás se hagan una idea de todo el edificio. El resultado dependerá del don de persuasión que posea el bufón, del poder de convicción que brote de la piedra y de la fuerza de imaginación de los presentes.

Es una temeridad escribir un libro sobre el teatro del mundo. Pero al mismo tiempo existe también la tentación de descubrir en ese inmenso panorama las notas comunes que caracterizan en todos los tiempos el fenómeno *teatro*. La escasez de espacio nos obliga necesariamente a escoger, a preterir, a ser en cierto modo mezquinos: nos fuerza, en suma, a adoptar una postura subjetiva. Pero es la esencia misma de nuestro objeto la que hace difícil la objetividad. La problemática empieza ya desde el momento en que se pretende captar, más allá de la información meramente objetiva, determinadas características dentro de una época determinada; desde el momento en que comienza a dejarse sentir la fascinación del proceso artístico *teatro*; desde el momento en que se plantea al lector la exigencia implícita de proseguir por su cuenta la elaboración de las cuestiones abordadas.

El teatro es vida viva. Si cautiva, desconcierta o consuela al espectador, si lo alegra, lo confunde o lo ilustra, ello se debe precisamente a su resonancia vital.

El misterio del teatro reside en una aparente contra-

dicción. Es un acto creador que se agota al término de su proceso, una vela que se consume. Un cuadro o una estatua están listos y completos desde el momento de su terminación. Una representación teatral, por el contrario, transcurre, se convierte en acontecimiento y desaparece.

El teatro no es un museo. Pero las formas de representación del teatro de hoy, en su diversidad aparentemente inagotable, vienen a ser una especie de *musée imaginaire*: un museo imaginario de las vivencias del presente. Cada tarde, en todos los escenarios del mundo, se presentan al hombre moderno obras, formas de escenificación y modos de representar que proceden de la herencia milenaria del teatro. Se acomodan al gusto del presente, se esterilizan, se transforman, se desmontan y se someten a un nuevo montaje. Los directores de escena, los refundidores y los actores las crean de nuevo; los autores configuran la materia tradicional desde una perspectiva moderna. Los reformadores rigurosos descomponen las obras, las dotan de efectos agresivos y hacen teatro improvisado y total. Si éste es bueno, somete al espectador a su hechizo, provoca la contradicción, se convierte en tema de conversación, invita a la reflexión.

No hay ninguna forma teatral ni ningún antiteatro tan nuevo que no puedan ser encuadrados en algún momento del pasado. ¿El teatro como escándalo? ¿Teatro en crisis? Ninguna de estas dudas y cuestiones son invención de los modernos. Han sido ya planteadas anteriormente a menudo. El teatro es vida viva y desde siempre ha padecido los achaques propios de la vida. No hay que preocuparse por ello, no tienen razón de ser los gritos de Casandra. En tanto se hable del teatro, en tanto se discuta sobre él —y así ha ocurrido en todos los tiempos en el coro de los espíritus críticos—, en esa misma medida se afirma a su validez. Un teatro indiscutido sería un museo: una institución, satisfecha de sí misma, encargada de la representación de dramas. Un teatro que excita los ánimos es una membrana, un organismo sensible, febril, viviente. Y así debe ser.

1. El teatro de los pueblos primitivos

El teatro es tan antiguo como la humanidad. En sus formas primitivas la ha acompañado desde sus mismos comienzos. La transmutación en un otro yo pertenece a los arquetipos de la expresividad humana. Abarca desde la pantomima de la caza en los pueblos del período glaciario hasta las diferenciadas categorías de representación del teatro moderno.

El hechizo mágico de todo teatro, en el más amplio sentido, se funda en la inagotable posibilidad de manifestarse a todos sin revelar su secreto. El chamán, por cuya boca habla la voz de Dios, el danzante enmascarado que espanta a los demonios, el actor que infunde vida a la obra del poeta, todos ellos obedecen al mismo mandato: al conjunto de una realidad distinta y más verdadera. El que este conjuro se convierta en *teatro* presupone dos cosas: en primer lugar, la transmutación del actor en un ser que está por encima de las leyes de lo cotidiano, que se convierte en médium para un conocimiento de orden superior; y en segundo lugar, la presencia del espectador, que está preparado para recibir el mensaje de este conocimiento superior.

Las formas primitivas y las formas más elevadas del teatro se distinguen entre sí, desde el punto de vista de una historia de la cultura, en una sola cosa: en el número de medios concedidos al actor para que manifieste su mensaje. Al actor de las culturas primitivas y primarias le bastaba una calabaza hueca y un pellejo; la ópera barroca despliega toda la tramoya de que era capaz su época; Ionesco transformaba sus escenarios median-

te el desplazamiento de las sillas y se sirve de un sordo-mudo para expresar la nada lamentable de la incapacidad humana. El siglo xx se ejercita en el arte de la reducción. Un gesto de más, un reflector de más, puede resultar excesivo.

Por los caminos solitarios de la pantomima, Marcel Marceau se ofrece como un ejemplo magnífico del teatro intemporal. Con él se abren las puertas que conducen a todos los pueblos y a todos los tiempos: a la danza de las culturas primitivas, a la pantomima de las evolucionadas culturas asiáticas, al mimo de los antiguos, a la *comedia dell'arte*. Cuando en su estudio *Juventud, Madurez, Vejez y Muerte* presenta, en secuencias cinematográficas de breves minutos, el correr de la vida de un hombre, alcanza con ello la avasalladora intensidad de una fuerza de expresión de dramatismo primordial. Se trata, como dice el propio Marceau, «del arte de identificar al hombre con la naturaleza y con los elementos que están cercanos a nosotros», y la habilidad del mimo consiste en «crear la ilusión del tiempo». El cuerpo se convierte en un instrumento que sustituye a toda una orquesta, en clave de la expresión más personal y, al mismo tiempo, más universal.

El actor, que sólo cuenta consigo mismo para evocar todo un mundo, y que es capaz de recorrer toda la gama de sentimientos, es el representante de un arte de la expresión que se remonta a los orígenes del teatro. «El genuino teatro primitivo», escribe Oskar Eberle, que investiga en su libro *Cenadora* las formas teatrales de los pueblos primitivos, «es el arte que se modela sobre el propio cuerpo, que abarca todas las posibilidades del cuerpo animado; es el arte más primitivo y al mismo tiempo más variado, y en todo caso, el más antiguo de la humanidad. Y por ello mismo es aún hoy el arte más humano y conmovedor. El arte inmortal».

En nuestros días es posible reconocer el teatro primitivo en tres estratos: en los pueblos relativamente aislados que viven en un estado primitivo y que en sus representaciones mímico-mágicas se aproximan a una hipotética condición originaria de la humanidad; en las

pinturas prehistóricas de las cavernas y en los grabados sobre madera y hueso; y, por último, en la innumerable multitud de costumbres populares y de danzas mímicas conservadas en todas las regiones de la tierra.

El teatro de los pueblos primitivos conserva su arraigo en el ancho subsuelo de los impulsos vitales originarios del que brotan las misteriosas fuerzas de la magia, del conjuro, de la transmutación: de los ensalmos vinculados con la caza de los nómadas del Paleolítico; de las danzas de la cosecha y de la fertilidad de los primeros sembradores y agricultores; de los ritos de iniciación, del totemismo, del chamanismo; del culto de los dioses.

La forma y el contenido de la expresión teatral están condicionados por las necesidades vitales y las creencias religiosas. De ellas se derivan las fuerzas elementales que convierten al hombre en médium, que lo capacitan para elevarse por encima de sí mismo y de sus compañeros de tribu.

El hombre ha personificado las fuerzas naturales. Ha convertido en seres vivientes al sol y a la luna, al viento y al mar, en seres que disputan, luchan y batallan entre sí, y que pueden ser influidos en provecho del hombre mediante el sacrificio, la adoración, el ceremonial y la danza.

Las fuentes prehistóricas, populares y folklóricas, así como los datos de la historia de las religiones brindan un material abundantísimo: danzas culturales y festejos del más diverso cuño, que llevan en sí el germen del teatro al igual que las fiestas de Dionisio de la antigua Atenas. Pero para el desarrollo y la armonía del drama y del teatro se requieren facultades creadoras que favorezcan su crecimiento; son necesarias una autoafirmación urbana del individuo y una superestructura metafísica. Donde estos presupuestos coinciden se llega al apogeo clásico del teatro. El otro aspecto de esta evolución, considerada desde la perspectiva del teatro primitivo, es la pérdida paulatina del vigor original a medida que se alcanzaban las etapas superiores del conocimiento.

Resulta fascinante comprobar cómo, cuándo y bajo qué auspicios se llevó a cabo esta evolución en las distintas

regiones de la tierra. La coincidencia en la culminación del proceso es evidente. Hoy por hoy está prácticamente terminado en todas partes. Los resultados son sin embargo contradictorios. En las escasas reservas de pueblos primitivos en los que aún está pendiente este proceso, la civilización moderna provoca saltos convulsivos en vez de una evolución homogénea.

Por lo que respecta a la historia del teatro, la contemplación retrospectiva de las formas prehistóricas ofrece la existencia de paralelos sinópticos que permiten reconocer en el fenómeno *teatro* la evolución misma de la humanidad. No hay ninguna forma artística que pueda reclamar este derecho con mayor fundamento. No hay ninguna forma artística a la que se le dispute este derecho con mayor ligereza.

En principio fue la epifanía de Dios. El empeño del hombre por asegurarse su favor y su ayuda. Los ritos de la fertilidad, con los que los indios cherokees acompañan aún hoy la siembra y la cosecha del trigo, encuentran su correspondencia en los festejos musicales y pantomímicos de los japoneses en honor del arroz; pueden relacionarse igualmente con la antigua festividad de la espiga de oro que las mujeres griegas celebraban todos los años en Eleusis.

Los enigmáticos misterios de Eleusis son un significativo caso límite. Son la expresión de una fase final, altamente desarrollada que, a pesar de sus comienzos teatrales, no ha desembocado en el teatro. Les falta, lo mismo que a los ritos secretos de iniciación a la virilidad, el segundo componente del teatro: el espectador. El drama antiguo se originó en el amplio círculo del teatro de Dionisio en Atenas, ante los ojos de los ciudadanos congregados, no en la semioscuridad del santuario de Deméter en Eleusis.

El teatro primitivo se sirve de los medios extracorporales propios del arte más desarrollado. Máscaras y vestuario, accesorios, decoración y orquesta fueron utilizados, si bien en una forma lógicamente mucho más sencilla. Los cazadores del período glaciario, que se reunían en la gruta de Montespan en torno a una estatua de arcilla

cubierta con una piel de oso, se disfrazaban de osos ellos mismos. En un ritual mágico-mímico daban muerte al modelo con la esperanza mágica del éxito en la caza.

A la paleolítica danza del oso de las cavernas francesas de Montespan o de Lascaux corresponde la fiesta de los trofeos del oso de los ainu en el Japón prehistórico. Aún hoy se repite en algunas tribus indias de Norteamérica y en los bosques africanos o australianos: en la danza del búfalo de los indios mandán, en las danzas australianas de Corroboree, en las pantomimas del canguro, del emu o de la foca de las más diversas tribus indígenas.

Las danzas relacionadas con la caza de los tiempos primitivos sobrevivieron asimismo en la Europa central con una significación siempre renovada y un revestimiento mitológico. En la danza guerrera y cultual de los germanos; en el duelo de Odín con el lobo Fenris, que aparece en la lápida de Torslunda del siglo VI; en todas las personificaciones del cazador salvaje de la Alta Edad Media, que van desde el *Mesnie Hellequin* francés hasta el Arlecchino de la *commedia dell'arte*.

En estrecha conexión con la magia de la caza, con la anticipación espiritual o el ritual subsiguiente en expiación por la muerte de la fiera se encuentran las prácticas extáticas del chamanismo. La meditación, los tósigos embriagadores, la danza, las canciones, el ruido ensordecedor: medios todos que provocan el trance en el que el chamán conversa con los dioses y los demonios. Gracias a su contacto visionario con el más allá adquiere sus poderes de hechicero: sanar enfermedades, provocar la lluvia, aniquilar al enemigo, despertar el amor. El convencimiento de poder servirse de los espíritus conduce naturalmente a jugar en cierto modo con ellos. «En el trance, el chamán se sirve de todos los medios mágicos y artísticos posibles; es a menudo y, sobre todo en los tiempos primitivos, debe de haber sido un auténtico artista» (Andreas Lommel).

Estas raíces del chamanismo concebido como una *técnica* psicológica particular del cazador primitivo se remontan al magdalenense del sur de Francia, entre

el 15000 y el 800 a. C., y con ello a los ejemplos de pantomima mágica de la caza hallados en las pinturas murales de las cavernas prehistóricas.

El panteón de los espíritus de las culturas cazadoras, pensado y representado zoomóficamente, sobrevive en la máscara, en la máscara del espíritu auxiliador en figura animal, en el totemismo, en las máscaras animales y demoníacas de los pueblos del norte y del centro de Asia, de las tribuas indonesias, polinesias y micronesias, de los lapones y de los indios de Norteamérica.

El portador de la máscara pierde su identidad. Está atrapado —literalmente *poseído*— por el espíritu de aquellos a quienes encarna. En esta transfiguración participan los espectadores. El danzarín javanés del Yaran-Kepang, que lleva una máscara de caballo y trota con saltos grotescos sobre cañas de bambú, es alimentado con paja.

Los aromas embriagadores y los ritmos estimulantes subrayan el efecto del teatro primitivo. La disolución del yo, tanto en el autor como en el público. «El teatro primitivo es una gran ópera», escribe Oskar Eberle. Una gran ópera al aire libre, *debería* añadirse, en muchos casos reforzada por la condición fantástica de la escenografía nocturna, cuando la luz de los hachones ardientes flameaba sobre los rostros de los *demonios* danzantes.

Un terreno apisonado es el escenario del teatro primitivo. Un poste totémico plantado en medio de él, un puñado de lanzas clavadas en el suelo, una fiera muerta, un montón de trigo, de maíz o de arroz, un haz de cañas de azúcar: he ahí todos sus accesorios.

De esta suerte danzan en torno a la figura de un hombre las nueve mujeres de la pintura mural paleolítica de Cogul; así bailaron los israelitas en torno al becerro de oro; así sacrificaban, representaban y danzaban, invocando a su Dios, los primitivos habitantes de Méjico; de esta misma manera se reúnen aún hoy los danzarines totémicos australianos cuando, mediante el sonido de los zumbadores, se hace presente el espíritu de los antepasados; así perviven en el folklore reliquias del teatro primitivo: en la danza en torno al árbol de mayo o al fuego solsticial. Por último, éste fue también el inicio

del teatro occidental en las danzas del santuario de Dionisio al pie de la Acrópolis.

Junto a la danza en corro y la arena, existe siempre en el teatro primitivo la procesión como fiesta mágico-cúltica. La visita de los dioses en Egipto se llevaba a cabo en medio del desfile festivo de los sacerdotes oferentes, de los cantores, danzarines y músicos; la imagen de Osiris era conducida en una barca a Abydos. Los chiitas persas comienzan con un cortejo exorcístico el drama de la Pasión de Hussein. Los indios hopi de Norteamérica celebran anualmente en marzo sus danzas de la Gran Serpiente, en un escenario procesional cuidadosamente dispuesto. Con troncos y maleza se levantan seis o siete cámaras ceremoniales (kivas) para cada una de las fases de la danza. Existe incluso una especie de director de iluminación que se encarga de apagar los troncos ardientes en el interior de la kiva de turno apenas el cortejo de danzarines y espectadores ha salido de ella.

En muchos pueblos primitivos, los ritos de iniciación se despliegan como una cadena de festividades místico-mágicas: los usos con los que los jóvenes llegados a la mayoría de edad entran en el círculo de los adultos. Actores enmascarados encarnan los antepasados de la tribu en una representación pantomímica. Con la primera participación en el ceremonial, los iniciados aprenden la significación de las máscaras y de los vestidos, de los textos rituales y de los instrumentos musicales. Toman conciencia de que la negligencia incluso del más mínimo detalle puede ser causa de inmensas desgracias para toda la tribu. En la isla Gaua de las Nuevas Hébridas, los ancianos de la tribu observan críticamente la primera danza de los jóvenes iniciados. Quien se hace reo de una falta, es castigado con un flechazo.

Puesto que el teatro, en todo tiempo y en todo lugar, incluye, junto a la severidad cultural, la comicidad grotesca, se encuentran siempre en sus formas primitivas elementos burlescos. Las danzas y la pantomima, cuyo objeto son las fieras, incluyen a priori el germen de lo grotesco. Apenas se aflojan los lazos culturales, el arte de la imitación desemboca en la carcajada. Ocasión y ma-

teria para ello la brindaba la vida cotidiana. Cuando el protagonista del Drama del buscador de miel en las Filipinas tropieza con toda suerte de pequeñas contrariedades, cosecha risas tan persistentes como el actor de la pantomima parodística *Encuentro con el hombre blanco* en el bosque australiano. Los nativos se embadurnan el rostro con ocre claro, se encasquetan un sombrero de paja amarillo, se envuelven las piernas con juncos, y he ahí, completa, la imagen del colono blanco, calzado con polainas. Con el vestuario se amplía el radio de acción para la improvisación: un precedente lejano, aunque tal vez no tan lejano, de la *commedia dell'arte*.

Con la creciente organización social de las tribus se llegó en algunos pueblos primitivos a una especie de profesionalidad del actor. Entre los areoi de Polinesia y los nativos de Nueva Pomerania había compañías ambulantes que iban de pueblo en pueblo y de isla en isla. El teatro, como función compensatoria de la vida cotidiana, se encuentra presente allí donde los hombres están dispuestos a dejarse hechizar por el encanto de una realidad superior a la de su vida prosaica, no importa que este hechizo se desarrolle en una plazuela de tierra pelada, en una cabaña de bambú, en un escenario de tablas o en un moderno edificio de cristal y hormigón, o que tenga como consecuencia final una brutal desilusión.

La máscara más altiva y las galas más imponentes son incapaces de preservar al emperador Jones de O'Neill del fantasma de la autodestrucción. Los primitivos poderes chamanísticos irrumpen sobre él en una horrenda noche de luna con el tam-tam de los tambores de la selva africana. O'Neill va aumentando la intensidad de su drama expresionista desde los pequeños temores sin rostro hasta el amenazador *furioso* del hechicero del Congo. Con el cascabel de huesos marca el ritmo del salvaje resonar de los tambores. Sobre la escena del siglo xx cobra vida el eco estridente de los ritos sacrificiales de los tiempos primitivos. El hechicero, surgido de un tronco de árbol, tal como se lee en las indicaciones para la escena, golpea con el pie en la tierra y comienza su cantinela: «Su danza

se convierte gradualmente en una clara pantomima, su cantinela se transforma en conjuro, en hechizo que ha de aplacar la cólera de una divinidad intransigente que exige una víctima. Huye, es perseguido por los demonios, se esconde... Salta sobre la ribera del río. Estira los brazos, invoca a un Dios del abismo. Entonces se retira lentamente, con los brazos aún extendidos. Una colosal cabeza de cocodrilo asoma entre las malezas de la orilla. Sus ojos, de un fulgor verdoso, se clavan sobre Jones...»

El escenógrafo Jo Mielziner diseñó para esta obra en 1933 una poderosa cabeza proteica para servir de primitivo altar de piedra. Las representaciones africanas, caribes y precolombinas, se mezclan en esta arcaica visión de pesadilla. El teatro primitivo se ha convertido en un círculo diabólico, efectista, para la moderna angustia existencial.



2. Egipto y el Antiguo Oriente

* 1. Introducción

La historia de Egipto y del Antiguo Oriente abarca los pueblos y culturas que en los tres milenios anteriores a Cristo sentaron las bases espirituales del mundo occidental: desde el Nilo, pasando por el Eufrates y el Tigris, hasta la meseta de Irán, desde el Bósforo hasta el Golfo Pérsico. Fueron los grandes períodos creadores de la humanidad, en los cuales Egipto puso los fundamentos de las artes plásticas, Mesopotamia los de la ciencia e Israel los de la religión universal.

Al este y al oeste del mar Rojo, el Rey-Dios era la suprema y decisiva instancia sobre la tierra. A él se tributaban los diversos homenajes musicales, danzados y teatrales. En su persona se concentraban todas las suntuosidades festivas, para glorificación de su existencia terrena o ultraterrena. Esto es cierto, tanto de los dinastas de Egipto como de los grandes reyes sumerios, y se desarrolló a los pies del emperador de los acadios, de los reyes-dioses de Ur, de los señores del reino Hetita y de los reyes de Siria y Palestina.

La institución real fue el único principio válido de orden, tanto en el antiguo Egipto como en toda la región de Oriente Medio, y su influjo fue decisivo en la determinación del culto, del misterio, del pensamiento y de la acción. En su campaña triunfal, Alejandro se sometió a ella con un prudente respeto. Visitó la tumba de Ciro y le tributó homenaje, de la misma manera que Ciro, en otro tiempo, homenajeara a su vez a los grandes reyes babilonios.

Las fuentes de las que surge la imagen del mundo antiguo se limitaron durante siglos a unos pocos testimonios escritos: al Antiguo Testamento, que celebra la sabiduría de Egipto y sus ollas de carne, y a las noticias de algunos escritores antiguos, que se recriminaban mutuamente por su «orientación visiblemente mala». Incluso Herodoto, el «padre de la historia», que visitó Egipto y Mesopotamia en el siglo V a. C., habla con vaguedad de muchas cosas. Al no contar nada de los «Jardines Colgantes de Semíramis», no contribuye al conocimiento de las Siete Maravillas del mundo; al serle desconocida la Casa de los Festejos del Año Nuevo de Nabucodonosor, priva a la investigación teatral de un punto de apoyo muy valioso.

Entre tanto, los arqueólogos han excavado las ruinas de inmensos palacios, de mansiones dedicadas a los Festejos del Año Nuevo adornadas con mosaicos, y han sacado a la luz las plantas de ciudades enteras. Han descifrado tablillas cuneiformes llenas de datos para la historia del derecho y la religión, en las cuales se recogen también datos relativos a la organización teatral.

Tenemos así noticia del ritual mágico-mítico de las sagradas nupcias en Mesopotamia y conocemos fragmentos de las disputas de los dioses sumerios. Podemos reconstruir inicios de los diálogos de la danza egipcia de Hator y el desarrollo del drama de la pasión del Osiris en Abydos. Sabemos que también el mimo y la farsa hacían valer sus pretensiones: con los pigmeos que exhibían sus mejores retruécanos ante el trono del faraón, y que simultáneamente encarnaban en el ceremonial cúltico al dios gnómico Bes, con los enmascarados que en las cortes reales del Oriente Medio estaban encargados de la diversión y que parodiaban a los generales enemigos e incluso, en los tiempos tardíos del crepúsculo de los dioses, a los seres sobrenaturales.

Aparte de los textos transmitidos, las artes plásticas dan testimonio de lo que puede considerarse, siempre que se interprete con absoluto cuidado, como los inicios del teatro. Los adornos de máscaras en el palacio parto de Hatra, las máscaras grotescas en las casas de los colonos

fenicios de Tarros, o las cabezas de los enemigos muertos, con fíbulas de oro y relieves de piedra, todo ello brota de ideas estrechamente ligadas entre sí: las fuerzas elementales de las máscaras deben prolongar su influjo incluso allí donde figuran como elementos decorativos. Los arcaicos motivos de las máscaras no excluyen absolutamente, a pesar de su significado contradictorio, una referencia *teatral*. En el enigmático panorama de los tres milenios antes de Cristo, mucho ha de quedar en el terreno de la suposición. Las tierras miserables de Egipto y del Oriente Medio, calcinadas por el sol e inundadas incontables veces por sus ríos, han visto surgir y hundirse numerosas culturas. Fueron sometidas al poder de los faraones. Escucharon las invocaciones culturales de Marduk y de Mitra; fueron holladas por el paso de las solemnes procesiones de los arqueros asirios y de los guerreros del ejército macedonio. Contemplaron, al lado de Alejandro, a la princesa aqueménide Roxane, que iba ataviada para las nupcias y acompañada por treinta jóvenes danzarinas. Escucharon los tambores, las flautas y los cascabeles de los músicos partos y sasánidas. Soportaron las pértigas de madera de los acróbatas y volatineros, disimularon las artes de las hetairas en el momento que el rey las apartaba de la danza para llevarlas a los aposentos interiores.

* 2. Egipto

En la historia de la humanidad nada ha producido monumentos más permanentes que la manifestación de la fugacidad: el culto de los muertos. Esto puede afirmarse tanto de las colinas sepulcrales prehistóricas como de las pirámides y sepulturas de la civilización egipcia. Músicos, danzarines, festines, la pompa de las procesiones, ofrendas, todo ello, pintado en las paredes de los templos mortuorios, da testimonio de la preocupación de un más allá en el que no puede faltar ningún deleite terreno. Al poder de conjuro de la imagen se añadía la magia de la palabra: las invocaciones a Re, dios del cielo, o a

Osiris, señor de los muertos, para que recibiera al difunto en su reino, para que lo exaltara como semejante a él.

La forma dialogada de estos textos funerarios, los llamados textos de las pirámides, ha sugerido hipótesis muy interesantes. ¿Es posible relacionar con el teatro estos jeroglíficos de cinco mil años de antigüedad, con sus fascinantes ideogramas?

Desde que Gaston Maspero caracterizó, en 1882, los textos de las pirámides como «dramáticos», suele contestarse afirmativamente a esta pregunta, teniendo incluso en cuenta las recitaciones en los jubileos y en las fiestas de la coronación (Heb sed). Incluso una fórmula mágica de la diosa Isis, con la cual protegía a su pequeño hijo Horus de las consecuencias mortales de una picadura de escorpión, fue aprovechada para el teatro. Sin embargo, el diálogo esculpido en la verde serpentina de la estela de Metternich (así llamada por el lugar en donde se conserva, el castillo de Metternich en Königswarth en Bohemia) no tiene ninguna relación con el teatro. Es un conjuro salutífero semejante al usado por las madres egipcias incluso hoy día, cuando su hijo es víctima de la picadura de un escorpión: «Veneno de Tefen, cae al suelo, no penetres en el cuerpo...»

No obstante estos comienzos, ni en este caso ni en los textos funerarios cantados y recitados se evolucionó en dirección al teatro. Además, la confusión del nominativo y el vocativo en las primeras traducciones dieron la apariencia de un supuesto diálogo que, según las nuevas investigaciones, no existió en absoluto. Por otra parte, a las ofrendas sacerdotales y a las invocaciones divinas que se encuentran en las cámaras mortuorias, a las que se ha querido recurrir, les falta el componente decisivo del teatro, su imprescindible colaborador y con creador: el público.

Este, por el contrario, se hallaba presente en las danzas escénicas y ceremoniales, en las lamentaciones y pantomimas y, por último, en las representaciones dramáticas de los misterios de Osiris en Abydos. A estas grandes festividades religiosas peregrinaban anualmente millares de personas. Allí estaba enterrada la cabeza de Osiris.

Abydos fue la Meca de los Egipcios. Con la representación de la encarnación misteriosa del dios, con la intrusión de la sensibilidad humana en el círculo de lo sobrenatural, o con la manifestación del dios en el ámbito del sufrimiento terreno, aparece el conflicto dramático como raíz del teatro.

Osiris es el más humano de todos los dioses del panteón egipcio. Su leyenda ha convertido al dios de la fertilidad en un ser de carne y hueso. Como el Cristo de los misterios medievales, Osiris tuvo que padecer la traición y la muerte. Hubo de someterse a un destino terreno. Pero las lágrimas y las lamentaciones de los dolientes lo justifican ante el juicio de los dioses. Osiris resucitado se convierte en el señor del reino de la muerte.

Cada una de las fases de su destino forman las estaciones del misterio de Abydos. Los sacerdotes eran sus organizadores y colaboradores. El clero conocía las inmensas posibilidades de sugestión de masas que se le brindaban aquí. Prueba de su perspicacia en medio de la creciente popularidad del culto de Osiris, del aumento de su riqueza en fundaciones, tumbas y capillas principescas, fue que pensaran también en el hombre corriente: todo el que legase una lápida o una estela en Abydos podía estar seguro de la bendición de Osiris. En su condición «gloriosa» asistía por toda la eternidad, junto con sus seguidores, a las ceremonias sagradas y a las representaciones culturales en el templo, lo mismo que había hecho durante la vida.

Se ha descubierto una estela de piedra del funcionario real I-cher-nofret, que data del reinado de Sesostri III, de la 12 Dinastía, y que nos informa de las tareas de su fundador en relación con el santuario de Abydos. Mientras que la mitad superior del monumento relata los trabajos de renovación y reorganización llevados a cabo por I-cher-nofret en el templo, la mitad inferior (líneas 17 a 23) se refiere a la fiesta de los misterios de Osiris. En la inscripción no queda claro si cada una de las fases de la vida, muerte y resurrección del dios se representaban en sucesión ininterrumpida o a lo largo de varios días o incluso semanas. Heinrich Schäfer, el

primer intérprete de la estela, supuso que los misterios de Osiris «deben de haberse extendido a lo largo de una parte del año religioso, del mismo modo que nuestras fiestas, desde Adviento a Pentecostés, representan un gran drama único».

Lo que resalta con evidencia de la estela de I-cher-nofret son los rasgos fundamentales del misterio de Osiris en la época del Imperio Medio (2000 - 1700 a. C.). La noticia comienza con las palabras: «Yo organicé la procesión de Wep-wawet cuando iba a ayudar a su padre.»

El dios Wep-wawet, es decir, su imagen cultual, que lo muestra en figura de chacal, inauguraba, pues, el drama. Acto seguido «aparecía la majestad del dios Osiris y su constelación de nueve divinidades iba tras él. Wep-wawet iba ante él y le abría camino...» Osiris es llevado en triunfo sobre su barca, la barca de Neschemet, de un lado para otro, conducido por los participantes del misterio. Ellos son sus guerreros en la lucha contra el enemigo Seth.

Si la barca de Osiris era llevada por tierra, es de suponer que el cortejo de guerreros marchaba junto a ella. Si se trataba de una auténtica barca, que navegaba por el Nilo, algunos privilegiados subían a ella y desde allí *luchaban*. I-cher-nofret, como alto funcionario estatal y favorito del rey, perteneció indudablemente a los privilegiados. De aquí que su inscripción pueda concluir: «Yo hice retroceder a los que se rebelaban contra la barca de Neschemet y aniquilé a los enemigos de Osiris.»

A continuación de este preludio del drama tenía lugar la gran *salida* del dios, que terminaba con su muerte. El hecho mismo no ocurría ciertamente ante los ojos de todos, visible aún desde lejos como la crucifixión del Gólgota, sino en secreto. Tanto más reciamente coincidían todos los reunidos en la lamentación de Isis, la esposa de Osiris. Si Herodoto, al relatar las fiestas de Osiris en Busiris, dice que «muchos millares de hombres elevaban su lamento fúnebre», cabe pensar que en Abydos se congregarían aún muchos más.

Como escenas inmediatas seguían: el dios Toth avanza-

ba hacia la barca y recibía el cadáver. El sepulcro estaba ya preparado. El muerto era enterrado en Peker, a unos dos kilómetros del templo de Osiris, al fondo de la amplia llanura semicircular de Abydos. Los enemigos de Osiris son aniquilados en una gran batalla por su hijo Horus, que entretanto ya había crecido. Osiris ingresa de nuevo en el templo, nacido a una vida como señor del reino de la muerte.

No sabemos nada de los misterios finales que tenían lugar entre los iniciados en el interior del templo de Abydos, ocultos a los ojos de la multitud creyente. Al igual que los misterios de Eleusis, estaban velados a toda publicidad.

Las fiestas culturales de Osiris se organizaban también en las demás grandes ciudades en las que existían templos; como Busiris, Heliópolis, Letópolis y Sais. La fiesta del dios de los muertos Epuat en Siut, debió de participar del mismo carácter procesional: también aquí era el dios (su imagen solemnemente ataviada) conducido en un pomposo cortejo a su tumba.

La festividad de la «erección de los pilares de Ded», que, iniciada por Amenofis III, se celebraba siempre en los jubileos de la coronación, contenía también elementos teatrales. La tumba de Karuef en Tebas-Assasif ofrece una gráfica imagen de la escenografía: Amenofis y su esposa Teje están sentados en el trono, en la escena de la erección de los pilares. Sus hijas, las diez y seis princesas, ejecutan música con el pandero y el sistro. Seis cantantes celebran a Ptah, el dios defensor del reino. La conclusión de las fiestas, y las bandas inferiores del relieve de Karuef, están ocupadas por escenas de lucha que simbolizan una batalla ritual en la cual también toman parte los habitantes de la ciudad.

Herodoto se refiere a un ejemplo paralelo en el segundo libro de sus *Historias*. Describe unas fiestas en honor del dios Ares (según el contexto se trata seguramente de Horus) en la ciudad de Papremis, en las cuales también se procede a la representación ritual de una batalla: «En Papremis se celebran los sacrificios como en otras partes; al ponerse el sol, algunos sacerdotes se encuentran

dispuestós en torno a la imagen del dios, mientras todos los demás sacerdotes se sitúan junto a la puerta del templo armados con gruesos garrotes; y frente a ellos se coloca una multitud de más de mil hombres, que tienen que cumplir algún voto, también armados con garrotes. La imagen de dios está en una pequeña urna dorada de madera y en la víspera de la fiesta debe ser trasladada a otro templo. Los pocos sacerdotes dispuestos en torno a la imagen tiran entonces de un carro de cuatro ruedas, que contiene la imagen junto con la urna, hacia el interior del templo. Los otros sacerdotes que están a la puerta les impiden la entrada; pero todos los que tienen que cumplir un voto luchan por su dios y atacan a palos a los que se les oponen. Se entabla una recia batalla, en la que se rompen mutuamente la cabeza, y sospechó que más de uno sucumbió a sus heridas. Los egipcios, claro está, niegan que se produzcan casos mortales.»

El fanatismo ritual cuyo eco resuena en estas palabras hace pensar en las heridas que se infligen a sí mismos los chiítas en las representaciones de Hussein en Persia, o en los flagelantes del Occidente medieval.

El egipcio permaneció siempre sometido, tanto en el esplendor como en la decadencia del imperio faraónico. Aceptaba las leyes del rey del sínodo sacerdotal autorizado por él como mandamientos de los dioses. Su paciente persistencia en el espíritu de la tradición ahogó el germen del drama. Para ello hacía falta aquella educación del individuo libre y responsable, participante en la vida de la comunidad, que fomentó la Atenas democrática. El ciudadano de la polis griega, que poseía el derecho a participar en las decisiones comunes, tenía asimismo la posibilidad de discutir personalmente con el Estado, con la historia y con los dioses.

Entre los egipcios faltó el momento de la rebelión; faltó el conflicto entre la voluntad del hombre y la de los dioses, del cual brota el drama. La danza, la música y los primeros balbuceos de representación quedaron vinculados al ceremonial religioso y cortesano. El arte egipcio irradió durante más de tres mil años su potencia creadora; las fuerzas del drama no llegaron a despertarse.

Las sombras chinescas surgidas en el siglo XII d. C. recibieron del Oriente su impulso formal y el aliciente para la representación de acontecimientos históricos y populares.

Sinuhé, el funcionario estatal de Sesostris I, huido a tierras del Asia Menor, termina por someterse a la coacción de una sumisión hereditaria. «Se organizará para ti una procesión fúnebre en el día de tu sepultura», le comunica el faraón, «el cielo estará sobre ti cuando seas colocado en el féretro, y los bueyes tirarán de ti y te precederán cantores, cuando se celebre la danza del Muu en el umbral de tu sepulcro...» Sinuhé regresó. La ley según la cual había sido educado era más fuerte que la fuerza de su rebelión. El peso de la tradición quebraba la voluntad del individuo.

«Falta toda referencia y es incluso inverosímil pensar que con estos presupuestos podría haberse iniciado un camino siquiera vagamente semejante al que en la Hélade condujo, a partir de unos inicios igualmente culturales, a la formación de la tragedia ática. Para darse este fenómeno habría sido necesario, en primer lugar, una ampliación del mito al hombre; y, en segundo lugar, una determinada clase de ser humano, todo lo cual nunca llegó a existir en Egipto» (S. Morenz).

* 3. Mesopotamia

En el segundo milenio a. C., al tiempo que los creyentes egipcios afluían a Abydos y se aseguraban la gracia divina por medio de una lápida, se suavizaban también en Mesopotamia los perfiles despóticos de los seres supraterranos. El hombre les atribuía la equidad y se creía capaz de lograr su benevolencia. Los dioses descendieron. Se convirtieron en copartícipes del ceremonial. Con la epifanía —el descenso— del dios aparece el primer germen de lo teatral.

Uno de los misterios cúlticos más antiguos de Mesopotamia, las Sagradas Nupcias, celebra los desposorios del dios y del hombre. Las pantomimas, las canciones y la

música, convertían el banquete colectivo de la pareja humanodivina en los templos de Sumer en un gran espectáculo religioso. Los señores de Ur e Insin hacían derivar su reino divino de estas Sagradas Nupcias, que el rey y la reina (o en sustitución de ésta, por encargo divino, una gran sacerdotisa) consumaba tras una orgía llena de simbolismos.

Las modernas investigaciones consideran el famoso estandarte-mosaico de Ur, que data del tercer milenio a. C., como una de las representaciones más tempranas de las Sagradas Nupcias. La magnífica imagen, con sus figuras incrustadas sobre un fondo de lapislázuli, hechas de moluscos y de fragmentos de calizas, ha sido fechada en el 2700 a. C., y es más probable que proceda de la caja de resonancia de un instrumento musical que de un estandarte de guerra.

Con toda verosimilitud, las Sagradas Nupcias se celebraron desde el segundo milenio a. C. en todos los templos importantes del imperio sumerio. Los sacerdotes y las sacerdotisas asumían el papel del rey y de la reina, del dios y de la diosa de la ciudad. La tradición no recoge los límites entre el ritual y la realidad. Se tiene como seguro que el rey Hammurabi (1728 - 1686 a. C.), el gran reformador del derecho sumerio, borró la fiesta de las Sagradas Nupcias del calendario de la corte. Hammurabi configuró un nuevo ideal de dominador. Se caracterizó a sí mismo como «príncipe humilde y temeroso de Dios», como «pastor de pueblos», como «rey de justicia». Marduk, hasta ese momento dios de la ciudad de Babilonia, fue elevado a la categoría de dios universal del imperio.

La poesía sumeria ha dedicado al creador del Código de Hammurabi un diálogo considerado por los orientalistas como un drama cortesano: el *Diálogo de Hammurabi con una mujer*. La astucia femenina triunfa de la debilidad del hombre enamorado, aunque éste lleve vestiduras regias. Es posible que el diálogo se representara en alguna concurrida corte principesca o también, tras la muerte de Hammurabi, en el palacio de Babilonia. Otro testimonio sumerio aún más famoso, el poema épico dialogado *Enmerkar y el señor de Aratta*, hace pensar en la posibilidad

de interpretarlo como un drama universal y de suponer su representación en alguna de las cortes reales de la época de Isin-Larsa.

Lo que sí es cierto es que los músicos reales y sus colegas femeninos disfrutaron del especial favor de los señores. Los sacerdotes cantores, las cantantes y los instrumentalistas de ambos sexos se ocupaban del aspecto musical de las ceremonias del templo y gozaron de alta consideración. Una hija del señor acadio Naran-Sin era conocida como «la arpista de la diosa luna». Las artes plásticas documentan la riqueza musical de las fiestas culturales en honor de la «alteza de los dioses». El hecho de que en los relieves, sellos de arcilla y mosaicos, se encuentren también a menudo músicos con cabezas de animales, permite pensar en una indumentaria mitológica de las orquestas del templo.

El humor tampoco quedaba excluido. Una poesía acadia en forma de diálogo, *Señor y esclavo*, trae a la memoria el mimo y la farsa atelana, a Plauto y la *commedia dell'arte*. Los juegos de palabras del servidor ponen al descubierto lo problemático de los llamados buenos consejos, la relatividad de toda decisión «bien meditada». Ultimamente se incluye en la categoría de teatro universal algunos testimonios posteriores de la literatura del Antiguo Oriente. Así, Hartmut Schmökel considera una llamada *Epístola divina* como la broma de un escritor, un texto con resonancias religiosas como una especie de payasada, y una poesía heroica como una parodia grotesca.

Las disputas de los dioses sumerios tienen también un marcado carácter teatral. Hasta el presente se conocen siete diálogos de esa especie. Su origen se sitúa en la época en que los dioses se humanizaron, menos en su figura exterior que en su sensibilidad. Este criterio es decisivo. Es la encrucijada en que se bifurca en todas las culturas el camino que conduce al teatro. El drama nace de la disputa de los dioses vertida en la psicología de los hombres. La forma y el contenido del diálogo consisten fundamentalmente en que cada uno de los personajes alaba siempre sus propios méritos y rebaja el valor de los de su antagonista.

En uno de estos diálogos la diosa del trigo Ashnan y su hermano Lachar, dios de la cría de ovejas, sostienen una rivalidad sobre cuál de los dos ha prestado mayores beneficios a la humanidad. El abrasador verano de Mesopotamia intenta suplantar al amable invierno babilónico. El dios Enki se enemista con la diosa madre Ninmaj, pero se presenta como salvador en el gran tema fundamental de toda mitología: el retorno de los infiernos. A Inanna, diosa de la fertilidad desterrada al mundo de las sombras, se le concede el poder regresar a la tierra, a condición de dejar un sustituto. Escoge para ello a su amado, el pastor real Dumuzi, que es nombrado príncipe del infierno. Con Inanna y Dumuzi se cierra de nuevo el ciclo de las Sagradas Nupcias: ambos son originalmente la pareja sagrada.

Dar una visión de conjunto del inmenso panteón del Oriente Medio, con sus innumerables dioses principales y secundarios de cada ciudad, es una empresa en la que fracasaron incluso los eruditos sacerdotes contemporáneos suyos. Sus relaciones son mucho más numerosas que las existentes entre la antigüedad y el primitivo cristianismo. A comienzos del siglo xx Peter Jensen intentó relacionar la figura de Marduk con la de Cristo, pero los resultados obtenidos han demostrado ser demasiado frágiles. La llamada «cuestión bíblico-babilónica» se apoyaba en la suposición de que, en cierto drama cultural, se representaba la muerte y resurrección de Marduk. Según las investigaciones más modernas, es imposible sostener la interpretación del texto que dio pie a esa suposición.

Las famosas fiestas del Año Nuevo, instauradas en tiempo de Nabucodonosor, se celebraban en toda su pompa en honor de Marduk, dios de la ciudad de Babilonia. La gran procesión era el punto culminante de los sacrificios de doce días de duración. A continuación del polícromo cortejo de Marduk seguían las imágenes culturales de los grandes templos del país, celebradas como «visita de los dioses», y la larga cadena de sacerdotes y creyentes. En determinadas estaciones fijadas de antemano, se detenía la comitiva para dar lugar a los recita-

ciones de las epopeyas que narraban la creación del mundo y a las representaciones pantomímicas que se celebraban sobre la calzada procesional, pavimentada con piedras rojas y blancas, que conducía a la Casa de las Festividades del Año Nuevo. Era un imponente *spectaculum ceremoniale* en honor del dios, para gloria del rey y asombro de los súbditos. «En aquel ambiente cultural y con vestiduras asimismo culturales, se efectuaban representaciones teatrales, por lo cual resultaba imprescindible suponer la existencia, al menos rudimentaria, de una poesía dramática en la antigua Mesopotamia. Es preciso proceder a una investigación más detenida en torno al ambiente cultural» (H. Schmökel).

En forma semejante, durante los milenios tercero y segundo a. C., se celebraban festividades en honor de las demás divinidades del Oriente Medio. En Ur, Uruk y Nippur, en Umma y Langash, en Mari, Asur, Dilbat y Charran. Persépolis, la antigua necrópolis y ciudad palatina de Persia, fue expresamente fundada con vistas a las fiestas culturales del Año Nuevo. En ella construyó Darío, en el s. VI a. C., el palacio más hermoso del imperio persa. En ella sacrificó Alejandro la idea de la *humanitas* occidental a la embriaguez de la victoria: en el año 330 a. C., tras la batalla de Arbela, hizo perecer en las llamas el palacio de Persépolis.

* 1. Introducción

Aquel día del año 610 d. C. en que Mahoma, comerciante al servicio de la rica viuda Jadiya, recibió la revelación del Islam en el monte Hira, al norte de la Meca, sonó para la cultura de las tierras del Asia Menor, tantas veces laboradas, la hora del mundo. Ninguna zona de la tierra ha sufrido tantas metamorfosis espirituales y políticas en el apogeo y la decadencia de los poderosos imperios como el Cercano Oriente. Tan pronto fue encrucijada como puente de culturas, escenario o foco de crisis de los grandes conflictos de la historia universal.

Con la comunidad de confesión religiosa se preparó por primera vez el camino para una amplia conciencia de interdependencia. El Islam logró influir decisivamente en la historia del Cercano Oriente, del Africa del Norte y de la Península Ibérica, modificando los usos y costumbres en el sentido prescrito por el Corán.

Por lo que respecta a la evolución del teatro, la prohibición mahometana de toda personificación de Dios hizo abortar los antiguos gérmenes del drama en las regiones del Cercano Oriente. Por otra parte, sin embargo, algunos hallazgos arqueológicos en teatros grecorromanos como el de Aspendos, permiten apreciar la existencia de trabajos de mejoramiento llevados a cabo por los selyúcidas, señal de que los adeptos del Islam disfrutaban también públicamente de juegos circenses, luchas de gladiadores y combates de fieras. La antigua herencia arquitectónica fue conservada y restaurada, mientras que los espectáculos teatrales eran permitidos, si bien no fomentados.

La escisión del Islam en sunitas y chiítas, suscitada a causa de la disputada sucesión de Mahoma, condujo en el reino persa a uno de los fenómenos más impresionantes del teatro universal: el misterio de *Taziye*. No traspasó las fronteras del Irán. No acompañó al Islam en sus campañas guerreras a lo largo de la costa norteafricana hasta España, ni penetró en los Balcanes, junto con las mezquitas y los minaretes, a través de la Anatolia y el Bósforo. Sólo en Persia se lloraron y se lloran aún hoy las lágrimas chiítas en el sangriento espectáculo de *Taziyé*.

A pesar de todas las prohibiciones del Profeta, más allá del monte Ararat se desarrollaron dramas populares y espectáculos de sombras chinescas cuya raíz se encuentra en el mimo. Karagöz y Hadshivat, los héroes turcos de las sombras chinescas, burlaron astutamente la prohibición islámica de toda reproducción en imágenes del ser humano. Estaban recortados en piel de camello, eran movidos por medio de bastoncillos, tenían en los miembros agujeros a través de los cuales pasaba la luz: ¿quién podía acusarlos de ser una imagen del hombre? Karagöz y Hadshivat se sirvieron de esta carta blanca para sazonar más fuertemente sus farsas, para que sus sombras sobre el lienzo pudieran embaucar más descaradamente a los espectadores.

La representación de misterios y las farsas burlescas —paradójicamente unidos en los misterios medievales europeos— fueron como hermanos enemigos bajo la ley del Corán. Ambos encontraron sin embargo una vía de acceso al corazón del pueblo. Ambos se convirtieron en teatro en la misma medida que incluyeron al público.

* 2. Persia

«Si se puede medir el éxito de un drama por los efectos que produce en el pueblo para el que ha sido creado o en los espectadores ante los cuales se presenta, no existe ningún drama que pueda superar a la tragedia conocida en todo el mundo mahometano como *El Mar-*

tirio de Hassan y Hussein..» El autor de estas líneas, Sir Lewis Pelly, miembro de la misión británica en Persia y que residió en el Golfo Pérsico de 1862 a 1873, no era ciertamente inclinado a la exageración. Las representaciones anuales de *Taziyé* ocuparon de tal manera su atención que hizo compilar, con la ayuda de un antiguo maestro y apuntador de los actores, 52 piezas, de las cuales editó 37 en el año 1878.

El fondo de la acción lo constituyen los hechos históricos orlados por la leyenda. Al morir Mahoma en el año 632 d. C. dejó un harén de 12 mujeres, pero ningún hijo. Según un supuesto testamento del Profeta, la herencia habría de corresponder a su hija Fátima, mujer de Alí. En torno a los hijos de ésta, Hassan y Hussein, estalló una sangrienta guerra. En el 680 los habitantes de Kufa en Mesopotamia se entregaron al Imán Hussein y le suplicaron que acudiera a ellos para asumir el poder como heredero legítimo del Profeta. Sin embargo, al entrar Hussein en Mesopotamia, acompañado de su familia y de 70 fieles, sus partidarios en aquel país habían mudado de parecer. En vez de la entronización le aguardaba la orden de someterse incondicionalmente al califa Yesid y de renunciar a todas sus pretensiones. Hussein se opuso a la traición. Privado de toda ayuda y de las aguas del Eufrates, se extravió con sus seguidores en las llanuras de Kerbela. Agotados por la sed cayeron víctima de las tropas del califa Yesid. Las mujeres fueron hechas prisioneras. El único superviviente de la matanza de Kerbela, el pequeño hijo de Hussein, Sein-el-abidem, fue considerado por los Chiitas como cuarto Imán y heredero legítimo del Profeta Mahoma, al contrario de los Sunitas, que impugnaron la herencia de Fátima y Alí.

Las representaciones de este acontecimiento, enmarcadas o enmarañadas por una selva de episodios secundarios, duran desde el mediodía hasta la noche. Constituyen la culminación y la conclusión de las procesiones religiosas (desté) llevadas a cabo a lo largo de los diez días precedentes y que comienzan en la madrugada del 1.º de Moharrem: los creyentes vestidos de blanco desfilan por las calles entre estentóreos lamentos como

los flagelantes europeos medievales. Al octavo día se sacan los cuerpos de los mártires de Kerbela —muñecos de paja amortajados sobre caballetes de madera— y son paseados en medio de lamentaciones cada vez más extáticas. Los hombres se golpean el pecho y la cabeza con puños o espadas hasta hacerse sangre. Los que aprecian el pellejo más que el fervor religioso participan a pesar de todo con una especie de simulación que «hace las veces» de la realidad. Ya en 1812 el francés Ouseley en su viaje por Persia pudo contemplar, junto a las sangrantes heridas producidas por un auténtico fanatismo, otras habilidosamente pintadas.

Desde las primeras horas de la mañana del 10 de Moharrem acuden los espectadores al patio de la mezquita o al Tekie, el lugar destinado a la representación del *Taziyé* al aire libre. Si llueve o calienta el sol con exceso, se despliega un toldo. Una tarima cuadrada o redonda (sekkou) sirve de escenario. Un cubo de agua representa al Eufrates, mientras que una tienda evoca el campamento y un taburete las alturas celestiales de las que desciende el ángel Gabriel.

Los actores son legos. Leen sus textos en papeles, a menos que actúen más o menos mudos mientras el predicador (mollah) comenta los episodios en funciones de director de escena y organizador. Desde un lugar elevado domina a los actores y recita también los textos introductorios y los que sirven de enlace.

Los papeles femeninos son representados por hombres. La cuestión del vestuario se resuelve según las posibilidades disponibles. Cuando en 1860 la legación de Prusia corrió con los gastos de una representación de *Taziyé* prestó asimismo uniformes y armas prusianas. En nuestros días no es extraño que el ángel descienda del techo de un auto previamente colocado en medio del podio y que se encuentra allí sin ningún tipo de revestimiento.

Ninguno de los participantes lo juzga un atentado estilístico. Lo que verdaderamente importa es el valor simbólico. Un paseo en torno al podio significa un largo viaje; un caballo o un camello cargados de bultos y cacharros de cocina representa la llegada de Hussein a

la llanura de Kerbela. Si un actor debe caer muerto en la acción, se levanta en silencio y va a colocarse a un lado. Cada uno de los colaboradores tiene preparado un puñado de paja para esparcísela sobre la cabeza en los momentos de extrema desesperación. (Igualmente los padres de Darío, siguiendo una antigua costumbre arque-ménide, arrojaron paja sobre sus cabezas al serles comunicada la muerte del «Rey de Reyes»). A la Pasión de Hussein suele preceder la historia de José y sus hermanos, incorporada por Mahoma al Corán como «Sura Yusuf».

En otra variante de *Taziyé* «Zefer Yinn», aparece el rey de los Yinn y ofrece a Hussein el auxilio de su ejército. Pero el Imán, dispuesto a recibir el martirio, rechaza la ayuda ofrecida y despide al rey de los Yinn con el encargo de «llorar». El rey y sus guerreros llevan máscaras, y son el único ejemplo de esta clase que existe en el *Taziyé* persa.

El misterio chiíta se desarrolló a partir de las asambleas luctuosos por la muerte de Hussein, y de las lamentaciones épico-líricas. Al llegar al califato el sultán chiíta Boudis, se comenzó a dar forma teatral a estos trenos. Desde el escenario se escucha la exhortación a la penitencia: «¡Arrancaos los cabellos, retorced las manos, haced jirones vuestros vestidos, golpeaos el pecho!».

No está demostrado, aunque es verosímil, que la denominación posterior de *Taziyé* proceda del nombre del toldo que se tendía sobre los patios interiores de las mezquitas o sobre los mercados públicos (ta'kieh). Los testigos oculares del *Taziyé*, desde Oleario, Tavernier y Thévenot hasta Gobineau y Pelly, se refieren, sobre todo, al intenso fanatismo de la representación, sin ocuparse de cuestiones filológicas.

Mientras que las representaciones del *Taziyé* en los lugares apartados de las montañas islámicas o del Cáucaso no han superado aún hoy la fase del primitivo teatro simultáneo —en algunos casos representado por un derviche como actor único de un teatro extático—, en las ciudades, por el contrario, han evolucionado hasta convertirse en una festividad popular cada vez más cos-

tosa. Bagdad, Teherán e Ispahán rivalizaron en la magnificencia de los decorados de sus representaciones. Las que se llevaban a cabo en el gran teatro al aire libre Tekie-i Dalauti de Teherán fueron subvencionadas por el Estado hasta 1904. «Tras la revolución, sin embargo», escribe Meyid Rezvani, «sufrió este teatro una crisis, ya que la iniciativa privada resultaba insuficiente para aportar los medios necesarios». Y cita a su colega ruso Smirnoff: «Los misterios persas no merecen menos interés que la pasión de Oberammergau en Baviera, a la que acuden turistas de toda Europa y América. Es una pena que Persia, en el momento en que va a convertirse en encrucijada, no sólo de comerciantes, sino de turistas, pierda esta curiosidad, única en su especie.»

Teherán posee hoy un moderno teatro estatal que cuenta con todo tipo de instalaciones y accesorios técnicos. Su programación incluye obras, tanto clásicas como de vanguardia, del repertorio internacional. Al teatro de Zoroastro de Teherán, fundado en 1927 con capacidad para unos 400 espectadores, corresponde el mérito de haber llevado por primera vez a Shakespeare a un escenario persa.

No obstante, la población rural permanece fiel, hoy como antaño, a las representaciones acrobáticas, mitológicas, guerreras y folklóricas. Aún en nuestros días siguen dándole la razón a Herodoto cuando afirmaba que los iraníes han demostrado siempre «una extraordinaria predilección por la danza», cuyas huellas es posible seguir desde las «conchas de plata» sasánidas del mundo antiguo, hasta los derviches danzantes del siglo xx.

* 3. Turquía

Desde el punto de vista de una historia de la cultura sería tan aventurado como ilustrativo establecer un paralelo entre Alejandro Magno y Gengis Kan. A la manera inmediata y directa con que Alejandro llevó al Oriente el espíritu occidental corresponde la influencia indirecta que se ejerció sobre Europa por medio de

Gengis Kan. Al embate de los mongoles y a su vigorosa organización estatal en el Lejano Oriente hay que atribuir la emigración de Suleimán Sha con sus tribus desde el Tukestan a las tierras del Eufrates, el año 1219. Osmán, nieto de Suleimán, se granjeó la amistad del Sultán de Konia y, como heredero suyo, se convirtió en 1288 en fundador de la dinastía osmaní. Con ello creó aquel imperio expansivo de los turcos, cuyos guerreros y minaretes conquistaron los Balcanes y llegaron hasta España después de atravesar todo el norte de África. Europa se consumió en la lucha contra una marea cuyos primeros embates se habían debido a Gengis Kan. En 1922, con la abolición del sultanato, concluyó oficialmente la existencia del Imperio Turco, y un año más tarde se proclamó la República de Turquía.

Cuatro fueron los factores principales que ejercieron su influjo sobre la evolución histórica y cultural de Turquía y, por lo mismo, también sobre el desarrollo de su teatro: los ritos chamanísticos y de la vegetación, procedentes de Asia central, mezclados, en parte, con el culto frigio a Dionisio y que perviven aún hoy en las danzas y representaciones de Anatolia; la influencia, más negada que públicamente aceptada, de la Antigüedad; la rivalidad con Bizancio y, por último y de manera decisiva desde el siglo x, el Islam.

Konia, Brussa y, desde 1453, Bizancio, rebautizada Estambul tras su conquista, fueron las capitales del imperio otomano y se convirtieron, por tanto, en centros del mundo islámico al este y al oeste del Bósforo. En la corte de los sultanes selyúcidas de Konia se tenían en gran aprecio las representaciones parodísticas. Ana Komnena, hija del emperador de Bizancio, ofrece un testimonio revelador en su historia de Alejo Komneno I (1069 - 1118). Aquejado de gota el Emperador Alejo en su ancianidad se veía impedido de tomar parte en las campañas contra los turcos; según cuenta su hija Ana con franqueza, esto daba pie a que en la corte del sultán de Konia se escenificaran farsas en las que se escarnecía a Alejo presentándolo como un veje te quejoso y cobarde.

Esta noticia es doblemente digna de mención, ya que caracteriza la orientación, temporal y temática, de la farsa turca. La imitación y la burla fueron la fuente inagotable de motivos actuales para la *commedia dell'arte* turca.

Como «imitadores» se distinguían también los mimos ambulantes, que en unión de danzarines y músicos no faltaban en ninguna festividad. Se les veía en la corte y en los mercados, en el séquito de las embajadas y entre las huestes de los ejércitos. El emperador bizantino Manuel Paleólogo II tuvo ocasión de admirar el despliegue multicolor de músicos, danzarines y actores cuando fue huésped del sultán otomano Bayaceto.

Los caracteres principales de la comedia turca, Pishkar y Kavuklu, y los dos personajes de las sombras chinescas, Karagöz y Hadshivat, llegaron junto con las embajadas otomanas hasta Austria y Hungría, pasando por Grecia. En Moldavia y Valaquia figuran como antepasados en la historia de su propio teatro. Las *troupes* se componían de mimos turcos, judíos, armenios y, ocasionalmente, incluso griegos; pero, sobre todo, de gitanos, duchos en toda clase de danzas y juegos malabares.

Los que no obtenían acogida en la corte representaban para el pueblo. De esta suerte se creó una forma teatral específicamente turca, y que es posible encontrar, aún hoy, en las regiones más apartadas de Anatolia: el Orta oyunu. Su nombre significaba algo así como «teatro del medio», teatro del círculo. No requiere preparativos especiales ni decorados o vestuarios. (El historiador turco del teatro Metin And señala que en el Asia central la palabra oyun sirve también para designar el ritual exorcístico de los chamanes).

Un óvalo trazado sobre la tierra plana es el escenario del Orta oyunu. Para el decorado basta con un escabel triangular y un toldo de doble alero; en caso de necesidad se puede completar con un barril, un cesto y un par de sombrillas multicolores. Los músicos, provistos de oboes y timbales, se disponen en cuclillas en la periferia del escenario, mientras los espectadores se colocan en

pie alrededor. El Pishekar es empresario, director de escena, autor improvisado y protagonista de la representación. Con florida labia y con sendos bastones de madera en cada mano, que golpea entre sí, abre el desfile de los actores. La acción y la comicidad de la representación se basan en la diversidad de tipos raciales, cada uno de los cuales chapurrea el turco hasta convertirlo en un idioma grotesco y completamente distinto: el comerciante persa, el orfebre armenio, el mendigo árabe, el vigilante nocturno kurdo, el coronel de genízaros fanfarrón, el levantino vanidoso a la europea, la belicosa mercadera (interpretado por un hombre), el borracho, y, como claro favorito del público del país, la burlona figura del clown, Kavuklu, pariente próximo de Karagöz.

Se discute sobre el origen y la antigüedad del Orta oyunu. Sus relaciones con el antiguo mimo son tan evidentes como ciertas coincidencias con la *comedia dell'arte*. El paralelismo con Karagöz, tanto por lo que se refiere a los tipos como por los grotescos resultados, salta a la vista. En un manuscrito de 1675 se relata que un grupo de actores, vestidos como las figuras del teatro de sombras chinescas, organizaron una representación en la corte.

La capital del Orta oyunu fue hasta el siglo XIX el barrio de Kadiköy, en el sector asiático de Estambul. Aquí, en la orilla oriental del mar de Mármara, se encontraba también el célebre *tekké* de los «derviches aulladores», en el cual celebraban su extático ceremonial en determinados días de la semana. Sus cofrades, los «derviches danzantes», preferían deambular por el país. No era difícil encontrar en cualquier parte un corrillo de curiosos y unas pocas monedas como salario; hoy se han comercializado y figuran en los locales nocturnos de Estambul, El Cairo, Adén o Teherán como atracción turística.

Cuando el armenio Güllö Agop inauguró en noviembre de 1867, durante el Ramadán, su teatro turco en el barrio de Gedikpasa en Estambul, lo denominó «Orta oyunu con telón». El «teatro del círculo», en otros

tiempos improvisado, había aterrizado en un escenario con bastidores y tramoya.

Los primeros teatros turcos con foso para la orquesta y tramoya aparecieron en la primera mitad del siglo XIX. Representaron obras de Molière y Goldoni en adaptaciones inspiradas en los modelos franceses e italianos, así como el *Fausto* de Goethe y el *Nathan* de Lessing. Los juglares, ilusionistas y demás gentes de circo reunían a su público en barracas de madera y en tiendas. En las casas de té y de café prevalecía, sin embargo, el arte secular del *meddha*, el narrador de historias. Pero durante el ayuno del Ramadán se retiraba y le dejaba el campo a Karagöz.

El teatro de Gedikpasa en Estambul se convirtió en célula germinal de las aspiraciones nacionalistas de los turcos. Güllö Agop buscó actores y autores nativos. El drama *Vatan* (Patria) de Namik Kemal, estrenado en abril de 1873 tuvo resonancias tormentosas. El sultán barruntó el peligro y envió al poeta al destierro, lo cual no hizo sino acrecentar la celebridad de Namik Kemal. Tras la revolución de julio de 1908, *Vatan* se representó durante muchas semanas en todos los teatros del país.

En nuestros días las grandes ciudades, en especial Ankara, ofrecen un repertorio que, junto a los dramaturgos y composiciones turcos, incluye, asimismo, títulos internacionales de ópera, opereta, ballet y teatro.

Karagöz y el teatro de sombras.

Karagöz es el héroe de las sombras chinescas en el mundo turco y árabe, y le dio su nombre a este tipo de teatro. Con su presencia de ánimo, su chispa y la sal gorda de sus retruécanos, Karagöz se encuentra como en su propia casa no sólo en Turquía, sino también en Grecia, en los Balcanes e incluso en Asia.

En torno a su origen se teje una guirnalda de leyendas. Una de las más populares cuenta que Karagöz

—literalmente «ojos negros»— y su compañero Hadshivat vivieron en el siglo XIV en la época en que se construyó la gran mezquita de Brossa. Sus grotescas controversias habían logrado estancar las obras: en vez de trabajar, los albañiles soltaban la paleta y se dedicaban a escuchar sus interminables discusiones sazonadas de pullas y chirigotas. El sultán los mandó colgar. Como más tarde se le hicieran amargos reproches, a uno de sus cortesanos se le ocurrió la idea de recortar en piel transparente y multicolor las figuras de Karagöz y Hadshivat y resucitarlos a la vida sobre una pantalla de lienzo: Karagöz con su nariz de papagayo, su negra barba, sus astutos ojillos de botón y su diestra gesticulante; Hadshivat en traje de comerciante, cachazudo y reflexivo, jovial y campechano; y a través de ambos hacer pasar la luz. Toda una paleta de tipos pintorescos completaba el conjunto del teatro de sombras: el joven dandy Celebi; Zenne, la bella mesalina; el ingenuo enano Beberuhi; el persa con su narguile; el Gran Turco; el opiómano y el borracho.

Georg Jacob, investigador autorizado y coleccionista de las obras del teatro oriental de sombras, ha atribuido a un actor de sombras chinescas llamado Mustafa Tevfik, que vivió probablemente en aquella época, un supuesto epitafio de Karagöz en Brussa.

El teatro de sombras servía de entretenimiento favorito en la corte del sultán, y se representaba en las bodas y en las fiestas de la circuncisión. Pero la gran temporada de Karagöz llega con el ayuno del Ramadán, cuando todo el mundo acude por la tarde a los cafés. El italiano Pietro della Valle, que viajó por Oriente y viajó por Estambul en 1614, dedicó al teatro de sombras turco una detallada descripción.

«En estos albergues en los que toman sus bebidas», escribe, «se encuentran también, en la época de sus grandes ayunos, ciertos bufones y payasos que divierten a la concurrencia con toda suerte de burlas y bufonadas: entre otras, como yo mismo he podido ver, hacen representaciones de espíritus y aparecidos que se mueven, andan y adoptan toda clase de posturas detrás de una

sábana o de un papel pintado, a la luz de unas teas, lo mismo que se acostumbra a hacer entre nosotros en algunas representaciones. Estas figuras o títeres no son, sin embargo mudas como las nuestras, sino que las hacen hablar, como hacen los charlatanes con las suyas en el castillo de Nápoles o en la Plaza Navona de Roma».

«Los que presentan estas marionetas», continúa Pietro della Valle, «las hacen hablar o, mejor dicho, hablan por medio de ellas al tiempo que se esconden e imitan con la voz diversas lenguas en las que dicen mil tonterías. Sus representaciones no son, sin embargo, más que bromas obscenas y acciones deshonestas entre hombres y mujeres, con gestos tan groseros al imitar las circunstancias de la lujuria, que ni en un prostíbulo se podría emplear peor la noche de ayuno».

Prescindiendo de sus bromas pesadas y de sus obscenas chocarrerías, el caso es que Karagöz logró escapar a la intervención de las autoridades religiosas. Aquellas figuras recortadas en cuero o pergamino, movidas con varillas, perforadas de modo que dejaran pasar la luz a su través no podían ser acusadas de representar la imagen del hombre y, de esta manera, burlaron el mandamiento del Corán. La tipificación brindaba, además, la posibilidad de parodiar y de polemizar con dureza bajo la inocente apariencia de su disfraz. No hubo debilidad humana ni vanidad de clase ni desgracia alguna que Karagöz no haya convertido en cosa de risa.

En el mundo islámico se encontraba como en su propia casa, pero también cruzó el Bósforo y emigró al norte. Sin pelos en la lengua, cosechó aplausos incluso allí donde, sin comprenderse sus palabras, se entendía perfectamente la grotesca comicidad de su acción.

Cuando en cierta ocasión, en el año 1870, durante el reinado de Abdülaziz, Karagöz aludió demasiado a las claras a la corrupción de la corte, se le prohibió toda sátira de tipo político. El periodismo tomó como modelo su espíritu agresivo. Un popular semanario político lleva, aún hoy día en Turquía, el nombre de «Karagöz».

4. La cultura india

* 1. Introducción

Para la India clásica, la danza y el drama son dos componentes equivalentes de una gran confesión: el homenaje a los dioses. Shiva, señor de la muerte y el devenir terrenales, es representado como rey de los danzantes. El dios Brahma, creador del universo, creó asimismo, según la tradición india, el arte del drama. Su íntima vinculación al culto aparece conservada en las invocaciones a los dioses y en las ceremonias de purificación que tienen lugar en el prólogo del drama desde hace siglos.

Las tres grandes religiones de la india —brahmanismo, yainismo y budismo— dieron el culto a los sacrificios, a la danza y a la pantomima exorcística su forma específica.

Ni la campaña de Alejandro Magno ni la doctrina de Mahoma, pudieron ahogar la poderosa fuerza interior del hinduismo. Sus dioses y sus héroes dominan tanto la escena del panteón celeste como los escenarios de la realidad terrenal.

La encarnación de los dioses había dado impulso al drama. La historia de sus orígenes y de sus principios se recoge con científica minuciosidad y hasta el menor detalle en el *Nāṭyashāstra*, la obra magistral que sobre el arte de la danza y del teatro escribiera el sabio Bharata. La tradición, sin embargo, guarda silencio sobre la práctica de la representación. Es característico de la mentalidad ahistórica de los indios el que a la precisión del contexto mitológico-dramático no corres-

ponda una determinación equivalente de la práctica teatral. No es la realidad, sino el espíritu lo que se ha conservado. De aquí que la investigación teatral tenga que abrirse paso trabajosamente a través de la espesura de las disposiciones védicas sobre los sacrificios con sus invocaciones a los dioses, por entre el laberinto de los himnos rituales de los brahmanes, teniendo en cuenta la división del brahmanismo, en el siglo I a. C., en yainismo y budismo, para tratar de seguir la pista de los primeros comienzos del teatro.

Shiva, príncipe de danzantes, músicos y malabaristas, y Vishnu junto con su esposa Lakshmî, la bella Flor de Loto, desplazaron a los antiguos dioses védicos desde los comienzos de nuestra era. El culto de los templos y de los ídolos determinó el acontecer religioso. El *Râmâyana*, que narra la historia llena de aventuras del príncipe Râma y de su esposa Sîtâ, y la otra gran epopeya india, el *Mahâbhârata*, con sus innumerables aforismos morales y mitológicos, se convirtieron en el gran tesoro espiritual común a toda la cultura india. Hanumat, príncipe de los Monos, es el lazo de unión con el budismo chino y también con el teatro del *Wayang* en el archipiélago indonesio.

Cuando en el siglo IV d. C., el norte de la India disfrutó con la dinastía Gupta de una breve etapa de unidad política, el arte vivió asimismo momentos de esplendor. Fue entonces cuando Kâlidâsa produjo su drama *Shakuntalâ*, conocido en el mundo literario de la Europa de 1789 gracias a la traducción inglesa y, dos años más tarde, a la alemana, y al que Goethe ofreció, con su famoso dístico, el más bello de los homenajes.

Durante el gran imperio hindú, en tiempos del rey Harsha (606 - 647), la cultura india y las doctrinas budistas dejaron sentir su influjo en la arquitectura religiosa, en la epopeya y el drama del Asia Oriental y del archipiélago indonesio.

La invasión islámica y, por último, la creación del imperio mongol, con su poderosa centralización islámica del poder, en el siglo XVI, cambiaron ciertamente la fisonomía exterior de la India, pero no su espíritu

conservador. Los hindúes se aferraron a su fé, a sus esencias y a su mentalidad. En contraposición a su pasividad política, en todas las épocas se ha destacado la estrecha vinculación interior de los indios a la tradición religiosa. Shiva, Vishnu, Krishna y Râma nunca fueron destronados de la poesía dramática ni de las convicciones religiosas de los indios. Cuando el 30 de enero de 1948 Gandhi fue alcanzado por los disparos de su asesino Naturam Godse, se desplomó con la invocación a los dioses «Hé, Râm» en los labios.

* 2. La India

La estrecha vinculación de la danza con el culto religioso se encuentra en los mismos orígenes del teatro indio. Los dioses sienten predilección por el arte de la danza: es la expresión visible de su poder sobre los hombres y el homenaje visible del hombre a los dioses. Ninguna religión del mundo ha glorificado con tanta magnificencia la danza cultural y erótica. Innumerales dioses y diosas abrazados en la danza junto con músicos celestiales, ninfas en posturas provocativas y pandereteras, esculpidos en piedra, adornan los muros, los pilares, las fachadas y los pórticos de los templos indios. Es posible remontar a lo largo de tres milenios y medio la cadena de representaciones de la danza en las artes plásticas: desde la célebre estatuilla de bronce de la «Danzarina», procedente de las ruinas de Mohenjo Daro en el curso inferior del Indo, hasta los relieves en las columnas del templo hindú de Cidambaram, en el que figuran las 108 posiciones de la danza india clásica según el *Nâtyashâstra* de Bharata.

Las danzarinas estaban subordinadas a los sacerdotes del templo y sólo ejercitaban su arte —al menos en lo que se refiere al culto— en el recinto del templo. El lugar propio y tradicional de la danza y de la música cultural corresponde también a los templos, a menudo de dimensiones colosales, edificadas en forma de terraza en las laderas de las colinas: una sala dedicada es-

pecialmente a asambleas y danzas (natamandira) o una especie de salón festivo (mandapa) en el que las danzarinas, los músicos y los recitadores actuaban en honor de los dioses. En algunos templos del sur de la India como en Yagannâthapurî, danzan aún hoy las *deva-dâsîs*, las bailarinas del templo, como parte ceremonial del culto vespertino.

La investigación sobre el teatro indio ha acuñado el concepto de teatro-templo. Es posible rastrear su existencia a través de los siglos en la arquitectura. Entre los templos construidos en las cavernas de Ellora, del siglo VIII d. C., se encuentra la bella sala del templo de Kailâsa. Asimismo, el templo de Chantai en Jayuraho —construcción de finales del s. XI—, el centro religioso de Girnâr —del s. XII— y el templo de Vitthala, de la dinastía Vijayanagara —del s. XIV—, poseen también suntuosas salas teatrales.

Junto al «teatro-templo» se encuentra el otro predecesor del teatro: la juglaría, tan característica precisamente del Oriente, con sus artes acrobáticas y de la danza. El danzarín es siempre pantomimo y actor simultáneamente. Es designado con la palabra corriente de «nata» (que procede de la raíz sânskrita nrt) que significa actor. Si por una parte los «natas» están emparentados con los danzarines y danzarinas ya mencionados (nrtu) en el *Rigveda*, la forma prâcrita de «nata» revela sin embargo su popularidad.

Porque junto a la danza cultural en honor de los dioses, los cantores, danzarines y mimos ambulantes de todos los tiempos, se procuraban también sus modestas ganancias. En el *Râmâyana* se menciona las «nâta, nartaka y nataka», es decir, las danzas y representaciones culturales en las ciudades y en los palacios. Se informa de fiestas y asambleas en las que actores y bailarinas estaban encargados de la diversión.

La «natî», la bailarina de la antigua literatura india está siempre para todos. Es la bayadera, a la que Goethe dedicó su balada más hermosa, la «bella niña perdida», que invita hospitalariamente al fôrastero: «Tendrâs cuanto desees: paz, alegría o diversión.»

Patañyali, el gramático indio del siglo II a. C., hace que la bailarina (natî) responda a aquél, que en escena, le pregunta: «¿A quién perteneces?», diciendo: «Te pertenezco a ti.»

Los libros de la doctrina moral, *Dharmashâstra*, insiten expresamente en que el marido de una bailarina no tiene que responder de sus deudas, ya que ella misma «gana», y que tampoco se le debe a ella el respeto a que un hombre está obligado hacia la mujer de otro. En el *Kâmasûtra*, el «manual del amor», la bailarina (natî) ha de contentarse con un ínfimo lugar en compañía de las hetairas.

No obstante, logró introducirse en el drama clásico por la puerta trasera, como representante del «vidûshaka», el arlequín indio. Ocasionalmente, en los diálogos teatrales de tres personajes, la bailarina, que es a menudo la esposa del principal, puede hacer las veces del «vidûshaka». Aparte de esto, el arte de la danza encontró expresión fuera del drama en las cuatro caracterizaciones que han conservado hasta hoy su importancia decisiva: el Bhârata Nâtyam, el Kathâkali, el Kathak y el Manipuri.

En el Bhârata Nâtyam revive la gracia ondulante de las devadâsîs, las bailarinas del templo. Se ejecuta sobre todo en el sur de la India, en Madrás, y toma las posiciones de sus danzas y su propio nombre de la obra de Bhârata sobre el arte de la danza y del teatro, el *Nâtyashâstra*. La danza pantomímica y dramática del Kathâkali reviste un marcado carácter masculino, y ha sido en Malabar donde se ha desarrollado hasta alcanzar la forma que presenta hoy día. Son características sus máscaras exageradamente coloreadas, sus vestidos magníficos y ampulosos y lo grotesco de las danzas de sus dioses y héroes, monos y monstruos. En el norte de la India, por influjo de la dominación mongólica, se desarrolló una forma de la danza menos estricta y más variable, en las que la fuerza masculina y la gracia femenina se compenetran: el Kathak; extendido predominantemente en las montañas de Assam, con sus movimientos lentos y ondulantes de serpiente se remonta al

mundo mítico de los dioses. Las pastorcillas, cuando se congregaban en torno al flautista Krishna danzaban el manipuri.

El Nâtyashâstra de Bharata

Todo en conocimiento que tenemos del teatro clásico indio se basa en esta obra única y fundamental: el *Nâtyashâstra*, de Bharata. En él concurren todos los caminos del pasado; sobre él se construyó cuanto vino después. La persona del autor, que oscila entre la leyenda y la historia, se sitúa según las investigaciones sán-cristas en una época que abarca desde el 200 a. C. hasta el 200 d. C.

Es típico del ahistoricismo de los indios que resulte imposible fijar las fechas de la existencia de uno de sus sabios mayores y de influjo más decisivo. Las relaciones mitológicas de Bharata con los dioses están fuera de duda. Su existencia terrena pertenece al campo de las conjeturas. A la investigación se le ofrece la siguiente hipótesis: en una época en la que las formas primitivas de la danza cultural, el mimo y la juglaría preparaban el camino al drama artístico, Bharata, como un Aristóteles del teatro indio, dejó sentadas las exigencias técnicas, artísticas y lingüísticas del teatro.

Según Bharata, en el primer capítulo del *Nâtyashâstra*, el origen del drama se remonta al dios Brahma, creador del mundo. Cierta día, se lee allí, el dios le pidió que ideara un arte que fuera a la vez visible y audible, y que pudiera ser comprendido por los hombres de cualquier condición. Entonces Brahma reflexionó sobre el contenido de los cuatro Vedas, los libros sagrados de la sabiduría india, y tomó una parte de cada uno de ellos: Del Rigveda la palabra hablada; del *Sâmaveda* la canción; del *Yayurveda* el arte de la mímica; del *Atharvaveda*, por fin, el sentimiento. Con todo ello creó un quinto Veda, el *Nâtyaveda*, que confió a Bharata, el sabio de la tierra. Y así fue como Bharata puso por escrito, para provecho de la humanidad, las sentencias de los dioses sobre el

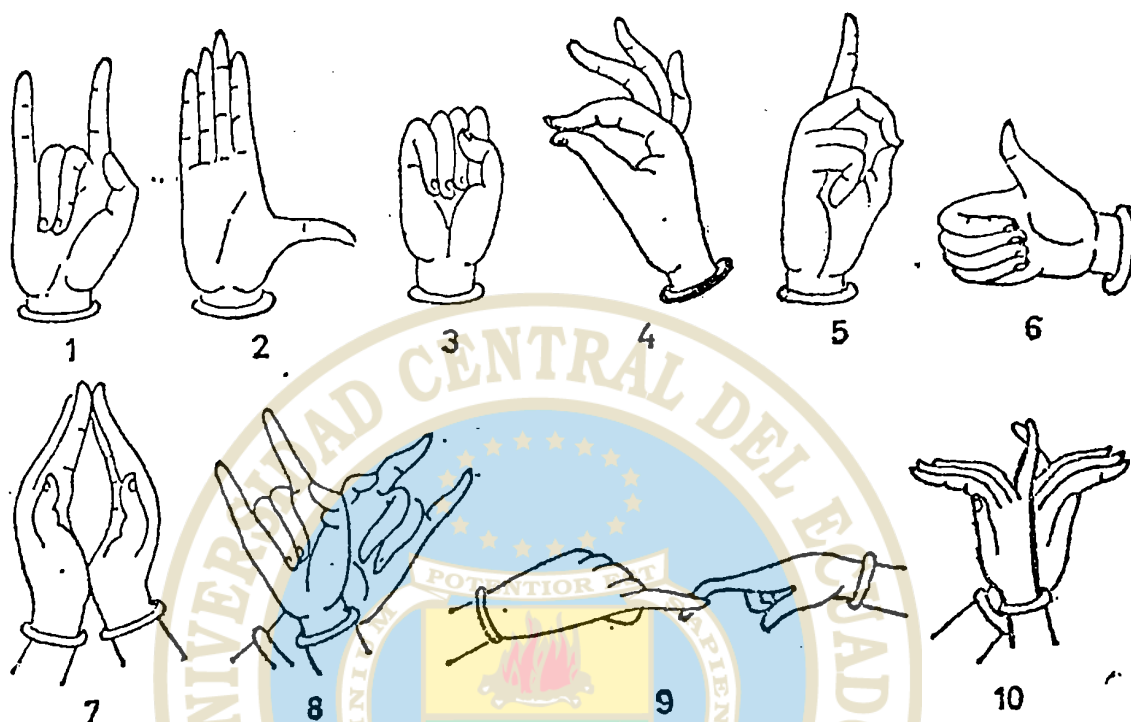
arte dramático en el *Nāṭyashāstra*, la doctrina de la danza y de la representación teatral.

También, según Bharata, el primer drama fue representado en una fiesta celestial en honor de Indra. Cuando el drama alcanzó su punto culminante, la victoria de los dioses sobre los demonios, la irrupción de los malos espíritus intrusos paralizó súbitamente el movimiento, la mímica, la palabra y hasta el pensamiento de los actores. Entonces Indra, lleno de cólera, agitó su bastoncillo adornado de joyas y azotó con él a los demonios. Los actores volvieron a la vida. Y el dios Brahma, victorioso de todos los combates, prometió a su arte vigencia eterna: «Pues no existe ninguna sabiduría, ninguna habilidad, ninguna ciencia ni ninguna de las bellas artes, ninguna consideración religiosa ni ninguna acción piadosa que no pueda hallarse en el teatro.»

Desde entonces los actores indios llevan en su equipaje el bastoncillo de Indra a modo de talismán. La humilde varilla de bambú, adornada con cintas multicolores, los ha acompañado a lo largo de los siglos. El dios Indra, empero, el atrevido vencedor de los demonios y triunfador del dragón, terminó convirtiéndose en un personaje rollizo y simpático, la versión india del «Orfeo en los infiernos» de Offenbach.

El primado de la forma externa, tan decisivo en el teatro de todo el Lejano Oriente, el arte rigurosamente determinado de la expresión del cuerpo humano, se encuentra documentado detalladamente en el *Nāṭyashāstra*. Se comprende que danza y teatro sean una misma cosa. La extremada concentración exigida por Bharata hasta en la punta de los dedos, se refiere, según escala minuciosamente detallada, tanto al danzarín como al actor. La obra de Bharata menciona, nada menos, que veinticuatro variantes de la posición de los dedos (*mudrâs*), trece movimientos para la cabeza, siete para las cejas, seis para la nariz, seis para las mejillas, nueve para el cuello, siete para la quijada, cinco para el pecho y treinta y seis para los ojos. Para él no existe la espontaneidad intuitiva del arte, que no es más que una suma de valores matemáticos. Respecto a los pies se describen dieciséis posiciones en el

suelo y otras dieciséis en el aire. De aquí procede la tipificación de innumerables maneras de andar: caminar, trotar, cojear, arrastrar los pies. Una hetaira camina balanceándose; una dama de la corte anda a pasitos cortos; el tonto camina sobre los talones, con la punta de los pies hacia arriba; el cortesano avanza mayestáticamente mientras que el mendigo arrastra los pies.



Lenguaje digital (mudrâs) del arte indio de la danza y del teatro: 1) Separación, muerte. 2) Meditación. 3) Resolución. 4) Alegría. 5) Concentración. 6) Denegación. 7) Adoración. 8) Propuesta. 9) Disgusto. 10) Amor.

El teórico Bharata miró al mimo por encima del hombro. Anónimo y desconocido, pero siempre presente y convencido de su habilidad para imitar, el mimo nunca tuvo necesidad de ninguna dogmática. En todas las épocas y en todos los países, el mimo aprendió sus mañas de la vida misma, sin idealizarla, sin literaturizarla y —sobre todo en el Karagöz del Asia Menor— obsenamente.

Al estricto código de Bharata para cada uno de los movimientos corresponde la reglamentación del lenguaje —sánscrito para los ilustrados, prácrico para las clases incultas—, la fijación de los distintos papeles, de los tipos de vestuario y de máscaras, del tono de la palabra y del acompañamiento musical, hasta concluir

en la diferenciación científica de las especies del drama. Especialmente importantes por lo que respecta a la práctica del teatro son los capítulos II y III del *Nāṭyaśāstra*. Sobre la cuestión del edificio del teatro, sus medidas y sus instalaciones nos dice Bharata: «aun cuando la mayor parte de las veces se representa en templos y palacios, en la instalación de un edificio destinado a teatro han de observarse las directrices siguientes: una planta cuadrangular ha de dividirse en dos cuadrados, uno para los espectadores y el otro para la escena. El techado ha de sostenerse mediante cuatro pilares. La pintura debe conformarse fielmente al simbolismo tradicional de los colores. Los pilares blancos simbolizan a los brahmanes; los rojos, al rey y la nobleza; los amarillos, a la burguesía; los azul-negros representan a la casta de los obreros manuales, ladrones y jornaleros». (Son los mismos colores que repiten en el bastncillo de Indra).

Al oriente del auditorio, dispuesto en gradas, se sienta el rey en su trono rodeado por los ministros, los poetas y los sabios; a su izquierda toman asiento las damas de la corte. El escenario, como edificio, está ricamente adornado con taracea y relieves de arcilla. Un telón lo divide en proscenio y escena posterior. En el proscenio actúan los danzarines y los actores; tras la cortina se encuentran los guardarropas de los actores. Desde aquí y ocultos al público se llevan a cabo los efectos sonoros: voces de los dioses, tumultos, ruidos de lucha, etc.

La expresión «yavanika» empleada por Bharata para designar el espacio entre bastidores ha desatado un torrente de teorías sobre el influjo griego en el teatro indio. En textos paralelos, la palabra «yavanika» posee la significación de «griego» o «dórico», lo cual es filológicamente verosímil; por lo que respecta a la práctica del telón todo queda en pura hipótesis. Sería verdaderamente importante, desde el punto de vista de una historia de la cultura, investigar el posible empleo de dispositivos teatrales griegos en Asia Menor —Pérgamo, Priene o Aspendos— por compañías de actores no helenísticas, y determinar así la probable influencia griega en la India.

La célebre caverna de Sitabenga en Surguya, en el extremo nororiental del actual Madhyapradesh, ha brindado, con su incorporación a la historia del teatro indio, otra explicación sobre la procedencia del telón: el teatro de sombras. La sospecha de que debió tratarse de un teatro «en forma de caverna» se ve reforzada por algunos datos del *Nāṭyaśāstra*, que apuntan en esa dirección. En el interior de la cueva, de 44 por 10 pies, podían caber unos treinta espectadores. Las ranuras e incisiones en la entrada de la cueva han permitido suponer la colocación en otro tiempo, de una pantalla. Esto querría decir que los espectadores —no una corte en el sentido de Bharata, sino reducido número de iniciados— se amontonaban en el interior de la caverna, mientras el titiritero, con ayuda de la luz del día procedente del exterior, evocaba el mundo mitológico de sus figuras recortadas en piel. En todo caso, la caverna de Surguya, no fue ciertamente un *teatro* en el sentido de Bharata.

El hecho de que la poesía erudita de Bharata no se ocupe expresamente del teatro de sombras, no constituye un argumento contra su existencia. Su importancia en toda la cultura del Lejano Oriente está demostrada. Cabe pensar en una inclusión del teatro de sombras en el teatro clásico indio a manera de efectos escénicos especiales.

El gramático Patañjali (s. II a. C.) habla en su comentario a Pânini, de gentes que recitaban cuentos delante de cuadros en los que estaban pintados los hechos que narraban. Probablemente se refiera a un relato de sombras, como deben haber sido característicos en Siam, Java, Bali y China. En un comentario posterior de la expresión utilizada por Patañjali para designar al actor, en el *Nītivākyāmṛta* de Somadevasūri del siglo X, se dice que un *saubhika* es un hombre «que por las noches, con ayuda de una pantalla de tela, hace visible a toda clase de personas». Desde la segunda mitad del primer milenio se encuentra también la expresión *chāyānāṭaka* para designar el teatro de sombras; primeramente, en un poema saquí que procede del siglo VII, pero cuyas fuentes son probablemente más antiguas.

Aún hoy queda por decidir la cuestión de saber si la prioridad en el tiempo corresponde al teatro de sombras indio o al chino, al menos si se tienen en cuenta las escasas fuentes disponibles. En favor de la India, y partiendo del dato de la caverna de Sitabenga, está el hecho de su influencia espiritual sobre todo el Lejano Oriente. Cabe pensar en una transmisión del teatro de sombras a través del Asia Central o de Indochina hacia China, siguiendo las huellas de las misiones budistas. Por otra parte, el Imperio Central se atribuye el hallazgo de la evocación de los espíritus sobre la pantalla de lienzo en una de sus leyendas más bellas y melancólicas.

El drama clásico

El drama clásico indio abarca el ámbito de la vida celeste tanto como el de la terrestre. Tal como se lee en *Kâlidâsa*, en el siglo V, «debe satisfacer al mismo tiempo a los hombres de más distinta condición con los gustos más diversos».

Su fundamento espiritual lo constituyen las partes dialogadas del *Rigveda*: poesías en forma de baladas que se recitan alternadamente en los sacrificios sagrados. Su interno dramatismo —el amor del príncipe terrenal Purûrava por la ninfa celeste Urvashî y el conflicto con sus oponentes, las oscuras potencias míticas— ofrecía materia inagotable para una teatralización: para la gran ópera. Los diálogos del *Rigveda* se convirtieron en el tesoro temático de toda la cultura india. Sin embargo, en sí mismos aún no constituían un drama. En la forma en que han llegado hoy hasta nosotros, presentan un estado altamente desarrollado del arte poético, pero no contienen textos ceremoniales orientados a la representación teatral.

Desde las recitaciones épicas del tiempo de los vedas, desde los primitivos teatros de sombras o de marionetas a los que se atribuían poderes mágicos, era preciso recorrer un largo camino antes de llegar al drama escrito

para la escena. Este camino fue recorrido en la animada compañía del mimo.

El Vidûshaka, el gracioso, había practicado ya sus artes entre los juglares. En su condición de calvo barri-gón está emparentado con el mimo griego: un gañán campechano pero astuto, un arlequín indio amante de las comodidades, que come abundantemente y de buena gana. Como criado insaciable y amigo de confianza se ocupa en el drama posterior de sacar a su amo de apuros con la correspondiente dosis de desvergüenza y de sentido común, logrando siempre con ello alguna ventaja para sí.

En el drama clásico indio el Vidûshaka está incluido en la acción. No se limita a improvisar como mero gracioso, sino que representa una figura de la obra previamente trazada por el autor. Ya en el prólogo, el tradicional pûrvaranga, se presenta en escena. En el triple diálogo que viene a continuación (trigata), comparte la escena con el director de la representación y con su primer colaborador. (El director, director de escena y protagonista, es designado como sûtradhâra, es decir, «el que maneja los hilos». Cabe pensar, también aquí, en una procedencia del teatro de marionetas o de sombras.)

El drama clásico de la India es contemplativo. El autor poético coloca a sus personajes en una atmósfera de sentimientos, no en una arena de pasiones como Eurípides o Racine. No presenta conflictos espirituales que llevan a la autodestrucción. Su objetivo no es la catarsis en el sentido de Aristóteles. Su cometido es la idealización estilizada de los sentimientos, una estética del sufrimiento. A este nivel se conservan los dos aspectos de la antigua poesía india: rasa, la disposición que la obra de arte, como puro placer estético, ha de causar en el espectador; bhava, como la emoción liberada por el actor que siempre ha de basarse en la más elevada de sus posibilidades y causar simpatía o antipatía. El gran poeta, actor y teórico del Nô japonés, Zeami, dio en el siglo xv, una definición que refleja fielmente el sentido de lo que precede: caracteriza como yûgen —concepto tomado de las doctrinas budistas— la fuerza secreta de la

que se engendra la belleza: la belleza de la felicidad tanto como la belleza de la desesperación.

Tanto en la India como en Japón, el arte de la representación culmina en la perfección de la danza. En el Nâtyashâstra, de Bharata el concepto de nâtaka (representación mediante la danza) se aplica también al drama literario.

En la introducción (pûrvaranga), que conserva en su religiosa solemnidad sus orígenes cultuales, el director de la obra tiende el puente que conduce de nuevo al mito: en el momento en que, seguido de los acompañantes que llevan un cántaro de agua y el bastoncillo de Indra, entra en escena, la siembra de flores, planta el bastón de Indra a un lado y se purifica en el agua del cántaro.

En el triple diálogo que sigue a continuación, el Vidûshaka sale a escena. Recuerda al director del teatro y a sus asistentes que también la necesidad tiene su lugar en la vida; y que por ello debe tenerlo también en el teatro que quiere ser espejo suyo. «Dejad a la fantasía con todos sus coros, razón, entendimiento, sensibilidad, pasión; pero ¡atención! ¡No escuchéis sin algo de locura!», proclama el bufón en el prólogo para el teatro, del *Fausto*. Goethe dedicó al triple diálogo del drama indio un monumento imperecedero en el mundo occidental.

Tras el prólogo y el triple diálogo sigue la acción propiamente dicha, un cuadro de costumbres burguesas o cortesanas de la época del autor (prakarana): la vida y milagros de brahmanes, comerciantes, consejeros, sacerdotes, ministros y propietarios de caravanas en una acción imaginaria.

Como en la danza escénica (nâtakas), también aquí entraba en escena el Vidûshaka y, lo que es más sorprendente, vestido de brahman y hablando, en vez del sânscrito literario que le era propio, el prácrico o lenguaje del pueblo. El brahmanismo, degradado el nivel de los parásitos miserables y denostados, y convertido en blanco de mordacidades sin cuento, se prestaba seguramente a esta clase de burlas, como todo espíritu petrificado en

convencionalismos. El papel de brahman, venido a menos, brindaba, sin embargo al Vidûshaka, la oportunidad de representar una parodia de su autocompasión.

El efecto realista del drama clásico indio se basa en el contraste, oralmente documentado, entre los poderosos y los humildes, entre el sánscrito y el prácrico, entre las personas de elevada condición y las pertenecientes a las castas inferiores. Pero se trata de un realismo fuertemente estilizado. Sólo en principio está en consonancia con la vida real, no en su realización teatral.

Los fragmentos más primitivos del drama sánscrito indio fueron hallados en el Turquestán. Su autor es Ashvaghosha, el gran poeta budista del 100 d. C., que compuso también el famoso *Budacarita*, la vida de Buda en forma de epopeya. Las indicaciones para la escena de Ashvaghosha son características del espíritu más liberal del primitivo budismo Mahâvâna. Llega a representar a Buda en forma visible, rodeado de una aureola luminosa y hasta lo hace aparecer personalmente en uno de los fragmentos, hablando, como es natural, en sánscrito. Para el budismo primitivo, una personificación semejante era inconcebible. En las artes plásticas de los primeros siglos la presencia de Buda era indicada únicamente mediante un símbolo: la Rueda de la Doctrina o el Arbol de la Iluminación.

Las obras de Bhâsa, que han de datarse en el siglo II ó III, hacen pensar en la posibilidad de un teatro de sombras. En el *Dûtavâkya* y el *Bâlacarita* exige que las armas milagrosas de Vishnu, su cabalgadura y, por último, el mitológico pájaro gigante Garuda aparezcan en escena hablando y actuando como los demás personajes. ¿De qué otro medio podría haberse valido sino de la pantalla de lienzo? Cabe, pues, pensar en un teatro de sombras intercalado.

El drama más famoso de Bhâsa es una obra de ambientación burguesa con el título de *Cârudatta*, que narra la suerte de Cârudatta, comerciante arruinado a causa de su liberalidad, y de su amada, la generosa hetaira Vasantasênâ. Ambas figuras fueron conocidas gracias a una refundición más reciente del mismo tema: *El cochecito de barro* (*Mricchakatika*), cuyo manuscrito fue hallado en

un rincón perdido del suroeste de la India, en Travancore.

En su matización, llena de efectos, del sánscrito y del prácrico; en la cuidadosa creación de los caracteres y en el exceso de sentimentalismo —Vasantasenâ llena con todas sus joyas el cochecito de barro que el hijito de Cârudatta utiliza como juguete—, el drama ofrece un cuadro de costumbres ricamente coloreado del pasado indio. En calidad de autor se menciona a un cierto rey Shûdraka que había vivido en el siglo III ó IV. Si esta suposición es exacta, *El cochecito de barro* sería un testimonio, no sólo de la genialidad de su autor, sino incluso de la elevada calidad del arte dramático tal como se practicaba en la corte. Prescindiendo de si la obra fue escrita por el propio rey o solamente dedicada a él.

Kâlidâsa, el dramaturgo indio más conocido, autor de *Shakuntalâ*, fue asimismo un poeta áulico que vivió en el siglo V, en la época de la dinastía Gupta. Sus dramas se mueven en el ámbito de los mitos sagrados; en ellos trata de las fuerzas misteriosas, de Urvashî, liberado gracias a su ánimo heroico, y de Shakuntalâ, salvada al ser reconocida mediante un anillo. Sin embargo, en el fondo, Kâlidâsa contempla a las figuras de la saga védica con la sensibilidad cortesana de su época. Más que una criatura ingenua, Shakuntalâ es una refinada aristócrata. La amiga de las gacelas, la delicada hermana de las flores y de los árboles es la creación visible de una *artificial naturalidad* como la que alentaba en las églogas que hicieron las delicias de la Europa del siglo XVIII.

El eco entusiasta que la lírica historia de amor de Kâlidâsa encontró en Herder, Goethe y los románticos halla su explicación en la supuesta inocencia de la vida eremítica, que se creía encarnada en Shakuntalâ, un ideal de vida perdido ya en Europa desde hacía mucho tiempo, pero cuya existencia en Oriente Herder suponía aún. Los románticos celebraron en Kâlidâsa a un hermano en el espíritu, «que rodeaba la verdad con los mágicos velos de la poesía». Herder estableció comparaciones de crítica estilística entre el drama de Kâlidâsa y las reglas aristotélicas. Goethe alabó a la pastorcilla india en un dístico

delirante: «Si quieres llamar con un solo nombre al cielo y a la tierra, te nombro a Shakuntalâ y ya está todo dicho.»

Cuando a fines del siglo XIX los simbolistas volvieron a adentrarse en la selva de los símbolos, cuando Maeterlinck escribió su drama amoroso *Pelleas y Melisandre*, conoció *Shakuntalâ* un breve retorno a los escenarios occidentales. La obra de Kâlidâsa fue escenificada en Berlín, París, y Nueva York, pero pronto volvió a hundirse, junto con la poesía simbolista, en las arcas del tesoro de la literatura.

En qué marco exterior y con qué aparato escénico se representaban los dramas de Kâlidâsa en vida de éste en la India es algo que ignoramos por completo. La intensidad pictórica y poética del diálogo hace pensar que la decoración hablada prevalecía; que la palabra —como en el teatro clásico inglés o español— creaba la escena. El texto dramático hace también indicación de los accesorios, como en el caso del manto que ha de estar dispuesto en el momento en que las dos compañeras de Shakuntalâ la apremian a partir: «Ahora echa el manto sobre ti, Shakuntalâ, pues ya estamos listas.» Shakespeare emplea el mismo estilo de elocuencia pictórica cuando Cleopatra, en la gran escena de su muerte, dice: «Dame el manto, colócame la corona, siento un anhelo de inmortalidad.»

Podrían incluso encontrarse puntos de apoyo para algunos pasajes del teatro de sombras intercalado. Por ejemplo, en el acto IV, en el que la ninfa Sanumati aparece en un carro de nubes. Dando por descontada la fantasía del espectador, no se excluye que el director escénico haya querido ofrecerle una ayuda óptica. El teatro en el teatro disfrutó también de gran predilección en el drama clásico. En el *Priyadarshikâ* del emperador Harsha, que procuró en la primera mitad del siglo VII, una breve época de esplendor al imperio hindú unificado, figura como motivo central.

Los fragmentos de una cuenta de gastos de otro drama de Harsha, *Ratnâvalî*, nos permite suponer que los directores de teatro indios escenificaban sus obras con fide-

lidad al original. Se trata del presupuesto para una representación de *Ratnâvalî*, llevada a cabo en el siglo VIII bajo el reinado de Jayapida de Cachemira, cada una de cuyas partidas corresponde a las indicaciones escénicas dadas por el propio autor.

Como obras doctrinales con tendencia moralizadora se representaba también el drama indio en los claustros budistas del Tibet. Junto con los bardos chamánicos que cantaban las proezas de Gesar, el héroe de una epopeya tibetana, hicieron su entrada algunos dramas que se atenían estrictamente al plan indio. La historia de la reina Zugiñima que, falsamente acusada, fue arrojada de palacio, entregada a los verdugos y, por último, fue liberada del tormento espiritual y corporal por la fuerza de su fe, refleja la influencia de la misión budista en el Tibet. El drama *Zugiñima* fue escrito en el siglo XI, pero sus raíces parecen remontarse hasta *Shakuntalâ*. En el Tibet perduraron tradiciones y temas del teatro indio que en la propia India ya habían perdido vigencia. Dramas como *Zugiñima* se representaron en Lhasa hasta el siglo XX.

Todavía en el año 700 d. C. el dramaturgo Bhavabhûti lograba devolver a las antiguas leyendas de Râma su esplendor. La riqueza e intensidad de sus creaciones. «hasta los últimos límites del amor», lo colocan al nivel de Kâlidâsa. Y aun cuando no alcanza la sublimidad de éste en el uso de la lengua, lo supera ampliamente en su espontaneidad emocional. Bhavabhûti colocó la fuerza del destino por encima de la gracia de la formulación. Según el ceremonial de sus prólogos, sus dramas estaban destinados a representarse en determinadas festividades religiosas.

Bhavabhûti, brahmán de familia ortodoxa, excluyó al bufón de sus obras. Pero sus conatos de reforma terminaron en nada, como mil años más tarde la campaña del profesor de literatura de Leipzig, Gottsched, contra el Hanswurst alemán.

El Vidûshaka, a quien Bhavabhûti pretendía proscribir, se había hecho entretanto independiente. En el llamado Bhâna, pieza humorística en un acto, se presentaba, sobre todo en el sur de la India, como personaje único en un

monólogo. Su otro dominio lo constituían los Vîthis (derivado de vîta, vividor), presentados como esa especie de teatro de un solo actor, típica de cabarets, que se nutría de indiscreciones de la vida cortesana y de los barrios de prostitutas, de las peleas de gallos y del más perenne de todos los vicios: la prostitución. Así se colocaba el Vidûshaka a la altura de su hermano turco Karagöz, aunque en materia de equívocos tampoco le iba a la zaga.

También las farsas y bufonadas (prahasanas) reclamaron sus derechos en los escenarios indios. Se supone que se desarrollaron junto al drama clásico desde la época temprana. Si ya en *Cârudatta* y en *El cochecito de barro* los brahmanes habían tenido que soportar más de una burla, los autores de farsas la emprendieron con los ascetas ahivaítas que, bajo capa de piedad, llevaban una vida relajada. La obra más antigua del género es el *Mattavilâsa-prahasana*, atribuida al rey Mahendra-Vikramavarman, que reinó en el siglo VII. Con agudeza satírica y grotesca estigmatiza las aberraciones del ascetismo degenerado, poniendo al descubierto, como indica su título, «*las necesidades de los borrachos*». De los siglos XII al XVI se conservan algunas farsas que parodian historias de burdel, las relaciones de los ascetas con sus alumnas y los partidismos en las cortes principescas. Los dramas sánscritos de épocas posteriores no tienen más que un valor filosófico. Se convierten en una poesía artificial, desvaída y exangüe, cuyos académicos representantes sólo se ocupaban en ejercicios literarios de lenguaje sin ninguna aplicación escénica.

Sólo con Rabindranath Tagore, a principios del siglo XX, recobra el drama indio su validez universal. En su condición de autor, actor y director, logró Tagore desarrollar un nuevo estilo específicamente indio a partir de las antiguas tradiciones sánscritas y del drama ideológico moderno: una trama bastante suelta, cargada de simbolismo y expresada en un lenguaje lírico y romántico. Tagore vuelve a hacer uso del rapsoda que comenta un episodio representado pantomímicamente. Se piensa inmediatamente en el procedimiento paralelo del teatro

épico de Bertholt Brecht y Thornton Wilder. Los personajes de Tagore son a menudo irreales y fantasmagóricos, criaturas entre la fantasía y la realidad, a las que las melancólicas canciones hacen aún más evanescentes. Como el mismo Tagore dijo en cierta ocasión, sus obras sólo pueden entenderse si se escuchan «como el sonido de una flauta».

Su teatro no requiere ninguna suntuosidad exterior, apenas si necesita accesorios, y precisa sólo lo más indispensable en materia de decoración. Son una llamada a la imaginación del espectador: barqueros que proceden de otro mundo, tanto para el público indio como para el europeo, tanto en la Casa de Tagore, en Bengala, como en los Festivales Internacionales de Teatro en Nueva Delhi. Al principio del *Ciclo de Primavera* dice Tagore con poética satisfacción: «No nos hace falta ningún decorado. El único telón de fondo que necesitamos es el de la imaginación, en el que pintaremos un cuadro con el pincel de la música.»

Indonesia

Cuando el hinduismo de la India, con sus navegantes, comerciantes y sacerdotes, conquistó el archipiélago indonesio, surgió en Java la forma más célebre y hermosa del teatro del sudoeste asiático: el teatro de sombras. Hoy se encuentra extendido por toda la Insulindia en sus cuatro características especiales de Wayang. Entre las piezas más valiosas de los museos y de los coleccionistas particulares de todo el mundo se cuentan sus graciosas figuras planas recortadas en piel transparente y sus títeres tallados en madera, con sus enigmáticos ojuelos oblicuos.

Los orígenes del teatro Wayang hay buscarlos en el culto javanés a los antepasados de la época prehindú. Algunas prescripciones ceremoniales, tales como la primitiva exclusión de las mujeres o su posterior separación de los espectadores masculinos, aún hoy en uso, permiten suponer una estrecha relación con los ritos de la inicia-

ción, como ya hemos visto un ejemplo en el teatro turco de sombras.

El Wayang recibió su configuración característica en el período cultural hinduístico-javanés. En él absorbió los antiguos mitos-vedas: el *Râmâyana* y el *Mahâbhârata*. El drama hunde sus raíces en la plétora de personajes de las dos grandes epopeyas indias, en sus conflictos guerreros y humanos, y abunda en el mismo exceso descriptivo de los frisos llenos de figuras que adornan los templos hindúes de Java, como los relieves en las paredes y en las puertas de Prambanan, Lara Yonggrang, Borobudur o Panataran.

La denominación de Wayang purwa da testimonio de la gran antigüedad de este teatro: wayang significa sombras (posteriormente también teatro en sentido amplio); purwa quiere decir antiguo, perteneciente a los tiempos primitivos. El *Wayang purwa* original no fue nunca profanado ni convertido en un mero pasatiempo. En nuestros días aún no ha perdido su mágica función mediadora entre el hombre y el mundo suprasensible.

Desde el año 1000 d. C. puede documentarse en la literatura javanesa la existencia del Wayang purwa como forma artística ampliamente difundida. Desde mediados del siglo XI se representaba en las cortes principescas de Kediri, Shinghasari y Mayapahit. Tras el caos político de los siglos XV y XVI encontró un nuevo hogar en el célebre Kraton de Mataram, que pasó a convertirse en el centro cultural de la isla de Java.

Las primeras noticias acerca de las figuras de cuero del Wajang, datan de la época del sultán Demak, hacia 1430. Desde entonces se usa generalmente el concepto de Wayang kulit (kulit igual a cuero). Como material para recortar y perforar artísticamente las figurillas se prefería la piel de búfalo. El rostro se presentaba siempre de perfil, y el cuerpo, casi siempre, de medio perfil; los pies están montados sobre una varilla de marfil, y las articulaciones móviles son movidas mediante delgadas varillas. El contorno y los dibujos de las figuras del Wayang están codificadas desde antiguo.

Cada línea, cada elemento decorativo, cada atributo corporal, cada variación ornamental tiene un sentido simbólico determinado. El artesano que recorta las figuras tiene que estar tan familiarizado con las leyes de la iconografía como con la destreza en el manejo del cuchillo y del estilete con que lleva a cabo el fino calado de los vestidos, del peinado, del yelmo y de la corona. El pan de oro, el brillante azul turquí, el rojo oscuro y el negro subrayan la insólita y sobrenatural belleza de la figuras.

El Wayang kulit se representa siempre de noche, a excepción del ngruwat Lakon, un ceremonial para exorcizar a los demonios. Como pantalla se utiliza un lienzo estirado por medio de maderos, que es iluminado por la pálida luz de una lámpara de aceite. Director de la representación es el dalang, que da vida a las sombras de su rico conjunto de figuras con habilidad increíble.

Aguardando el momento de entrar en escena están en un cesto a su izquierda los representantes del principio malo: los demonios, traidores, espías y fieras salvajes; en otro cesto, a su derecha, se encuentran las reinas y sus nobles damas, los fieles auxiliares y los compañeros de batalla del héroe. Allí están los cinco Pândavas, belicosos herederos del reino de Astinapura, su bienintencionado consejero Kresna y el tiránico Werkudara con sus características garras; allí están el bello príncipe Arjuna y su heredero Abimanyu, enamoradizos ambos, acompañados a menudo por el viejo gordo Semar y sus hijos, los clowns del Wayang kulit. También están, aguardando la hora de la venganza, Adipati Karna, hijo bastardo del rey Pantu, y Patih Sengkuni, el peligroso e intrigante primer ministro.

De qué medios se vale el dalang para mover esta muchedumbre de figuras con sólo dos manos, es donde radica su secreto. Además también dirige a los músicos, a quienes marca la entrada con un pequeño martillo de madera o cuerno. En caso de necesidad el dalang puede incluso acompañar acústicamente su relato mediante unos platillos de metal o de madera que previamente ha traído en los cestos de las figuras. Si tiene

las manos totalmente ocupadas, golpeará los platillos con los pies.

De importancia decisiva para el desarrollo de la acción es el lakon, una especie de exposición a cuya base se encuentra un antiguo esquema tradicional de la división de la pieza. Tras la música introductoria del gamelan, el dalang pronuncia la fórmula tradicional del conjuro: «¡Callad y desapareced, seres diabólicos! —suruh rep data pinata—.»

Una extensa y detallada descripción de lugares y personajes sirve de introducción a la acción propiamente dicha, cuyas diversas fases se extienden a todo lo largo de la noche: de 9 a 12 se prepara la historia; desde la medianoche hasta las 3 toma cuerpo la intriga; de 3 a 6 se llega al desenlace y con las primeras luces del día termina la obra.

Cada representación del Wayang está dedicada sólo a una parte del amplio conjunto cíclico de figuras y episodios del *Râmâyana* y del *Mahâbhârata*. En las grandes festividades de varios días de duración llegan a representarse en ocasiones los ciclos enteros. El público javanés está lo suficientemente familiarizado con los personajes y con las historias de la saga védica como para reconocer el conjunto en sus fragmentos.

El arte del dalang —ser actor, voz y comentario en una sola persona— exige la máxima concentración. Durante horas y horas permanece entregado a su tarea de crear la atmósfera del drama. La imprecindible habilidad técnica presupone largos años de aprendizaje. El dalang ha de encarnar docenas de figuras diferentes, caracterizando a cada una de ellas individualmente por el tono y el acento: en el drama de Pândavas y Kauravas, tomado del *Bharatayuddha*, aparecen sólo 37 figuras principales, sin contar los personajes secundarios, las fieras y el *gunungan*, el ciclamar en forma de hoja (en Bali tiene forma de paraguas). Pero según una antigua regla, es con 144 figuras, ni más ni menos, con las que el dalang debe lograr su éxito escénico más sonado; en la opinión de los místicos javaneses esta cifra corresponde a los 144 caracteres y pasiones del hombre.

El lugar donde se llevan a cabo las representaciones del Wayang es la elegante mansión señorial javanesa. Entre la baranda exterior y las habitaciones interiores se encuentra un pasillo cubierto (peringgitan, espacio de las sombras). En él se coloca la pantalla de lienzo, a menudo ricamente adornada, y cuyo marco ostenta un artístico trabajo de taracea. Puesto que el Wayang es desde la antigüedad un asunto de hombres, éstos toman asiento del lado «bueno» de la pantalla, es decir, detrás del dalang, de modo que ven los propios muñecos. El lado de las sombras es de menor categoría y está reservado, sobre todo en Java, a las mujeres.

Menos estricto es el ceremonial artístico y, sobre todo, social del Wayang en Bali. El dalang instala su pantalla al aire libre y los espectadores se sientan campechanamente en tierra. Prescindiendo de este caso, es precisamente en Bali donde se conservó con mayor rigor su carácter cultural. La «isla de los mil templos» se mantuvo inquebrantable en su fe hinduista, a diferencia de Java, que durante el siglo xv abrazó el Islam procedente de Sumatra. Aún hoy los dalanos de Bali llevan a cabo sus representaciones en el recinto del templo, de preferencia en la entrada al primer patio, en la llamada «puerta hendida» (tjandi-bentar). En el primero de los tres patios se celebran también las peleas de gallos que de tanto favor gozan, especialmente en Bali.

Junto al Wayang kulit surgieron más tarde otras formas del Wayang, tal como una subespecie del Wayang gedok, cuyas figuras están asimismo recortadas en piel, pero que es, no obstante, más reciente que el Wayang kulit, y entró en relación con el Islam a la llegada de éste a Java. Trata asuntos de aquella época y sus orígenes se atribuyen al santo musulmán Sunan ing Giri.

El género más corriente de Wayang, extendido sobre todo por Java central y occidental, es el Wayang golek (golek igual a redondo, tridimensional). Sus figuras están talladas artísticamente en madera y pintadas con todo esmero. El repertorio fundamental consiste en la historia del príncipe Menak, precursor del profeta Maho-

ma. Mediante sus victoriosas campañas guerreras Menak preparó al mundo para la venida del profeta: una leyenda que se remonta a fuentes persas, pero que nunca sirvió en Persia de tema para el teatro. El Islam chiíta no celebraba el triunfo del precursor, sino el martirio de los seguidores en un teatral testimonio de fe que se confirma cada año.

Los muñecos del Wayang golek, con su tronco corto característico, llevan elegantes vestiduras ricamente bordadas o coloreadas espéndidamente mediante la técnica del batik, bajo las cuales se introduce la mano del titiritero; los brazos, con articulaciones en los hombros y en los codos, son movidos —como en todos los Wayang— con ayuda de dos delgadas varillas de madera. El misterioso encanto de los títeres del Wayang golek inspiró al vienés R. Teschner, especialista en el teatro de marionetas, su teatro *Figurenspiegel*, fundado en 1931, mediante el cual todos los aficionados a las marionetas en Europa entraron en contacto con el Wayang golek.

También talladas en madera, aunque más planas y provistas de brazos de cuero, están las figuras del Wayang kruchil o klitik (kerutjil, klitik igual a pequeño, delgado), que narra acontecimientos de la época que media entre la caída de Mayapahit (1520) y la ascensión del imperio islámico de Demak. Hoy apenas si se encuentra el Wayang klitik. Asimismo, el Wayang bèbèr sólo de nombre es conocido. Constaba de una gran tira de papel de fibra o de algodón enrollado, en la que estaban pintados los personajes de la acción. El dalang iba desenrollándolo lateralmente, como una película sobre la pantalla. El Museo de Arte de los Pueblos de Leiden y el Museo Pahemon Radyapustaka de Surakarta, poseen sendos rollos de imágenes en buen estado de conservación.

En nuestros días el Wayang está tan comercializado en las ciudades de Indonesia como sus danzas: las danzas de máscaras del Wayang topeng, la célebre Danza de las Ninfas (bedaya), la danza acrobática de un solo personaje kiprah, o el Yaran-képag, ejecutado por una pareja, en el cual varillas de bambú trenzadas hacen

las veces de caballos y, por último, las innumerables formas del Wayang wong (wong igual a hombre), del teatro normal.

Parte esencial de todas las representaciones indonesias del Wayang es la música gamelan. Consta principalmente de instrumentos de percusión (gamel igual a martillo), gongs, tambores y xilófonos, a los que se añaden algunos instrumentos de cuerda y de viento. Las escalas de la orquesta gamelan están construidas con intervalos que basan las melodías en dos series tonales: la serie de cinco tonos (slendro) y la de siene tonos (pelog) equivalentes a los tonos mayor y menor de la música occidental. Como regla general, puede decirse que el Gamelan slendro pertenece por lo común al Wayang purwa, mientras que el Gamelan pelog, con su cromatismo, se aplica casi siempre al Wayang gedok.

La orquesta del gamelan acompañaba también las danzas ceremoniales de la corte, a las que daba comienzo el dalang con recitados, acompañado por coros de hombres y mujeres, y que alcanzaron su máximo esplendor en las cortes principescas de Java central. El Bedaya, con sus melancólicas canciones, sólo se ejecutó, hasta el siglo XIX, en los kratons —ciudades amuralladas— de los sultanes javaneses, en presencia de un público selecto. Nueve jóvenes doncellas, ataviadas con ricas vestiduras doradas, se mueven con la más perfecta gracia de la tradición oriental en materia de danza. Cada gesto, de acuerdo con el Mudrás hindú, tiene su sentido cultural mágico. El Bedaya se ejecuta en las ceremonias del Garebegs, que corresponde a la festividad mahometana de los sacrificios.

Aún en nuestros días el indonesio es extremadamente sensible al mágico encanto del Wayang, tal como se desprende de una poesía del escritor javanés Noto Suroto de los años 20: «Señor, déjame ser un wayang en tus manos. Puedo ser héroe o demonio; puedo ser rey o miserable, un árbol, una planta o una fiera..., pero déjame ser un wayang en tus manos. Todavía no he librado mi batalla. Y pronto me llevarás allá; y reposaré junto a los otros, que ya han terminado su re-

presentación. Estaré en las tinieblas junto con otros miles... Entonces, después de siglos o de milenios, vuélvame tu mano de nuevo a la vida, concédame de nuevo el movimiento... y una vez más comenzaré a hablar y a luchar.»



* 1. Introducción

Una historia de cinco milenios bloquea el acceso a las fuentes del teatro chino. Entre las danzas culturales de la fertilidad y los conjuros chamanísticos de los espíritus en los tiempos primitivos, entre las pantomimas y las farsas en las cortes, entre el primer conservatorio imperial de música y la legitimación del teatro en el drama, se agitan imperios y dinastías. Toda una apretada constelación de poderes hubo de tambalearse antes que el drama, a la sombra de Gengis Kan, alcanzara su madurez artística.

Su impulso interior fue la protesta, la sorda rebeldía contra la dominación mongólica. Y así, el drama chino de los siglos XIII y XIV no celebró su triunfo en los escenarios públicos, sino en las columnas de los imperios. Sus autores fueron sabios, médicos y literatos. Su revolucionario mensaje pasó de mano en mano en xilografías bellamente encuadradas; sus alumnos se congregaban en torno al maestro al amparo de los salones literarios y privados.

El aplauso del pueblo, empero, era para los juglares, acróbatas y pantomimos. Al precario balanceo de funámbulos, volatineros y equilibristas le estaba reservada la custodia, a través de los milenios, de la herencia del arte escénico, y una justicia niveladora ha hecho triunfar al venerable arte de la acrobacia en una de las formas más perfectas del teatro universal de nuestros días: la Opera de Pekín. La acrobacia se encuentra por su rango —aunque no por la nobleza de su tradición— al mismo nivel que la música.

La alta matemática de los tonos representa la ordenación cósmica, la regularidad según la cual giran las estrellas y la vida terrena ha alcanzado su perfección. La moral y la música se interpretan recíprocamente. Ambas culminan en el inalterable ceremonial en el que, a lo largo de los milenios, se apoyaron la conciencia de poder y el carácter inmovible de la imagen más perfecta del Estado en esta tierra. Del mismo modo, como los miembros de las clases inferiores estaban bajo la autoridad del señor feudal, y como los señores feudales estaban subordinados al emperador, asimismo el emperador estaba sometido al Señor del Cielo, a quien tributaba honor en su condición de Hijo del Cielo. Una expresión de esta veneración lo fueron las pantomimas y los sacrificios sagrados, el sonido de una música relacionada con las potencias cósmicas, cuya regularidad obligaba a los seres sobrenaturales hacia los habitantes de este mundo. «Quien comprenda el sentido de los grandes sacrificios —dijo Confucio en cierta ocasión— entiende el orden del cosmos como si lo tuviera en la palma de la mano.»

Las consecuencias de este orden cósmico son la recompensa de los buenos y el castigo de los malos. El arte y la vida se mueven entre estos dos postulados. Sus fundamentos espirituales siempre estuvieron ligados al culto de los antepasados y de los héroes a través de la mística naturalista de Lao-tsé, de la filosofía moral de Confucio, de la influencia de la doctrina budista y del nestorianismo cristiano.

La heroicidad como suma perfección de la existencia terrena celebraba en escena sus triunfos más sobresalientes, ya fuera en el sentimiento de poder y de fuerza o en la humilde paciencia. Bertholt Bretsch se ha servido para su teatro épico del «carácter de exposición del teatro asiático primitivo». Thornton Wilder que, como hijo de un periodista calvinista y, más tarde, fue cónsul general americano, creció y vivió largo tiempo en Shangai, deriva su teatro primario sin decorados del arte escénico chino. Paul Claudel, que en su condición de diplomático francés vivió durante 15 años en

China, ha comprendido en su *Zapato de Raso* la suma espiritual de sus experiencias del mundo oriental. Tras estudiar el teatro, la idiosincrasia y la filosofía del Imperio Central, llegó a la conclusión de que el enigma del vigor y la fuerza de aquel populoso y colosal estado puede resumirse en cinco palabras: «El individuo nunca está solo.»

* 2. Los orígenes y los *Cien Juegos*

Es propio del innato sentido chino del orden subordinar todas las cosas del cielo y de la tierra al principio de la utilidad, sea ideal o práctica. Así pues, a la música le corresponde, junto a su papel de mediadora y pacificadora entre el cielo y la tierra, una legítima misión educativa. Esta convicción, según cuenta la tradición, es la que habría inducido al legendario emperador amarillo Huang Ti a practicar la alta política con ayuda de la magia de los tonos: en la creencia de que la música contribuía al mantenimiento de la paz y el orden, agasajaba a los visitantes de sus estados con representaciones musicales.

El seguro transcurrir de la vida del país, las cosechas abundantes y la buena suerte en las guerras eran de la competencia de hechiceros y exorcistas. En el Asia central y del norte desarrolló el chamanismo sus prácticas más características llegando a formar una propia casta profesional. En las danzas culturales (wu wu) intentaban conjurar mediante el trance extático las calamidades naturales: inundaciones y eclipses solares, enfermedades y accidentes, dioses de la lluvia y del viento.

Estas danzas wu de los chamanes, acerca de las cuales escribe hacia el 400 a. C. el filósofo Mo Ti, eran de importancia decisiva para la vida en la época de Shang (hacia el 1000 a. C.). En el período Chou que vino a continuación se dio entrada a los primeros elementos profanos. Pantomimos y bufones entretenían a los comensales del emperador. En la *Danza de acción de gracias* se representaban pantomímicamente baladas y canciones populares.

Se cuenta de Confucio que, enojado por la irrespetuosa conducta de los enanos de la corte, ordenó en cierta ocasión al príncipe de Lu que ejecutara a media docena de los más burlones. Esto no se lo perdonó, siglos más tarde, el cronista Ssu-ma Ch'ien, que en su célebre obra histórica *Shih-chi*, dedico al gremio de los actores un capítulo entero. En oposición a la doctrina confuciana y a sus rígidos preceptos de inhibición y autodomínio. escribía Ssu-ma Ch'ien: «Por mi parte digo lo siguiente: El camino del Cielo Empíreo está demasiado elevado; es por tanto contrario a toda esperanza pretende orientarse en el caos del laberinto humano a base de hablar de futilidades.»

Con este veto se convirtió Ssu-ma Ch'ien en abogado de todos los bufones y actores ya mencionados nominalmente por él, los cuales pertenecen a la vanguardia del teatro chino.

El primero de ellos, Yu-Meng, fue músico, bufón y mimo al servicio del rey Chuang (613 - 601 a. C.) en el reino Chou. Casi ocho pies de alto media el ingenioso «enano», que no se recataba de criticar, junto al desfreno de la vida cortesana, las injusticias de su propio príncipe. Un día se presentó ante el rey con las vestiduras de un ministro prematuramente fallecido y le recordó su deber de gratitud para con los deudos empobrecidos: «Fiel hasta el sepulcro fue en Chou el ministro Sun Shu-ao. Hoy, para poder comer, su familia desamparada acarrea leña. ¡Ay, no vale la pena ser ministro en Chou!» La mímica apelación de Yu-Meng fue un éxito completo. El hijo del muerto fue llamado a la corte y se le confió un cargo.

Por muy irrelevante que pueda parecer este episodio de la prehistoria del teatro chino, tanto más importante resulta su tendencia moral. ¡Como siempre, y sea quien fuere quien logre establecerla, la victoria de los buenos es en definitiva segura! Ssu-ma Ch'ien, el abogado del arte de la mímica, que tanta experiencia de la vida tenía, vivió en la corte del emperador Wu Ti (140 - 87 a. C.) y gozó, en compañía de innumerables sabios y poetas, del favor de su señor, amante de las artes. En

el año 104 a. C., Wu Ti fundó un conservatorio imperial de música. Recogió los nueve instrumentos que habían introducido en el país las cuadrillas de albañiles procedentes del Asia central cuando la construcción de la Gran Muralla, e hizo componer nuevas melodías para ellos. Desde entonces cuentan entre los efectivos de la orquesta teatral china el laúd de tres octavos y cuatro cuerdas (pipa) y la flauta de seis agujeros y una lengüeta (didse).

Según las noticias de Ssu-ma Ch'ien, los orígenes de las sombras chinescas se remontan también al emperador WuTi. Las disputas entre los investigadores del siglo xx sobre el origen del teatro de sombras —¿partió de Cina y atravesó la India e Indonesia hasta llegar a Turquía, o a la inversa?— están aún por decidir. Ssu-ma Ch'ien es testigo cualificado de su existencia, pero no es juez que pueda resolver la cuestión.

El año 121 a. C., cuenta Ssu-ma Ch'ien, se presentó ante el emperador Wu Ti un hombre del país de Ts'i llamado Schao Wong, para demostrar sus habilidades relacionadas con el conjuro de manes y espíritus. Wang, la esposa favorita del emperador, acababa precisamente de morir. Con ayuda de su arte Schao Wong logró por la noche hacer parecer la figura de la difunta y del dios Lar. El emperador la contempló desde lejos tras una cortina. Agradecido, otorgó a Schao Wong, el título de «Caballero de la Sabia Perfección», le abrumó de regalos y lo trató con todos los demás ritos propios de un huésped real. Pero el creciente escepticismo del emperador respecto a sus conjuros de espíritus cada vez más osados y a menudo fallidos, trajo como consecuencia que un par de años más tarde el propio Schao Wong fuera secretamente enviado a hacerles compañía.

Sin embargo, el teatro de sombras continuó siendo una forma favorita del teatro chino. Las figuras de Pekín y Sezuan recortadas en pellejo de asno o de búfalo, dan una idea de la riqueza en acciones y personajes de la fantasía china en sus epopeyas míticas y folklóricas.

Todavía hoy, la terminología propia del teatro chino

recuerda los conjuros en imágenes de las «almas de los difuntos» en tiempos del emperador Wu Ti. Desde muy antiguo los accesos situados a la derecha y a la izquierda del escenario, por los que entran y salen los actores, se llaman «puertas de las sombras» o «puertas de las almas».

Las representaciones teatrales de la época del emperador Wu Ti incluían, además de las funciones de la corte y de las danzas de chamanes y de máscaras animales, el polícromo festival anual de los «Cien Juegos». Al oeste de la ciudad de Lo-yang se encontraba el P'ing-lo, una especie de recinto ferial en el que juglares y malabaristas, comefuegos y tragaespadas, lucían sus habilidades.

La influencia de elementos occidentales, estimulada por las relaciones comerciales por el Asia central hasta el mar Caspio, se mantuvo inalterable hasta finales de la época Sui (618 d. C.). Comerciantes y comisionados persas e indios acudieron al país. Con el expreso propósito de entretener a los embajadores de los países occidentales, el emperador Yen-ti hizo construir en el 160 d. C. el primer teatro, en las afueras de la puerta sur de Lo-yang. Sólo es posible conjeturar cuál sería su aspecto. Como los «Cien Juegos» se componían especialmente de representaciones acrobáticas, pantomímicas y de danza, cabe pensar en un simple podio elevado —tal vez cubierto, tal vez limitado por un telón de fondo—. Es muy posible que los huéspedes contemplaran el espectáculo desde los palanquines, tal como ocurría en Japón en el siglo VII con las danzas gigaku, procedentes de Corea.

* 3. Discípulos del Huerto de los Perales

En la gran época de la dinastía T'ang (618 - 906), en la que tuvieron lugar el comienzo de la imprenta y de la fabricación de porcelana, el esplendor de la lírica y de la pintura y la intensificación del comercio con Persia y Arabia, ocurrió también el acontecimiento más fa-

moso de la historia del teatro chino: la fundación del «Huerto de los Perales», la academia imperial de teatro, de la que, aún hoy, los actores reciben su poético título de honor de «Discípulos del Huerto de los Perales».

Ming Huang, que entró en la historia con el nombre de emperador Hsuan-tsung (712 - 755), fue el «Rey Sol» de China. Le gustaba la pompa y la suntuosidad, los caballos de raza y las mujeres bellas, la caza y el juego de polo, el ballet y la música. Y, según cuenta la crónica, fue el primero «en tejer, con las flores esparcidas de la poesía, la música y la danza, la corona del drama». Ming Huang fundó en 714 una intendencia imperial para la composición y la ejecución de la música instrumental (Chiao-Fang), y creó en el llamado «Huerto de los Perales» la primera escuela de teatro en China. Bajo la mirada del emperador 300 jóvenes recibían una cuidadosa formación en canto, danza y música. A los mejores les sonreía una brillante carrera en la corte. Ming Huang se cercioraba a diario de los progresos de sus educandos y aprobaba personalmente su rendimiento. Paralelamente al «Huerto», un tropel de jóvenes doncellas, personalmente escogidas por Su Majestad, aprendían en el «Jardín de la Eterna Primavera» el encanto y la gracia de los movimientos de la danza. Por amor de su bella concubina Yang Kuei-fei llegó en ocasiones el emperador a vestirse de bufón e improvisar pequeñas escenas con los actores. Como «escenario» se aprovechaba una terraza abierta en uno de los edificios de palacio, un pabellón o, simplemente, un lugar al aire libre en el jardín. Una pequeña arboleda, un estanque de nenúfares, un puente, una casa de té, procuraban un marco pintoresco. Se cantaba, se danzaba y se representaba donde y cuando el emperador lo ordenaba: en la mesa, en la recepción de huéspedes de honor, como pasatiempo en las partidas de ajedrez, durante las ceremonias de la corte, a veces de horas de duración.

Ming Huang y su «Madame Pompadour», Yang Kuei-fei, se convirtieron en tema favorito del arte chino, de la música, la lírica y del teatro.

Una de las versiones escénicas más felices data de

finales del siglo XVII; se trata del drama *El Palacio de la larga vida*. El juramento de fidelidad del emperador y su amada, con su promesa de «volar siempre uno junto al otro, como los pájaros en el cielo y sobre la tierra, y estar tan ligados como la rama y el árbol» es en China tan inmortal como lo son en Europa las palabras de amor de la Julieta de Shakespeare al clarear el día: «Es el ruiseñor y no la alondra...»

La historia, la novela y el drama nos cuentan también cómo selló Ming Huang su juramento. Cuando Yang Kuei-fei cayó víctima de un golpe revolucionario, su imperial Romeo se dio prisa en seguirla al país de los muertos, el Palacio de la Luna.

El hecho de que en cierta ocasión, en los días felices, Ming Huang dejara ignominiosamente plantada a su bella concubina ha brindado al teatro chino la ocasión de realizar un brillante ejercicio de virtuosismo escénico. La obra *La belleza borracha* perteneció durante años al repertorio internacionalmente celebrado en la Opera de Pekín.

«Una tarde —así comienza la obra musical en un acto— el emperador Ming había invitado a su amada a una copa de vino en el Pabellón de las Cien Flores. Ataviada con sus vestiduras más elegantes acudió pronta a la cita. Entonces se dio cuenta de que el emperador se había entregado a otra mujer, y, llena de dolor, de vergüenza y de celos, se embriagó.»

En la representación artística de este escena —la embriaguez en escena fue siempre uno de los problemas estéticos más difíciles del arte teatral— ven los científicos chinos el puente que une al pasado con el presente. En el tema y en el estilo de la representación, esta escena de lucimiento de Yang Kuei-fei, con sus partes de cántico y danza intercaladas, es un paralelo inmediato de la Opera de nuestros días.

Nos referimos, por supuesto, a la sensibilidad estilística, artística y espiritual, no a las técnicas de la representación. «Para valorar debidamente el teatro chino —escribe el historiador chino de teatro Huang-Hung—, no debe el europeo perder de vista que se trata de ha-

cer sentir al público la historia más que de insistir en su curso propiamente dicho. Lo que significa que se carga el acento en las posibilidades espirituales más que en las realistas.»

Esto explica que a lo largo de grandes períodos de tiempo no puedan señalarse innovaciones escénicas dignas de mención y que, sólo los medios expresivos, la escala de expresión musical o el número de participantes en el drama hayan sido ampliados.

Durante la época de la quinta Dinastía (907 - 960), a causa de la intranquilidad e inseguridad políticas faltaron los presupuestos para una ulterior evolución del teatro. Hasta que la paz y el bienestar no volvieron a reinar, en tiempos de los señores de Sung (960 - 1276), no conocieron los «Discípulos del Huerto de los Perales» una nueva era de esplendor.

Bajo el reinado del emperador Cheng Tsung (998-1022) se intercalaron por primera vez en los cánticos y danzas tradicionales, cuya instrumentación era muy variada, representaciones de acontecimientos históricos —escenas de tribunales, batallas y cercos de ciudades— de tiempos de los célebres Tres Reinos del siglo III d. C. Estas llamadas «representaciones mixtas» (tsa chü), con su trama suelta y progresivamente enriquecida, terminaron convirtiéndose en precursores inmediatos del drama chino.

En la descripción de un banquete imperial de comienzos del siglo XI figuran en el programa de festejos diecinueve números entre los cuales se encuentran dos «representaciones mixtas» (tsa chü). Se ceñía a la regla de los tres personajes: el honorable anciano de la barba, el tipo grosero y grotesco «de la cara pintada» y la figura despótica del señor. Escenario de las «representaciones mixtas», con sus versos, música y danzas, con sus farsas y recitativos, fueron el palacio imperial y sus parques, los salones de recepción y de fiesta de los señores feudales e incluso los mercados, en las épocas de grandes festejos populares.

Especialmente famosa por la variedad de sus atracciones era la fiesta anual de la primavera (Ch'ing Ming) en Kaifeng, la capital de la dinastía nórdica de Sung.

Por miles y miles se contaban los asistentes en el recinto ferial levantado junto al río Pien al norte de Kaifeng. La muchedumbre se aglomeraba ante las largas filas de tenderetes, ante las barcas, festivamente engalanadas, ante las compañías de volatineros, adivinos y juglares. Junto al río, en una pradera al efecto, se levantaba el teatro. Dos docenas de postes de altura superior a la de un hombre soportaban el escenario, adornado con tapices de terciopelo y visible a gran distancia. Un biombo, construido de tablas, servía de vestuario para los actores. En lo alto del techo de madera ondeaban al viento los gallardetes. Los espectadores se disponían en torno al escenario en un amplio semicírculo, algunos de ellos concentrados en el espectáculo y otros charlando en grupos.

El emperador Hui-tsung (1101 - 1125) mando pintar la fiesta del Ch'ing Ming en un magnífico rollo. Chang Tse-tuan, el pintor más célebre de su reino lo ejecutó como precioso testamento de una dinastía condenada a desaparecer. Poco después los tártaros de Gengis Kan cayeron sobre el país. Hicieron prisioneros al emperador y a su hijo y redujeron la capital, Kaifeng, a cenizas. Sin embargo, el rollo de once metros de largo y treinta centímetros de ancho pudo ser salvado, y fue a parar a Hangtschou, a algunos cientos de millas al sur de Kaifeng. En el siglo XVIII fue vuelto a copiar por los artistas chinos —por ejemplo, en 1736 por cinco pintores de la corte por encargo del emperador Chien Lung— con nuevas variantes individuales.

Pero el gobierno de Hangcheú en el exilio, que subsistió como dinastía Sung meridional aún un siglo, se preocupó por dar a su pueblo un sentimiento de bienestar y de seguridad a pesar de la caída del Norte. Y así volvieron a surgir de la tierra nuevos escenarios teatrales, como en la fiesta del Ch'in Ming de Kaifeng, quizá incluso más numerosos que antes. Cuando Marco Polo llegó a China en el último cuarto del siglo XIII, la llamó con el nombre con que era conocida entre los turcos y en la época mongol: Catay. Según sus descripciones, la «Ciudad del Kan», Cambalu, fue durante largo tiempo para Europa

un símbolo de la pompa principesca. No poca parte tenía en ello el ceremonial cortesano y teatral.

* 4. La vía hacia el drama

El nacimiento del drama chino como forma literaria comienza con una pregunta: ¿cómo se explica que precisamente la irrupción de los mongoles en una civilización milenaria y la crisis de las artes que fue consecuencia de ella hayan provocado la aparición de una forma de expresión cultural totalmente nueva? Existe una explicación luminosa: la supresión de los grandes exámenes estatales, sin los cuales ningún estudiante podía ascender a la categoría de funcionario imperial, liberó unas fuerzas espirituales que se dedicaron entonces a avivar, tras el disimulado velo de la poesía, el fuego de la rebelión interior contra el dominio mongol.

Detrás de la libertad espiritual de movimiento, garantizada por Gengis Kan, se elevó la protesta contra la corrupción y la venalidad de los propios compatriotas: contra los oportunistas y desertores espirituales al servicio de los mongoles amantes de la música. Gengis Kan tomó con gran empeño el favorecer las artes para procurarse, con la ayuda de sus representantes más destacados, un acceso a la mentalidad del pueblo conquistado. En la historia de su reinado el drama le sirvió a menudo de faro para descubrir la oposición encubierta.

La dominación mongólica en el norte y la inalterable y cultivada vida artística en el sur, produjeron más o menos por la misma época —siglos XIII y XIV— las dos formas específicas del arte chino, el Drama del Norte y el Drama del Sur.

El chino compara el Drama del Norte con la pompa de la peonía, y el Drama del Sur con la serena incandescencia de la flor del ciruelo. En el pintoresco encanto de estas metáforas, en el contraste de la tensión poderosa y del luminoso fulgor están ambos caracterizados en cuanto al material y a la temática. El tema del Drama del Norte es el heroísmo en la guerra y en el amor,

dictado por la ética confuciana, con sus mandamientos de moral ciudadana y de piedad filial como «fundamento primario de toda virtud».

El Drama del Sur presenta rasgos más liberales. En él se entrega el autor al sentimiento y se permite pequeñas indiscreciones: una ojeada a las alcobas de las mujeres, una mirada a un escote perfumado. A una moral más elástica corresponde una forma artística más desenvuelta.

En el Drama del Norte se trata todo —desde la regla de los cuatro actos hasta la nomenclatura, cuidadosamente mantenida, de la rima y la música— de asegurar la pureza cristalina del estilo, mientras que en el Drama del Sur predomina el efecto poético, con su polícroma plenitud vital que brota por doquier y su música embriagadora.

En Hangcheú, la capital de la dinastía meridional de Sung, se dio un paso verdaderamente importante en el desarrollo del teatro chino gracias a la creación de una forma artística dramática y operística (nan ch'u), a diferencia del «estricto» Drama del Norte de la época mongol.

* 5. Drama del Norte y Drama del Sur

El Drama del Norte precede en dos generaciones al Drama del Sur y puede gloriarse de descender del «padre del drama chino»: Kuan Han-ch'ing (nacido en 1214 en Ta Tu) fue un alto funcionario de la arruinada dinastía Chin y, más tarde, médico en Pekín y especialista experimentado de la psique femenina. Del total de sus 65 comedias de amor, dramas cortesanos y heroicos, se conservan 14. El carácter problemático de toda comparación se demuestra a las claras en el intento, por parte de sus compatriotas de nuestros días, de equipararlo tanto al Esquilo de la tragedia griega como al psicoanalista moderno Tennessee Williams.

Uno de sus más melancólicos dramas amorosos, *El cambio de la luna y el viento* —la historia de una joven

esclava que tiene que ataviar a su señora para sus nupcias con el hombre al que ella también ama— demuestra que Kuan Han-ch'ing no necesita de comparaciones. Su fama corre pareja con la de su contemporáneo Wang Shih-fu, a cuya célebre *Cámara occidental* añadió póstumamente un quinto acto complementario. El romance amoroso entre el estudiante Chang Chün-yui y Ying-ying, la hija de un ministro del estado, situada en la época de la dinastía T'ang, nos brinda, además del encanto de su lírica, un ejemplo de la importancia concedida a los exámenes estatales: no constituían sólo la llave de acceso al privilegiado escalafón administrativo, sino que se convertían en condición indispensable para lograra la mano de la adorada beldad, tal como lo vemos en la *Cámara occidental*.

Chi Chün-hsiang, de Pekín, tres generaciones más joven, fue dado a conocer por Voltaire en los escenarios de Occidente gracias a su adaptación libre de *El huérfano de la Casa Chao*. La tragedia de Voltaire, *L'Orphelin de la Chine* se estrenó en París en 1755; en el papel de Idamé brilló la actriz Clairon, que fue entusiásticamente celebrada por Diderot. En 1781 Goethe se ocupó del tema en el fragmento de *Elpenor*. Pero lo que había logrado con éxito en su *Iphigenie* —incorporar en un drama clásico alemán el antiguo dechado del espíritu de la humanidad— no lo logró con el tema del Lejano Oriente.

Aún no ha sido resuelta la cuestión de saber si las obras maestras del arte dramático de la época Yüan o de la dominación mongólica bajo Gengis Kan y Kublai Kan fueron alguna vez escenificados y cómo. Cuando en 1367 Kao Ming, influyente funcionario de una acomodada familia, editó su famosa obra *El laúd*, el sur se encontraba también bajo la amenaza de los mongóles. Como la mayor parte de las personas ilustradas de su época, Kao Ming fue un seguidor de Confucio. Condenó la corrupción, la desigualdad social y el menosprecio de los sentimientos, si la diferencia entre pobres y ricos ahogaba la voz del corazón. Además del *Laúd*, las obras más conocidas de las dinastías Yüan y Ming son *El pabellón del culto a la luna*, *La horquilla*, *El conejo*

blanco y *La treta del perro muerto*. Es muy probable que su amplio influjo se haya debido al libro impreso.

La opera histórico-musical congregaba en torno a los improvisados escenarios de tablas de las compañías ambulantes al pueblo amante de los espectáculos. La crítica erudita y tradicional, «digna de ser conservada», se ejercía sobre el drama en cuanto fenómeno literario. Del teatro en cuanto lugar propio de la realización viviente del drama no se dice nada. Doscientos años más tarde, en la época del estimado dramaturgo T'ang Hsien-tsu, ciertas expresiones de un crítico nos recuerdan este hecho. En su recensión, con motivo de la aparición de la famosa *Glorieta de las peonías* de T'ang Hsien-tsu, este crítico, de nombre Ku Ch'u-lu, escribió esta frase, digna de tenerse en cuenta: «Tan pronto apareció *La glorieta de las peonías* todo el mundo se apresuró a leerlo y a hablar de él, de manera que a causa de ello se logró una reducción del precio de la *Cámara occidental*.»

¡Así pues, *La glorieta de las peonías* no fue una «sensación» teatral, sino literaria! T'ang Hsien-tsu, contemporáneo de Shakespeare, fue un sabio y no un autor teatral. Su domicilio, que era a la vez lugar de reunión de sus discípulos, la Sala Yu Ming, conservaba en su nombre la antigua palabra *yu*, que con su significado de actor, comediante, establece una relación con el mundo del teatro. Pero, según la tradición histórica, los intereses del maestro y de sus alumnos se relacionaban, más bien, con sus ambiciones literarias. Los «Estudiantes de la Sala Yu Ming» se ejercitaban en la crítica del drama, no en su representación. Cuando se quería encargar a T'ang Hsien-tsu algunas lecciones de arte dramático respondía con la inescrutable sabiduría de un proverbio chino: «Vosotros habláis del espíritu, yo empero hablo del amor.»

* 6. La ópera de la época de Ming

Mientras los estudiantes con aficiones literarias se reunían en torno al dramaturgo T'ang Hsien-tsu en la Sala Yu Ming, el músico Wei Liang-fu desarrollaba, a partir de los elementos de la música septentrional y meridional, un nuevo mundo sonoro integrado por un sistema coherente de tonos y ritmos, y daba vida a un nuevo estilo dramático-musical: la ópera (k'un ch'ü). La ciudad de Sutschou, en la que Wei Liang-fu ejercía sus funciones de profesor de música, se convirtió en centro cultural de la época Ming y albergó dentro de sus murallas a poetas, músicos, sabios y compañías teatrales.

Las reformas musicales de Wei Liang-fu y el drama lírico-poético de los maestros de Yu Ming —cuatro de sus obras más famosas han sido reunidas en los *Cuatro sueños de la Sala Yu Ming*— pusieron los fundamentos de la altísima perfección de la Ópera de Pekín de nuestros días. El magnífico vestuario, el minucioso ceremonial, la fascinante precisión del lenguaje de los gestos, el dominio artístico del propio cuerpo, se remontan en lo esencial a la edad de oro de la ópera en tiempos de la Dinastía Ming.

Sin bastidores, sin ningún tipo de decorados escénicos, el actor, cantante, recitador y artista en una sola persona, hace presente aquel mundo mágico impregnado por el aroma de las peonías, los melocotoneros y los rosales, en el que los amantes insatisfechos se unen como mariposas, en el que vibra también colérica la espada vengadora. La época Ming honra el lenguaje simbólico de los gestos, el encanto de los movimientos de manos y brazos bajo los amplísimos pliegues de blanca seda.

Una de las máximas morales de Confucio prescribía cubrir el cuerpo tanto como fuera posible, y su cumplimiento obligaba, sobre todo, a las clases superiores de la población. Ya las bailarinas de la anterior época T'ang habían desarrollado la gracia del lenguaje de los brazos hasta límites de insospechada belleza. Como medio de expresión teatral, el lenguaje de los brazos recorre una gama

que va desde la alegre certeza hasta la expresión de desesperación más profunda.

«Blancos brazos que tienen la levedad de las alas de una mariposa y también el abatimiento de un murciélago, y manos de alabastro. En las mujeres y en los jóvenes héroes, las palmas de la mano están teñidas de rosa y son flexibles y cimbreantes, como si carecieran de articulaciones. Producen sus efectos a gran distancia. Saben arrastrar, aterrorizar y pacificar...» (Kalvodová-Sís-Vaniš). El vigor de la gran escena de desesperación de la joven Yen-yung —*La belleza resiste a la tiranía*— descansa totalmente en el efecto del lenguaje de los brazos. Para escapar del mandato imperial, simula un ataque súbito de locura (tema predilecto también del drama Nô japonés). Alzando y bajando los largos brazos blancos con movimientos convulsivos y delirantes, con temerosos estremecimientos y rompiendo la preciosa diadema de coral, con ataques de risa enajenada tras los desordenados mechones de cabello negro, Yen-yung destruye la imagen de su belleza y con ella el deseo del emperador. (Esta escena fue interpretada con penetrante intensidad por el célebre actor de papeles femeninos de la Opera de Pekín, Mei Lan-fang —muerto en 1961—, hasta muy avanzada edad.)

* 7. El concepto artístico de la Opera de Pekín

A mediados del siglo XVIII, en tiempos de la dinastía Ch'ing, se preparó el cambio de la ópera lírico poética en la realidad del gran escenario «público». El emperador Ch'ien Lung (1736 a 1795) se tomó el tiempo de examinar con lupa a las compañías de teatro de su país. Visitó las provincias, comprobó los méritos artísticos de cada una de las compañías en materia de canto y danza y llamó a Pekín a las mejores. El propio emperador fue el iniciador de aquella única y soberana forma artística, que hoy goza en todo el mundo de una fama sin par: la Opera de Pekín.

En el estilo de la Opera de Pekín, que debe su nombre

a tener su origen en Pekín y no a su localización, están presentes las dos dominantes de la escena china: la representación de grupos aunados en una estrecha labor de conjunto y la representación solitaria y expresamente destacada del actor estrella. El pequeño y encantador Mei Lan-fang, que con gracia eternamente joven encarnó a lo largo de muchos años la belleza y el donaire femeninos, se convirtió en ídolo internacionalmente celebrado de la escena china. Su mentor, Ch'i Yu-shan, escribió o adaptó para él cerca de cuarenta obras, en las cuales Mei Lan-fang brilló con su personal arte de la matización. El texto literario venía a ser como un cartón de tapiz, en el que Mei Lan-fang bordaba los complicados ornamentos de su arte escénico.

La visita de una misma representación teatral en Pekín, Sezuán, Cantón o Shangai produciría cuatro impresiones totalmente diferentes unas de otras: no sólo respecto a la escenificación, sino porque en ellas se dispone libremente del texto, se le modifica considerablemente, e incluso se varía la propia acción en atención a la estrella del espectáculo. Así mismo, la organización de la orquesta es profundamente distinta, y está determinada por las tradiciones musicales del lugar.

El actor se presenta en el escenario vacío. Ningún tipo de accesorios exteriores le sirve de ayuda. Sus movimientos lo son todo, deben crearlo todo: la acción simbólica la ilusión del espacio. Al crear la escena, hace presente el decorado inexistente.

A lo largo de los siglos, la escena ha seguido siendo el mismo sencillo pedestal colocado delante de un trasfondo neutro. No presenta ni bastidores ni plataformas giratorias, ni tramoyas ni fosos. El actor configura el escenario con su propio poder.

Los únicos accesorios son una mesa, una silla, un lecho, cubiertos con un brocado precioso, o con un paño gris. Pueden serlo todo: trono, montaña, caverna, tribunal, fuentes, pabellón. Si el actor sube a una mesa o a una silla y se cubre la cabeza, esto significa que se ha vuelto invisible y que ha escapado a sus perseguidores. Si se hace alcanzar una cincha es que ha montado a

caballo; si la entrega a un sirviente, significa que ha desmontado; si el sirviente se aleja con la cincha, indica con ello que se lleva al caballo de allí.

Una banda de tela sostenida en alto y adecuadamente pintada es una muralla con una puerta. Un estandarte con líneas negras horizontales significa tormenta; un guerrero que tremola sus banderas encarna a todo un ejército. Dos estandartes con ruedas pintadas, sostenidas por dos de sus servidores, indican un viaje en carruaje. Un remo en la mano caracteriza al barquero: ayuda a su compañera a subir a la barca, se aleja de tierra, rema contra la corriente, salta a la otra orilla de un brinco; la imaginación está satisfecha gracias a la capacidad expresiva de su cuerpo y de sus movimientos. Sus manos, sus gestos, el ritmo de su acción narran una historia, crean una realidad susceptible de vivencia.

Del mismo modo como Marcel Marceau, sobre un escenario desnudo, sube por la escalerilla de un buque, o hace pasar a su Monsieur Bip, con sólo un sombrero amarillo de paja y un clavel rojo, por todos los paraísos de la felicidad y todos los infiernos de la desesperación, asimismo el actor chino sabe trasladar montañas, vadear con un paso las distancias en el espacio y en el tiempo. Abre puertas que no existen, atraviesa umbrales invisibles; estrecha a su amada contra su corazón cuando se encuentra ante ella con los brazos extendidos.

Lo único que le sirve de ayuda es su máscara, su traje, que hablan el lenguaje de la antigua herencia simbólica. Cada color está arraigado en la tradición ceremonial. El rojo significa el valor, la fidelidad y la sinceridad; el negro expresa el dolor; un rostro pintado de azul simboliza la brutalidad y la crueldad; el blanco de cal caracteriza al farsante y embustero. Un lunar blanco en la nariz, o tal vez una mariposa en la mejilla, caracteriza al bufón, al payaso, al clown. Lo mismo podría llamarse Grock que Oleg Popow que Charlie Rivel: la máscara del clown, sus risas y sus llantos no conocen fronteras.

El primer empleo de la máscara para cambiar, disimu-

lar o conferir al rostro un aspecto terrorífico lo sitúa la leyenda china en la época T'ang. Según se cuenta, el rey de Lan-ling era un héroe guerrero, pero de rasgos delicadamente femeninos. Por esta causa se colocaba una máscara marcial durante sus campañas, para asustar a sus enemigos. Sus súbditos, el pueblo de Ch'i, se valieron de este yelmo como pretexto para representar una farsa pantomímica ampliamente extendida sobre el «falso rostro» de su señor: *El rey de Lan-ling sienta sus reales en el campo*.

Tanto si se trataba de un guerrero como de una joven y bella concubina, todos estos papeles estuvieron reservados hasta el siglo xx a protagonistas masculinos. Si bien el teatro chino no prohibió tan categóricamente como el japonés cualquier tipo de colaboración femenina, sí es cierto que hasta finales de la Dinastía Ch'ing, en los primeros años del siglo xx, se consideraba impropio de mujeres el aparecer en escena mezcladas con hombres.

El privilegio de la *feminidad* masculina, altamente estilizada, adquirida tras un largo y duro entrenamiento, se cotizaba más alto que la propia condición natural. Durante la dominación mongólica y bajo el reinado del emperador Ming Huang las mujeres fueron consideradas como dignas compañeras de escena de los hombres. Kublai Khan, sin embargo, igualando el arte con la venalidad, las equiparó sin diferencia alguna a las cortesanas en una orden ministerial de 1263. Con ello pasaron a formar parte, como los esclavos, los jornaleros, los juglares y los mendigos, de la quinta e ínfima clase del pueblo.

Esta estratificación no pudo ser modificada en nada, ni por la Intendencia Imperial para la Música, ni por las refinadas escritoras dramáticas de la época Yüan. Yang Kuei-fei estaba lo suficientemente segura de sus encantos y del favor de su imperial señor como para permitirse ignorar los problemas sociales. Y las menos favorecidas de su condición tenían conciencia, tanto en la escena como en la alcoba, de que se las llamaba despectivamente «ceñidores verdes», como para ofenderse por ello. Llevaban el verde ceñidor de las hetairas

—del que provenía su nombre— no menos inequívocamente que sus medias azules aquellas emancipadas literatas europeas de Miss Stillingfleet.

* 8. El teatro chino, hoy

Comparado con la primacía de la propia tradición artística, el influjo de las formas de los teatros occidentales en China es relativamente pequeño. Las revistas y los teatros de variedades en las grandes ciudades portuarias no son criterio para juzgar la cultura teatral china. El estilo de la Opera de Pekín revela la esencia del arte escénico chino mucho mejor que cualquiera de las revistas monstruo de Shanghai o Hong-Kong.

Los dramas hablados de corte europeo llegaron por primera vez con la revolución de 1907, cuando la agitación política se apoderó de los escenarios. Los temas del drama hablado (hua chii) fueron los mártires de la revolución, la irrupción del pueblo y la conciencia nacional. Diálogos y acciones improvisados en lenguaje cotidiano completaban la trama de la acción previamente esbozada ¡no podía ser más rotunda la oposición a la estilización artística de la Opera de Pekín! En los círculos de estudiantes se preparó, después de 1919, un «renacimiento literario». Se estudió la dramaturgia, la dirección escénica, la escenografía, la iluminación y el estilo de representación del teatro occidental. *Nana*, de Zola, y *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, traducidos a la lengua china vulgar, se representaron en la Universidad de Nakai en Tientsin y en Pekín. *La dama de las camelias*, de Dumas, y *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, causaron gran impresión a causa de su problemática humana y social. Se crearon clubs teatrales, una Academia Nacional de Teatro y agencias para invitar a compañías extranjeras. La revolución política y literaria que comenzó en los primeros años 30 y que llevó a la guerra con Japón cuando el incidente del 7 de julio de 1937 en el Puente de Marco Polo inflamó a los jóvenes autores del país. Se fundaron entonces innume-

rables grupos teatrales con programas de agitación por jóvenes patriotas entusiastas.

Después de 1945 se volvió a representar la Opera de Pekín junto a los dramas de corte actual. Mei Lan-fang, que rehusó las ofertas de trabajo japonesas, dejándose crecer la barba, volvió a las tablas con su inmarcescible belleza. La Opera de Pekín conservó, prescindiendo de todas las escisiones políticas, su estilo escénico específicamente chino y mundialmente celebrado. Últimamente, en el Instituto Nacional de Educación de Pekín, unos 400 alumnos se preparan abierta e intensivamente para la tarea de reestructurar la función de las formas tradicionales.

El gobierno de China, instalado en Formosa, fomenta, además de las representaciones de la antigua ópera tradicional las del teatro moderno. Dos escuelas de teatro y una sección de teatro y cine dentro de la Academia Nacional para las Artes en Panchiao, en las cercanías de la capital, Taipeh, familiarizan a los estudiantes con las cuestiones históricas y prácticas. El *Taipei Committee of Dramatic Productions for Appreciation*, fundado en 1962, tiene como cometido elevar el teatro hablado desde su fundación de puro entretenimiento a la categoría de forma artística. Con el material dramático e histórico de la tradición china se afana por conservar, por encima de todos los problemas políticos del presente, los valores heredados de libertad y justicia, de las costumbres, la religión y la moral.

* 1. Introducción

«Es la poesía la que mueve sin esfuerzo el cielo y la tierra, la que despierta la compasión de los dioses y de los demonios invisibles —se lee en el prólogo de la primera colección japonesa de poesía, *Kokinshû*, del año 922 d. C.— y es en la danza donde la poesía toma forma visible.» La celebración solemne de las sensaciones y sentimientos dentro de un formalismo estricto, desde el conjuro pantomímico de las fuerzas de la naturaleza hasta la refinada diferenciación de las formas artísticas aristocráticas: esto es el teatro japonés.

Su ímpetu consiste en el poder de su gestión del movimiento, de los gestos y de la palabra. El radio de acción de este poder de sugestión es amplio. En su ámbito se encuentra un arte escénico de características tan singulares que toda comparación resulta equívoca, ya que sólo es capaz de captar un pequeño matiz de sus posibilidades.

El paralelismo simultáneo de las distintas clases y formas profundamente distintas parece a primera vista caótico. El teatro japonés de nuestros días no es el producto final de una suma, sino el pluralismo plurifacético de una evolución de siglos. Su historia no es una cadena de estadios evolutivos eslabonados entre sí; es más bien un instrumento al que se le añaden cada vez nuevas cuerdas paralelas unas con otras. La longitud de estas cuerdas, vista históricamente, determina su sonido. Entre las cuerdas está el silencio —el silencio como parte y como última culminación del pathos—. «Considero que

el pathos es totalmente cuestión de contención —escribe el dramaturgo Chikamatsu hacia 1720—, cuando todas las partes del arte están dominadas por la contención, los resultados son conmovedores...»

Cada una de las formas estilísticas del teatro japonés es, al mismo tiempo, un jalón en el camino. Refleja la situación histórica, sociológica y artística del momento de su nacimiento.

En las danzas Kagura del primer milenio opera la fuerza exorcística de los ritos mágicos primitivos. En las máscaras del Gigaku y del Bugaku influyen las concepciones budísticas recibidas de China en los siglos VII y VIII. El drama Nô de los siglos XIV y XV glorifica la ética de los samurai; en el Kyôgen, el intermedio cómico-grotesco del Nô, se anuncian los primeros conatos de crítica social popular. Tras el Kabuki de inicios del XVII está el espléndido poderío de la clase comerciante. El Shimpa de finales del siglo XIX presenta en escena temas de actualidad con fuerte impacto sentimental por influjo occidental. En el Shingeki del siglo XX son los jóvenes intelectuales del Japón quienes toman la palabra.

Todas estas formas fundamentales del teatro japonés (incluido en Bunraku, el teatro de marionetas de Osaka) están hoy aún vivas: simultáneas y paralelas. Cada una tiene su público propio y específico, su teatro particular, su validez permanente.

* 2. Kagura

Todo el teatro japonés comienza también con los dioses, con las luchas de los seres sobrenaturales. Los dos grandes mitos de la divinidad del mar y del sol contienen, además del germen de las formas primitivas de la danza sagrada, dramáticamente escalonados, los primeros elementos de la metamorfosis, que a su vez, constituyen la esencia de lo teatral.

Sus fuentes históricas son las dos obras históricamente más antiguas del Japón, el *Kojiki* y el *Nihongi*. Escritos en los primeros años del siglo VIII por mandato imperial

en lengua china, relatan la representación pantomímica de los dos mitos que aún hoy forma el núcleo de innumerables danzas en Extremo Oriente: Vietnam, Camboya, Laos, Tailandia, Asam, Burma y China meridional.

El primer mito está bajo el signo del culto solar. Tras una disputa con su hermano, la diosa del sol Amaterasu, sorda a todas las súplicas, se encerró en una caverna. El cielo y la tierra se sumieron en las tinieblas de la noche —una pesadilla de la humanidad cuyo fundamento filosófico para el Japón consistió en un eclipse solar—. Las «ochocientas miríadas de dioses» del panteón japonés se pusieron de acuerdo para animar a la encolerizada diosa a salir de su encierro mediante una danza. La diosa virgen Ama no Uzume se cubrió con el musgo celestial del monte Kagu como con un manto, tejió una diadema con las hojas del evónimo celeste, formó un ramillete con hierbas de bambú del monte celeste de Kagu, colocó ante la puerta de la caverna celestial una tabla sonora sobre la cual golpeó con el pie de manera que retumbase, y actuó como poseída por una inspiración divina...» Uzume logró despertar la curiosidad de la diosa del sol. Amaterasu salió de la cueva. En un espejo sostenido delante de ella contempló su propia imagen radiante. Los gallos cantaron. El sol había vuelto al mundo.

El sentido mitológico de la danza de Uzuma, el conjurar el retorno de la diosa del sol, se ha conservado hasta hoy en la costumbre de representar el Kagura durante la noche hasta el clarear del día, hasta el primer canto del gallo.

En el segundo de los mitos el tema es la lucha entre dos hermanos en la cual interviene el dios del mar. El Señor del Océano concede a Yamahiko, el menor de los hermanos hasta entonces siempre vencido, el poder sobre el flujo y el reflujo del mar. El hermano mayor, Umihiko, se percata de la amenaza que se cierne sobre él. Decide entonces ganarse el favor de Yamahiko. Se pinta el rostro y las manos con tierra roja y ejecuta en un paso de danza pantomímica los movimientos

del que está a punto de ahogarse. El momento en que el agua le rodea los pies; el momento en que sube cada vez más y termina por llegarle al cuello. Con las palabras: «desde ahora y para siempre quiero ser tu súbdito y bufón», Umihiko se somete a su hermano. La historia del teatro japonés tiene así —aunque aún en el ámbito de la mitología, y más en la ficción que en realidad— su primer «actor profesional». La legendaria descendencia del primer emperador japonés, Jimmu, de un dragón, se remontaba asimismo a la saga de los dioses, ampliamente ramificada, en todo el Lejano Oriente. Aún hoy, la máscara del dragón, como símbolo del dios del mar, desempeña un gran papel en las danzas del Kagura.

También desde otro punto de vista son importantes para la historia del teatro ambas pantomimas mitológicas. Presentan ya todos esos accesorios simbólicos que serán siempre característicos del teatro japonés: cañas de bambú, adornos para la cabeza y espejos en la danza de Uzume; la pintura roja de rostro y de las manos en Umihiko como antecedente de la máscara coloreada que representa en todo el ámbito cultural de Asia Oriental un recurso esencial de la mutación.

Todas las diversas danzas escénicas y ritos sacrificiales, cuyo propósito consiste en asegurarse los favores de los seres sobrenaturales por medio de conjuros pantomímicos y de máscaras, han llegado hasta nosotros bajo la denominación de Kagura. Este concepto, cuya significación literal es discutida —se interpreta en parte como «sede de los dioses» y en parte como «regocijo de los dioses»— es ciertamente más antiguo que el ideograma chino con que se representa hoy. Esto ofrece a la ciencia la prueba de que el Kagura, en la época de los primitivos habitantes del Japón, se remonta por lo menos a los tiempos anteriores a la introducción de la escritura y de la lengua china en el Japón.

El concepto Kagura incluye también, además de las danzas culturales y mitológicas, los conjuros de fieras y demonios enraizados en el chamanismo y limitados a la época prehistórica: las Danzas del Ciervo y del Javalí, relacionadas en el Continente con la magia de la caza,

que perviven en la Danza del Lobo (Shishimai), lo mismo que las ceremonias cortesanas del Mikagura, documentadas desde el 1002 d. C. —una de las fiestas invernales derivadas de la Danza de la diosa Uzume— y, por último, todas las farsas informales, improvisadas, con fuerte color popular, pro y antimitológico, de los juglares, mimos y acróbatas en honor de las divinidades shintoístas.

El concepto, hoy frecuente, de Kagura Aldeano (Soto Kagura) aparece por primera vez en el siglo xvii. Sus raíces en la mitología y en el ritual chamánico, en el conjuro de los espíritus buenos y el exorcismo de los malos, se mantiene hasta el siglo xx en ritos, ortodoxos unos, supersticiosos otros. Aún en el año 1916, durante una devastadora epidemia de cólera en Japón, se representaron obras de Kagura para ahuyentar la peste.

* 3. Gigaku

La teología del budismo, que desde mediados del siglo vi llegó a Japón procedente de China, introdujo consigo en el país las primeras danzas y operetas budistas. Un inmigrante coreano de Kudara, Mimashi, pasa por ser su transmisor. En el año 612 d. C. llegó a la ciudad japonesa de Nara con un grupo de nómadas. Al príncipe regente Shôtoku Taishi (572 - 621), patrocinador de las artes y precursor ferviente del budismo en el Japón, le gustaron las danzas y las representaciones de los actores extranjeros. Autorizó a Mimashi para establecerse en Sakurai, no lejos de Nara, y educar allí a jóvenes discípulos escogidos en el arte de la nueva danza. Con el nombre de Gigaku, «música artificiosa», posiblemente impuesto por el propio emperador, fue introducida en el Ceremonial del Estado, y celebrada anualmente ante los templos del país con ocasión de las dos grandes festividades religiosas, el Nacimiento de Buda y la Fiesta de los Muertos. Por entonces aún se desconocía el escenario, y los bailarines se movían sobre la tierra des-

nuda. Como acompañamiento musical se utilizaban atabales, címbalos y flautas.

El tratado *Kyôkunshô*, compilado en 1233 por el danzarín Koma no Chikazanes, contiene algunas peculiaridades referentes al Gigaku, el cual pronto se transformó en las danzas estrictamente cortesanas del Bugaku: a continuación del cortejo procesional de bailarinas y músicos tenían lugar representaciones pantomímicas, cuyo efecto grotesco, venía subrayado por las máscaras con largas narices ganchudas, poderosas dentaduras y ojos saltones.

El hecho de que las danzas representadas por Mimashi y su gente incluyeran originalmente escenas fálicas ha hecho pensar en la hipótesis de una relación con el mimo romano tardío. (Las dos únicas máscaras del Gigaku conservadas fuera del Japón, en el Völkerkundemuseum de Viena, proceden de una danza fálica.) Parece más convincente la suposición de que el origen propio de los rituales fálicos no ha de buscarse en Grecia, sino en las mesetas del Asia Central y que, por tanto, la corriente de influencia siguió la dirección opuesta.

Los tipos de máscaras permiten darse cuenta de en qué medida las representaciones chamanísticas primitivas llegaron al Japón desde el Tíbet y la China septentrional a través del puente que es Corea. Las cerca de 200 máscaras del Gigaku conservadas cuentan entre los documentos culturales del Asia oriental más antiguos y preciosos. Con excepción de los pocos ejemplares que pueden contemplarse en algunos museos de Europa, la mayoría de ellas se conservan hoy en Nara, en el tesoro del emperador Tenji (Shôsôin), y en algunos templos del país.

* 4. Bugaku

La música tiende un puente entre el Gigaku y las danzas del Bugaku que triunfan a finales del siglo VIII: la instrumentación cortesana del Gagaku, estrechamente emparentada con la música china de la época T'ang.

El nombre de Bugaku —«danza y música»— indica suficientemente el carácter de estas representaciones. Eran representadas por dos grupos: los Danzarines de la Música de la Derecha y los Danzarines de la Música de la Izquierda, una distinción originada en la colocación de los músicos a ambos lados del podio escénico y en los correspondientes accesos de los danzarines.

Porque el Bugaku tenía ya un escenario: una plataforma elevada. Consistía en un pedestal, rodeado por una barandilla, al que se ascendía por la derecha y por la izquierda mediante escalones. A la izquierda del escenario se sentaban los músicos de las Danzas de la Izquierda, que se ejecutaba, preferentemente, con instrumentos de viento; al lado derecho dominaban los instrumentos de percusión, que marcaban el ritmo de las Danzas de la Derecha. Previamente a la representación tenía lugar el Embu, danza ceremonial de purificación de raíces culturales. (Con un rito semejante y, estrechamente emparentado, da comienzo el preludio —pûrvaranga— del drama indio clásico.) Siguen a continuación, con ritmo en parte mesurado y en parte vivo, las representaciones de los grupos de danzarines, izquierdos y derechos, estrictamente diferenciados como los «azules» y los «verdes» de las enigmáticas representaciones góticas de navidad en la corte imperial bizantina. Los bailarines van entrando, sucesivamente, desde la izquierda y la derecha, siempre en parejas: con vestiduras de fondo rojo los intérpretes de la música izquierda, inspirada en China y en la India; con vestiduras verdes los representantes de la música derecha, tomada de Corea y Manchuria y adaptada al oído japonés. El colofón del Bugaku lo constituye, invariablemente desde hace siglos, el Chogeishi, una pieza musical del Gagaku, compuesta por Minomato no Hiromasa (919 - 980).

Durante la época Heian, hacia 820 d. C., el Bugaku se interpretó como ceremonial estrictamente oficial de la corte del emperador, privilegio hereditario que la familia artística del Bugaku ha conservado hasta hoy. Una o dos veces al año, sobre todo en honor de un visitante de la ciudad de elevada categoría, se represen-

taban las danzas del Bugaku en la corte imperial ante un público exclusivo. En cuanto a la música y a la danza, el tono fundamental tradicional se conservó íntegramente, si bien el vestuario se alteró notablemente al abandonarse las antiguas máscaras. Con independencia de las formas cortesanas y ceremoniales se han conservado algunas expresiones del Bugaku en innumerables templos sintoístas menores y, con elementos de la música Gagaku, también en las más diversas danzas folklóricas Japonesas.

* 5. Sarugaku y Dengaku, precedentes del Nô

Los movimientos solemnemente medidos de la danza, los pasos ceremoniales, el significativo alzar e inclinar la cabeza, el quedarse inmóvil en una postura silenciosa tras una violenta zancada: todos estos elementos del teatro japonés empiezan ya a destacarse en las dos formas teatrales de las que saldrían finalmente el refinado arte del Nô: el Sarugaku y el Dengaku.

En los grandes templos de Nara, Kyôto y Yedo (convertido más tarde en Tokio) brilló en todo su esplendor el arte de los mimos, los danzarines, los acróbatas y los rapsodas. Las danzas (Ennen-mai) originalmente ejecutadas por los monjes budistas eran acompañadas por atracciones de tipo más profano. Acróbatas, juglares, corredores de zancos y titiriteros se reunían ante los templos. El pueblo los aclamaba, agradecido por el incentivo que suponía el poder disfrutar, junto con el solemne ceremonial en honor de los dioses, de un espectáculo para los ojos y los oídos. El concepto genérico que servía para designar la abigarrada diversidad de los regocijos populares fue ya, durante la época Heian (794 - 1185), la palabra Sarugaku. Lo mismo que Sangaku —«música desordenada»— ya había tenido en China una larga historia antes de llegar al Japón, por la misma época que el Bugaku cortesano. El ideograma «mono», que corresponde a saru ha llevado a la definición científica del Saru-

gaku como «música de los monos», mientras que el nativo Dengaku ha de interpretarse como «música del arrozal». Desde una perspectiva histórica-cultural, el estudio de la ascendencia del saru conduciría a interesantes conclusiones. En China, el «Mono con el gorro de funcionario» era un bufón que ponía en escena una aguda crítica de su época; en el Râmâyana indio y en el teatro de sombras indonesio, el Rey de los Monos Hanumat ayuda a Râma, el hijo de los dioses, a obtener la victoria sobre el Rey de los Demonios de Ceilán. El culto, la leyenda, la fábula, la ética y el teatro atribuyen al mono importantes funciones: desde el juicio de los muertos en Egipto hasta la ópera de H. W. Henzes, *El pequeño Lord*.

Tanto el Sarugaku como el Dengaku representan el mismo tipo de diversión popular que el carnaval europeo. En la crónica *Rakuyô dengaku-ki* de Ôe-no-Masafusa (1096) se habla de danzas y cortejos desenfrenados en los que toda la población de la capital tomó parte: ricos y pobres, viejos y jóvenes, sin distinción de clases; sin excluir siquiera altos funcionarios estatales, ataviados con disfraces y máscaras extravagantes y provistos de enormes abanicos.

El Dengaku, salido de las danzas indígenas de la cosecha, superó a lo largo del siglo XIV la etapa del puro entretenimiento popular. Absorbió elementos cortesanos del Gigaku y evolucionó, en las escuelas de Dengaku de Nara y Kyôto, hacia una forma cada vez más refinada: el Dengaku-no-Nô.

El llamado *Za*, una especie de familia o gremio de actores surgidos a principios de la era Muromachi (1392-1568), gozó de la protección del templo budista. (Aún hoy el teatro es conocido como *Za*.) Sus miembros estaban libres de la pesada obligación de tributar y trabajar y tenían el monopolio de las representaciones en el recinto del templo.

A comienzos del siglo XIV empiezan a destacarse del primitivo anonimato de la profesión escénica japonesa los primeros autores cuyos nombres ha conservado la tradición y, en concreto, las dos personalidades que lega-

rían al teatro japonés la más insólita, fascinante e inescrutable de las formas del arte: el Nô.

Fueron los actores del Sarugaku, Kanami y su hijo Zeami, intérpretes ambos e iniciadores, al mismo tiempo, de la forma de expresión dramática y escénica creada por ellos mismos.

* 6. El Nô

Por la misma época en que la caballería vivía en Europa momentos de esplendor, y príncipes y emperadores se entregaban al ideal de la Cruzada, en Japón se desarrollaba la cultura cortesana de los Samurai. En la ambiciosa esfera de la resistencia imperial, del culto estéticamente refinado del templo, se formó aquella aristocrática clase social bajo cuyo patronazgo el Nô se constituyó en compendio y reflejo de su época. La casta guerrera de los Samurai, la nobleza militar del país, vivía a la luz de su gloria de ser descendientes de la célebre estirpe de los héroes, de los Genji, los Heike y los Ise. El poderío de las principescas familias —los Daimyô— llegó hasta el Shôgun, administrador imperial y, de hecho, señor único del Japón. Y así como el ideal caballeresco fue cantado en la poesía cortesana medieval —en la *Canción de Rolando*, en los cuentos de Arturo, en el *Cid*—, del mismo modo las epopeyas japonesas glorifican el mundo de los Samurai. Las virtudes de su código de honor no escrito eran el heroísmo y la nobleza, su fidelidad como vasallos hasta la muerte, la dedicación abnegada al derecho de los débiles, el menosprecio de la cobardía, de la codicia y de la traición. Tras este ideal estaban las doctrinas del budismo Zen, el esfuerzo por alcanzar la «iluminación», la experiencia espiritual intuitiva del Absoluto. La fuerza para acometer las tareas terrenas brotaba de la intensidad de la meditación, que más allá del ámbito de lo religioso servía de fundamento último a toda creación y a la configuración artística.

«No hay nada real —dice la poetisa Komachi, pro-

tagonista de una de las obras más significativas del Nô, nacido del espíritu del budismo Zen—, entre Buda y el hombre no hay diferencia alguna, no hay sino una apariencia de diferencia y, por cierto, para bien de los humildes, de los ignorantes a quienes él prometió salvar.»

Todo el arte del Nô —como la nerviosa intensidad de la pintura con tinta china o la contenida plasticidad de los versos Haiku— está lleno del místico claroscuro del budismo de Zen.

Al granjearse los actores y las autoridades religiosas de quienes dependían las representaciones teatrales, la benevolencia de la orgullosa nobleza con el refinado arte del Dengaku y el Sarugaku y producirse la conjunción de arte y mecenazgo, el teatro japonés vivió momentos estelares. El actor del Sarugaku, Kanami y su hijo Zeami, actuaron en 1374 ante el Shôgun Yoshimitsu. El joven soberano quedó tan encantado del arte del padre y de la belleza de Zeami, niño de once años, que los llevó a ambos a su corte.

Kanami, llamado de joven Kiyotsugu Kanze, indicó a su hijo el camino: un constante enriquecimiento de las propias formas de expresividad teatral y a partir de él una recreación del texto. La célebre interpretación que hacía Kanami del destino de la poetisa Komachi, *Sotoba Komachi* (Komachi en el sepulcro), fue decisiva en la orientación creadora de su hijo. Zeami Motokiyo supo emplear el favor del Shôgun en provecho del teatro. Persiguió con ello un doble propósito: asegurar a la vez el éxito del arte escénico y del drama. Con certero instinto de la efectividad ante el público aprendió de los mejores actores de su época —los famosos intérpretes del Dengaku: Itchu y Zoami; el danzarín del Kuse-mai: Otsuro; el actor del Omí-Sarugaku: Keno; el actor Kotaro de la escuela de Komparu— las finuras de su arte y las fundió en un estilo propio. Escribió el texto y el acompañamiento musical de alrededor de 100 obras del Nô, en las que figuraba él mismo como protagonista.

Un punto culminante en su carrera lo constituyó la celeberrima representación de *La estrella Zeami* ante el emperador Go-Komatsu en 1408.

Desde la muerte de su protector Yoshimitsu, y la pérdida de su hijo Motomasa, Zeami volvió la espalda a la vida cortesana. Intentó poner por escrito el espíritu y el sentido del Nô (literalmente: el arte supremo). Con sus tres grandes obras teóricas *Hanakagami*, *Kaden-sho* y *Kyui*, Zeami se convirtió en el Aristóteles del teatro japonés.

Sin embargo, su testamento artístico permaneció oculto a su época. No fue destinado a la publicidad, sino exclusivamente a la tradición secreta dentro de su propia familia.

En 1434, y por motivos desconocidos, Zeami fue enviado al destierro. Tal vez rehusara entregar a su sobrino Onami, el favorito del nuevo Shôgun, los escritos secretos del Nô. Nada empero nos dice la historia sobre ello. Porque no fue a Onami, sino a su propio yerno Zenchiku, a quien encomendó Zeami su testamento artístico tras la muerte de Motomasa. A su vuelta del destierro pasó junto a Zenchiku los siete últimos años de su vida.

El Nô, en su modélica estructura dramática, ha sido comparado a menudo con la tragedia antigua. El enraizamiento en el culto, la investigación del coro y la clara distinción entre el protagonista y las figuras secundarias, ofrecen ciertos paralelos. Pero resultan frágiles si se atiende a la esencia, que es completamente distinta. Si la Antígona de la antigüedad se opone a la orden de Creón, si desafía al destino y a los dioses, la japonesa Komachi, en cambio, lo soporta todo con muda paciencia. Y los tres sacerdotes por tres veces inclinan la cabeza ante ella: «una santa, una santa es esta alma frágil y desterrada».

El sentido profundo del Nô no reside en la rebelión, sino en la afirmación; en la afirmación de una belleza que encuentra su cumplimiento en la aflicción. Zeami intentó aclarar en una imagen poética esta suprema encarnación de «la belleza fascinante y prodigiosa en medio de su contradicción». Como escribe en su *Kyui*: «en Shiragi el sol resplandece a medianoche».

Es posible que debamos valernos del mismo ejemplo

para delimitar previamente el concepto de *Yûgen*, en el cual, según Zeami, culmina el goce estético del Nô. *Yûgen*, que originariamente se refiere al fundamento oculto de las doctrinas budistas, es una fuerza misteriosa en la que se esconde la belleza como en una semilla de la que ha de brotar la flor (hana).

Al sólido entramado espiritual del Nô corresponde su peculiar dramaturgia. Se distinguen cinco categorías de Nô, todas las cuales están incluidas en el programa de cualquier representación. El primer grupo comprende Piezas de Dioses; el segundo, Piezas Guerreras (la mayoría de las veces en glorificación de un heroico samurai); el tercer grupo es llamado Piezas de Mujeres o de Pelucas, ya que el protagonista representa un papel femenino ataviado con una peluca; la cuarta categoría, la más fuerte dramáticamente, describe la suerte de una mujer desesperada o, a menudo enloquecida, a causa de la pérdida de su amante o de su hijo; el epílogo lo constituye una narración de leyendas.

El protagonista y jefe (Iemoto) de una compañía Nô es el Shite; su compañero y primer personaje secundario es el Waki. Tras ellos vienen sus respectivos séquitos y el coro, compuesto normalmente de ocho cantores. Uniformemente vestidos de oscuro, se sientan en el suelo después del inicio de la representación. La misión del coro consiste en comentar la acción sin intervenir en ella, como el coro de la tragedia griega. El Shite lleva una máscara distinta según represente el papel de un héroe valeroso, de un viejo barbudo, de una joven desposada o de una anciana pesarosa.

El japonés no encuentra antinatural que un actor masculino encarne e interprete los sentimientos de una mujer, su dicha y su abatimiento. Al contrario: para él la máscara es literalmente expresión de una verdad más alta y otorga al actor una existencia distinta y más elevada, más real. Si desde un punto de vista escultórico la máscara es una obra de arte de elevada categoría, al mismo tiempo ofrece la imagen más pura y acrisolada de su perfección. «Una máscara, a cualquier distancia que se contemple, es siempre una obra de arte», escribe el

poeta inglés William Butler Yeats. Cuando en su búsqueda de una forma dramática «elegante, indirecta y simbólica» tropezó en 1915 con el Nô, creyó poder vivificar de nuevo la leyenda irlandesa a partir de él: «no se pierde nada al ocultar la mímica del rostro; porque la profundidad del sentimiento se expresa mediante el movimiento de todo el cuerpo».

El arte del Nô exige una concentración en grado sumo. El actor, en sus vestidos de rico brocado, debe actuar durante horas de manera que el gesto y el movimiento nunca estén en contradicción con su máscara. El círculo de su acción teatral está estrictamente trazado. Cada paso adelante o a un lado tiene su medida predeterminada.

El escenario tradicional del Nô consta de un pedestal largo y cuadrado de 5,5 metros de largo, abierto por tres de sus lados y construido en madera de cedro pulimentada y brillante. Está cubierto por un techo del mismo estilo que el de los templos, que reposa sobre cuatro pilares. Hace las veces de telón de fondo invariablemente un gran pino nudoso pintado sobre la pared posterior de madera: imagen de la vida eterna. Una escalera de tres peldaños asciende al escenario, situado a 90 cm. sobre el suelo y que la mayor parte de las veces se encuentra en el patio de un templo. El Nô se encuentra aún hoy en estrecha dependencia del ceremonial religioso y de las fiestas en honor de las divinidades de los templos. Se considera que uno de los escenarios más antiguos del Nô son las instalaciones dedicadas a Shinran Shonin, fundador de la secta Shin, en el recinto del templo de Kyôto. Según una inscripción se remonta al año 1591. En nuestros días todavía se llevan a cabo representaciones solemnes del Nô el 21 de mayo de cada año con ocasión de celebrarse el nacimiento de Shinran.

En favor de la originalidad creadora del Nô y de su armonía con la tónica fundamental del carácter japonés, está el hecho de haberse conservado intacto desde el siglo XIV a nuestros días. Algunos desequilibrios ocasionales pueden haber alterado, si bien escasamente, su

estructura dramática, pero no, en cambio, su núcleo esencial. Si, por ejemplo, en *Rashômon* o en *Funa Benkei* predomina el Waki sobre el Shite, ellos se explica teniendo en cuenta que su autor, el poeta y actor Kanze Kojirô Nobumitsu, representó personalmente el papel del Waki en el Nô. Es comprensible, pues, que haya atribuido al actor secundario —él mismo— un papel privilegiado.

El *tempo* actual del Nô, lento y ceremonial, los matices instrumentales del acompañamiento musical (flauta, tambores y tamboriles) y el lujo de su vestuario en brocado de oro se remontan a mediados del siglo XVIII. Entonces como ahora conservan su validez las palabras de Zenchiku, el heredero artístico de Zeami, sobre el arte de las diferenciaciones en el Nô: «Se aniquila lo superfluo y se purifica completamente la belleza de lo esencial. Se trata de la inexpresable belleza del ocio... Es como la música de una lluvia menuda sobre las escasas ramas de los cerezos célebres y antiguos de Yoshino, Chara y Oshio: cubiertos de usg y con algunas flores aquí y allá...»

* 7. Kyôgen

Una parte tradicional del Nô, probablemente tanto o más antigua que él mismo, es el Kyôgen. En su desenfadada condición de entremés quiebra la severidad formal del Nô. Con amable indulgencia parodia las debilidades humanas y aporta al autoconvencido mundo de los samurais los primeros elementos de una crítica social.

En él hay criados astutos que triunfan de un amo avaro, malvados embaucadores que caen en su propia trampa, monjes hipócritas puestos en evidencia y un mono burlón que salva su propia vida amenazada y consigo el tesoro más valioso de su quejumbroso dueño. En el Kyôgen japonés se encuentran farsas cómicas y artísticas que recuerdan la *Commedia dell'arte* europea. He aquí un ejemplo que coincide asombrosamente con ella: en un intermedio de Kyôgen, *Boshibari*, dos cria-

dos logran apoderarse del vino de arroz de su amo ausente, a pesar de estar atados entre sí por las manos. En la *Commedia dell'arte* dos servidores igualmente arrestados se las arreglan para conseguir la ración de macarrones que se les negaba, en un número de auténtico lucimiento.

El Kyôgen no es mordaz, sino jovial. Practica la crítica social sin desmandarse. Todo tipo de equívocos groseros está rigurosamente sancionado. «En ningún caso pueden emplearse palabras o gestos vulgares —dice Zeami— por muy cómicos que resulten.»

Los autores de los casi 200 textos del Kyôgen actualmente en uso son apenas conocidos. Uno de los más antiguos data del siglo XIV y se atribuye a un sacerdote del monasterio de Hieizan, Kitabatake Gene Hôni, pero las huellas vuelven a esfumarse. Puede suponerse con certeza que también dentro del Kyôgen como en el Nô existió una herencia estrictamente guardada y que los textos escénicos se mantenían celosamente en secreto y se transmitían de padres a hijos, igual que en la tradición del Arlequín y del Hanswurst en el teatro europeo.

El actor Kyôgen representa, por lo general, sin máscara, con excepción de algunos tipos especiales tal como el monito en *Utsubozaru*. De manera semejante al Nô el Kyôgen posee también su jerarquía escénica tradicional: un protagonista y principal (Omo), y un segundo actor (Ado). El Kyôgen recogió los restos dispersos de aquellas expresiones teatrales populares que fueron eliminadas en el proceso de refinamiento del Sarugaku que culminó en el Nô. A partir de ellos se desarrollaron, algunas generaciones más tarde, los elementos realistas del primitivo Kabuki.

* 8. El teatro de marionetas

El arte de los títeres atraviesa, como un hilo rojo, todo el teatro del Lejano Oriente. Las marionetas movidas con hilos o varillas, las figuras magníficamente ataviadas del Wayang, los títeres de las islas Awachi, rústicamente

tallados, han encontrado en todas las épocas, como los cantores de feria y los recitadores de historias, su pequeño y gran público.

Por lo que al Japón respecta, las marionetas se mencionan por primera vez en el siglo VIII. Se alude a que en las representaciones del Sangaku, por influencia China, se empleaban también títeres.

Durante la época Heian (794 - 1185) los titiriteros ambulantes recorrieron todo el país. Su «teatro» era una caja cuadrada abierta por delante, que llevaban colgada al cuello. Los muñecos, hechos de madera y trapo, eran movidos a través de aberturas practicadas al fondo o a los lados. Esta es la forma más primitiva y perenne del teatro de marionetas, y está aún en uso en las regiones apartadas del Japón.

La inspirada fusión con otra forma de entretenimiento —los relatos de cantores y recitadores— determinó la evolución que habría de culminar en los muñecos animados de Osaka. Por la misma época que en Europa los goliardos y estudiantes vagabundos cantaban las hazañas de Carlomagno en las *Chansons de geste*, los monjes ciegos del Japón se sentaban a la puerta de los templos y, acompañados del sonido del shamisen —laúd de tres a cinco cuerdas—, recitaban escenas de las epopeyas de los samurais. Una de las más conocidas era la movida historia de la joven Jôruri, que sólo volvía a encontrar a su amado para perderlo de nuevo. Jôruri y su romance de amor tantas veces cantado terminaron por dar el nombre al nuevo arte naciente, el teatro de títeres (Ningyo): Ningyo Jôruri.

El Ningyo Jôruri fue creado a fines del siglo XVI por dos cómicos ambulantes: el titiritero Hikita Awaji-nojô y el cantor del Jôruri e intérprete de shamisen Menukiya Chôzaburô, se decidieron a actuar juntos. Según las incidencias del relato, Hikita hacía actuar a los muñecos. Ambos encontraron una gran acogida. El emperador los llamó a la corte y, pronto, siguiendo su ejemplo, se asociaron entre sí otros cantores y actores.

Fue sobre todo en el centro comercial de Ôsaka donde el Ningyo Jôruri se hizo enormemente popular en breve

tiempo. Los ricos comerciantes financiaron el espectáculo y procuraron desplazar el acento temático desde el mundo cortesano de los samurais a las casas comerciales y al universo sentimental de la burguesía.

El teatro de marionetas alcanzó su momento de máximo esplendor artístico gracias a las obras maestras del mayor dramaturgo japonés: Chikamatsu Monzaemon (1635-1725). El «Shakespeare del Japón» no escribió sus obras más hermosas para actores humanos, sino que las destinó a la irrealidad de los muñecos tallados en madera.

Misteriosamente animado, el muñeco se convierte en sujeto de sentimientos y de pasiones que no está sometido a ningún tipo de límites. Nunca corren peligro de propasarse. Sus gestos patéticos son siempre estéticamente bellos y jamás degeneran en situaciones penosas.

Las hermosas palabras del estudio de Kleist sobre el teatro de marionetas pueden aplicarse también a los títeres de Ōsaka: «En un muñeco articulado y mecánico puede contenerse más encanto que en la estructura del cuerpo humano.» Desde los primitivos títeres, que necesitaban pocas manijas para ser movidos, hasta la época de Chikamatsu, se habían desarrollado complicados mecanismos que permitían a los muñecos desarrollar una increíble movilidad en el andar, en el bailar y en el movimiento de ojos y cejas. Cabe suponer que desde 1727 se emplearon en el teatro de marionetas mecanismos de foso: al principio de menor tamaño, para cada una de las partes del decorado; más tarde, también grandes podios, para graduar la elevación del tablado a tres alturas distintas. Namiki Shōshō, el descubridor del escenario giratorio para el teatro Kabuki (cfr. p. 113) aplicó aquí sus primeros experimentos técnicos: probablemente el escenario giratorio se empleó por vez primera en Kado-za en Ōsaka.

El prototipo fundamental del escenario del Ningyo Jōruri consta de una pasarela de madera en la que actúa el muñeco movido por el titiritero situado en una especie de foso y que permanece a la vista de los espectadores, sin destruir con ello la ilusión. Cuando el tamaño del muñeco lo exige, puede incluso aparecer con él en

escena, de pie o sentado. Vestido de oscuro y cubierta la cabeza con una capucha, brinda a su muñeco, suntuosamente ataviado con sus doradas vestiduras, la posibilidad de amar y de padecer, de odiar y de sobrellevar, de luchar y de morir.

El narrador se sitúa a la derecha y junto al escenario, y con el texto ante sí en un atril de laca; a su lado se coloca el intérprete del shamisen. El número de narradores y de músicos aumentaba según la clase y la suntuosidad de la representación.

La dificultad de la manipulación técnica —para un solo muñeco pueden llegar a necesitarse dos o tres actores— junto con la competencia del Kabuki, determinaron la decadencia del Jôruri a lo largo del siglo XVIII. Entre 1780 y 1870 no existió en todo el Japón ningún teatro Jôruri digno de mención.

Un titiritero de la isla Awachi, el antiguo escenario de las marionetas populares, devolvió al Jôruri su antiguo esplendor. Uemura Bunrakuken fundó en 1871 en Ôsaka el teatro que lleva su nombre de Bunraku, en el que el Ningyo Jôruri vivió su segunda edad de oro. El teatro, construido en el recinto de un templo en las afueras de la ciudad, se quemó en 1926. Hoy los títeres de Ôsaka se encuentran instalados en el moderno Asahiza, que pertenece a la empresa teatral de la Sociedad Anónima Shôchiku. No obstante, desde hace cien años, el nombre de Bunraku va asociado al concepto de fama internacional con el que se designa el arte del teatro de títeres de Ôsaka.

* 9. Kabuki

Los primeros años del siglo XVII —caracterizados en Europa por el esplendor del barroco— llevaron la paz al Japón tras una larga serie de rivalidades entre nobles y de guerras civiles, aunque no sin nuevos conflictos. Por primera vez penetró en el país un mundo lejano y extraño. Los comerciantes portugueses llevaron mercancías de su tierra y los misioneros jesuitas de San Francisco.

Javier la doctrina de salvación de su fe. La burguesía comenzó a configurar su propio destino y el destino del Estado.

Si las solemnes danzas del Bugaku habían encontrado su lugar en el ceremonial de la corte imperial, si el Nô se había acomodado a la estética de los samurais propia del budismo Zen, del mismo modo una nueva forma teatral iba a dar cabida ahora a la realidad social en toda su amplitud: el Kabuki. Los tres ideogramas chinos en que se expresa hoy la palabra Kabuki significan «canción, danza y facultades artísticas».

El origen del Kabuki se atribuye a una bailarina del templo sintoísta de Izumo, la sacerdotisa Okuni. Hacia 1600 actuó con danzas y canciones en diversos lugares de la capital, Kyôto. Al principio se trataba sólo de recoger fondos para la reconstrucción de su templo, destruido por el fuego. Es muy probable que bailara el Nembutsu-odori, una danza ritual en honor de Buda practicada y difundida por monjes errantes del siglo x.

El éxito de su actuación indujo a Okuni —bien por decisión propia, bien por consejo de algún avisado negociante— a la explotación económica de su arte. Enseñó a algunas jóvenes, ensayando con ellas pequeñas escenas dialogadas y presentó su «conjunto» acompañado de flautas, tambores y tamboriles, en el parque de diversiones estival de Kyôto: el lecho seco del río Kamo, en el que se levantaban todos los años, antes de la llegada de las lluvias, pequeñas fondas, casas de té y locales destinados a la actuación de grupos de danzas.

En 1607 Okuni se trasladó a Yedo, el actual Tokyo, y alcanzó allí un gran éxito. Los más activos propietarios de casas de té añadieron a sus establecimientos jardines y aun teatros para la representación del Kabuki. Las jóvenes bailarinas resultaban atractivas por todos los conceptos. Con la creciente relajación su fama decayó rápidamente hasta el punto de que veinte años más tarde, una orden imperial prohibía el Onna-Kabuki, la aparición de mujeres (onna) en escena.

Un documento de la época primitiva del Okuni-Kabuki, el *Kunijo Kabuki Ekotoba*, compuesto entre 1604

y 1630 (hoy en posesión de la Biblioteca de la Universidad de Kyoto) nos brinda una vívida imagen de aquellos días. Sus ilustraciones muestran cómo las sencillas formas de la danza ritual se relacionan con motivos del Nô y del Kyôgen.

A Okuni, que llora por su amado, se le aparece el espíritu del muerto conjurado por el ardor de su danza. Se presenta, interpretado por una joven actriz, saliendo de entre el público. Con ello se anuncia ya una evolución que habría de convertirse en principio escénico del Kabuki. Los espíritus, dioses y héroes que hacen su aparición se dirigen a la escena a través de una pasarela de madera —el Hanamichi, es decir, «puentecillo de las flores». Probablemente el público depositaba aquí, a sus pies, los regalos de flores que había traído consigo— una interpretación bella, pero no documentada.

El patriarca de la familia de actores Nakamura, una de las dinastías japonesas del Kabuki más famosas, construyó en Yedo el primer teatro fijo Kabuki en 1624. Cinco años más tarde era prohibido el Onna-Kabuki. Desde entonces ninguna mujer pudo volver a actuar en el Kabuki. El papel de las proscritas bellezas fue asumido por actores adolescentes, y también sus demás cometidos. Pronto fueron objeto de rivalidades no menos virulentas que las que despertaron las señoras del oficio. Junto a los ricos comerciantes, los Shônin y muchos personajes de la casta de los samurai acudían también en busca de entretenimiento en la escena y de placeres tras ella. Así las cosas, por orden de la superioridad fue suprimido también el Kabuki de los joven-citos (Wakashu-Kabuki).

Para el futuro del Kabuki fue decisiva la autorización, concedida dos años más tarde, según la cual se permitían las representaciones teatrales con esta única condición: que los actores actuaran con la cabeza rapada y en su condición de hombres, con exclusión de escenas eróticas y de danzas provocativas.

La ulterior evolución del Kabuki está caracterizada por la innata tendencia japonesa a la estilización y por el culto a las «estrellas» de la escena. Se crearon cuatro

categorías de obras que aún hoy se distinguen en los programas del Kabuki. La primera es el Jidaimono, obras de época en honor de la clase de los samurai y sus virtudes tradicionales, la fidelidad como vasallos y la piedad. La segunda es el Sewamono, obra de costumbres del mundo de los comerciantes, mercaderes y artesanos. Entre los papeles de gran fuerza dramática de la tercera categoría —Aragoto— se presenta un héroe sobrehumano con una máscara fuertemente coloreada, que declama patéticamente. La cuarta, Shôshagoto, es una especie de danza dramática acompañada por tambores, flautas, shamisen y por un coro lírico-romántico.

Cuatro nombres decisivos caracterizan el Kabuki en la segunda mitad del siglo XVII. Los actores Tôjûrô, Danjûrô y Ayame, y el gran dramaturgo, tan estrechamente ligado al arte de las marionetas. Chikamatsu. Tanto su arte como su vida reflejan la situación de su época.

Sakata Tôjûrô (1647 - 1709), intérprete del delicado galán en las obras de cortesanas, fue rey de los escenarios de Kyôto y Ôsaka. En su juventud había tocado el tambor en el teatro Nô de su padre, de rodillas al frente de la escena. Como celebrada estrella del Kabuki y como creador de obras dotadas de gran poder de atracción, llevó una vida de príncipe. Tôjûrô es un típico representante del mundo Genroku: de los comerciantes enriquecidos y de los samurai arruinados, de los deslumbrantes barrios de placer y de la burguesía ambiciosa.

Con una excelente sensibilidad para tomarle el pulso a su época, Tôjûrô dejó bien claro que el gran maestro de su arte tenía que ser la vida. «El arte del mimo», dijo en cierta ocasión, «es como el zurrón de un mendigo: tiene que contener de todo; cosas valiosas y cosas sin valor. Si se encuentra algo que no se cree que pueda usarse enseguida, se guarda uno tranquilamente y lo deja para más adelante. Un auténtico actor debería aprender incluso hasta las mañas de un ratero.»

El gran rival de Tôjûrô en los escenarios de Yedo fue Ichikawa Danjûrô (1660 - 1704). De adolescente

viajó con una compañía de cómicos ambulantes. Cuando en 1673 se presentó por primera vez en Yedo, se pintó el rostro de rojo intenso y blanco para actuar en el papel de héroe del Aragoto. Había nacido la máscara de colores del Kabuki. Danjûrô tomó del teatro de marionetas el estilo declamatorio, a cuyo rapsoda en Yedo, Izumidayû, honraba como modelo. De corta estatura, pero de asombrosa fuerza física y estentórea voz, Danjûrô hacía temblar, no sólo el escenario, sino también —como cuentan los cronistas— las porcelanas de las tiendas de alrededor. Cuando en algún papel del Aragoto abría las compuertas de su pathos podía escucharse su atronadora voz a una milla de distancia. El ideal de Danjûrô eran los héroes del mundo samurai. También escribió en parte sus propias obras, como Tôjûrô, y adaptó textos del Nô, como el famoso *Kajincho*. Quiso el destino que, durante una disputa en los vestuarios de Ichimura-za en Yedo, cayera herido de muerte por la espada de un actor rival.

La tercera estrella del primitivo Kabuki fue Yoshizawa Ayame (nacido en 1673). Representó papeles femeninos y se especializó en el de Onnagata en un híbrido culto de sí mismo. Incluso fuera del teatro iba siempre vestido de mujer y tocado con una peluca artísticamente compuesta, usaba cosméticos y trasponía a su vida privada la imagen de la escena. Para él, el actor de papeles femeninos no podía «abandonar el papel» después de la representación, ni siquiera en los vestuarios ni en la calle. La desatinada fijación de Onnagata en el papel de cortesana incluso en la vida cotidiana, provocó una fosilización del Kabuki que no resultó beneficiosa para su supervivencia artística.

Su impulso decisivo lo debe el Kabuki al máximo dramaturgo japonés: Chikamatsu Monzaemon (1635-1725). Su nombre de pila era Sugimori Nobumori. Se había convertido en costumbre general del mundo teatral japonés el que cada artista diera a conocer, con un nombre de escena elegido por él mismo, quién era su modelo. De esta suerte surgieron dinastías enteras de Tôjûrôs y de Danjûrôs (un grabado en madera de Kunisada,

de 1858, representa a un Danjûrô VII) cuyo único vínculo con sus antepasados eran sus ambiciones artísticas.

Chikamatsu Monzaemon, cuyo nombre artístico ningún artista posterior se atrevió a reclamar para sí, vivió desde los 19 años en Kyôto. Estuvo al servicio de un noble cortesano, Ogimachi, que escribía obras para el Jôruri. De entonces datan sus primeros contactos con el arte al que habría de dedicar en el futuro sus obras más hermosas: las marionetas. Los dramas de Chikamatsu, de los que se han conservado unos 20, brotan de dos fuentes: de la estrecha vinculación con el Ningyo Jôruri y del influjo del actor Tôjûrô en Ôsaka. Ambos géneros artísticos hundían sus raíces en la tragedia burguesa (Sewamono), en el trágico conflicto sin salida entre la inclinación del corazón y las rígidas leyes del orden social del feudalismo.

Dice una antigua regla teatral japonesa: «El teatro es la ciencia para el pueblo. Debe enseñar la senda del deber mediante ejemplos y modelos.» Chikamatsu coloca a sus héroes y heroínas en el conflicto entre la naturaleza humana y la ley moral, y les hace resistir ejemplarmente todas las tentaciones y encontrar la salida más plausible y justificable desde un punto de vista moral.

Durante la primera mitad del siglo XVIII el Kabuki y las marionetas rivalizaron por conseguir el favor del público con posibilidades muy iguales. Gracias a la incorporación de los grandes temas épicos y a las obras maestras de Chikamatsu, el Kabuku se aseguró la ventaja. Surgió entonces el culto a las estrellas de la escena. Cada ciudad tenía sus favoritos a los que festejaba. Los mejores artistas del grabado en madera los representaron en papeles patéticos y en retratos de estudios. Las series de actores de Sharaku, que fue el mismo actor del Nô al servicio del príncipe de Awa, muestran a los favoritos de Yedo en toda su impresionante magnificencia. Hokusai recogía en sus apuntes teatrales la huidiza gracia de la danza.

Cuando en 1794 el director teatral Miyako Dennai

se hizo cargo del teatro Nakamura-za en Yedo a raíz de su quiebra económica puso en circulación un grabado de Sharaku que lo representaba a él mismo en escena en una pose decorativa, teniendo en la mano un rollo de escritura: costoso testimonio de su fama como empresario. Por la misma época se encargó a Sharaku el retrato de los artistas de los tres teatros más importantes de Yedo. Sus grandiosos grabados en madera con fondo de mica gris y plata, terminados entre 1793 y 1796, cuentan hoy entre los monumentos artísticos más preciosos de la cultura teatral japonesa.

Uno de los dramas más célebres del Kabuki, *Kanabedon Chonshingura*, de Takeda Izumo y Namiki Sozuke, se representa aún hoy anualmente, bien en su totalidad o por escenas. Trata de 47 nobles (ronin) que llevan a cabo una cruel venganza de sangre a causa de un crimen cometido por fidelidad al juramento de vasallaje, y que obedece al ethos de los samurai aún al precio de su vida. El drama tiene como fundamento un caso histórico. La historia de los 47 ronin, glorificada en el drama y en la novela, es uno de los temas más populares de la historia japonesa.

El escenario del Kabuki constaba al principio de un pedestal cuadrado y sin decoración, tomado del Nô. Originalmente colocado al aire libre y trasladado algo más tarde a un recinto cerrado, terminó por instalarse en un edificio propio. Los espectadores se sentaban en bancos de madera. En los laterales de los teatros de mayor tamaño existían galerías y varios pisos, divididos generalmente —como en la platea— en palcos individuales. El precio de entrada se abonaba en la puerta y se ajustaba a la categoría de la localidad. Por encima del público pasaba el puentecillo de las flores o hanamichi, que se dirigía, en ángulo recto, al escenario desde una puertecilla en la pared posterior de la platea. Muy a menudo los grandes teatros tenían una segunda pasarela, algo más angosta, que corría paralela al hanamichi del otro lado del escenario. Cuando en 1910 Max Reinhardt escenificó en el Teatro de Cámara de Berlín la sugestiva pantomima *Sumurûn* basada en moti-

vos orientales, empleó asimismo un «puentecillo de las flores».

El creciente número de actores y la ampliación del programa obligaron al Kabuki a emplear una especie de escenario abierto al frente con telón corredizo y telones de fondo. Algunos accesorios escénicos característicos indican el lugar de la acción; así por ejemplo, los toldos dorados forman parte del decorado palaciego de las obras del Jidaimono, que son conocidas a causa de ello como «obras de toldos dorados».

Ya en 1753 el dramaturgo y técnico en escenografía Namiki Shôsô había creado un dispositivo para elevar y hundir el piso de la escena. En 1758 inventó un escenario giratorio basado en el sistema de rodillos, que fue perfeccionado en 1793 por Jûkichi en el Nakamura-za de Yedo: un siglo antes de que en Europa, donde hasta 1896 no se experimentaron las aplicaciones prácticas del escenario giratorio, cuando Karl Lautenschläger lo empleó en el Teatro Nacional de Munich. Este a su vez lo había tomado del diseño de Leonardo para una obra alegórica en Milán (1490) y del doble escenario giratorio proyectado por Iñigo Jones para la representación en Londres (1608) de *The Masque of Beauty*.

Los incendios de 1814 y 1855 destruyeron por dos veces todos los teatros en Yedo. Se reconstruyeron mayores y más espaciosos. El Kabuki, a pesar de sus crisis internas y externas, se ha mantenido como la forma más popular del teatro japonés de nuestros días. Las técnicas más modernas de iluminación y escenografía, las mullidas butacas, el *foyer* y los programas en varios idiomas le han procurado entretanto un aspecto internacional. Su estilo escénico en cambio, a pesar de varios conatos de reforma en el siglo XIX, apenas si ha variado, pero en modo alguno se ha diluido.

Existen hoy en Japón unos 350 actores de Kabuki dependientes de la gran sociedad anónima teatral Shôchiku-Kaishi, que dispone de una rica colección de vestuario y accesorios históricos. Lo mismo que en otros tiempos, la suntuosidad de las vestiduras ricamente bordada y guarnecidas de oro asegura el esplendor de

cada representación del Kabuki. «El hecho de limitarse a los efectos puramente externos hace que muchos críticos duden de la vitalidad de este género —escribe el investigador teatral Benito Ortolani— pero no obstante, sigue siendo, para todos los que buscan las causas de una civilización grande y lejana, una clave imprescindible para comprenderla, para profundizar en ella, para ir a su encuentro.»

* 10. Shimpa

Las conmociones sociales y políticas del siglo XIX no pudieron dejar de ejercer su influjo sobre el teatro. La restauración Meiji en 1868 y el tratado comercial con los Estados Unidos pusieron término al secular aislamiento del Japón. Al mismo tiempo, fueron derogados innumerables reglamentaciones restrictivas en el interior del país, de lo cual se benefició también el teatro. De nuevo la iniciativa privada pudo fundar teatros en el número y el lugar que le apeteciera. Se suavizaron las estrictas prescripciones concernientes a la indumentaria de los actores y las mujeres volvieron a obtener autorización —por primera vez desde 1629— para aparecer en escena. Las consecuencias artísticas derivadas de esta nueva liberalización fueron sin embargo problemáticas. La flexibilización del estilo Kabuki ideada por el actor Ichikawa Danjûrô IX (1838 - 1903) resultó contraproducente en vez de enriquecedora. Por influjo europeo se crearon grupos de entusiastas del teatro que, como el «Movimiento de la Escuela Nueva» (Shimpa), se empeñaron en una reforma del teatro japonés según el modelo occidental. Uno de sus iniciadores fue Sudô Sadanori, que sacó a escena el compromiso político, y cuya presentación en el Shintomi-za de Ôsaka en 1888 provocó un sonado escándalo. Kawakami Otojirô, huésped junto con su mujer Sadayakko de la exposición Universal de París de 1900 y que fue considerado por toda Europa como suma y compendio del arte escénico japonés, encaminó sus objetivos hacia el sentimiento y lo sensacional. El provecho que reportó a su propio país se limitó a las

obras europeas que trajo consigo, las tradujo al japonés y arregló para la escena según principios escenográficos occidentales. Su fantasía llegó al colmo cuando hizo salir a escena a Hamlet montado en una bicicleta por el puentecillo de las flores (hanamichi).

Más importante para el ulterior desarrollo del teatro japonés fue la tendencia del Shimpa a oponerse al anquilosado formalismo de los géneros tradicionales. El resultado fue un drama de situación con tintes románticos, una especie de sucedáneo barato estilo Butterfly de corte burgués. Con ello la carrera del Shimpa terminó en un callejón sin salida. Sus éxitos se concentraron en la época inmediatamente posterior a los comienzos de siglo, de 1904 a 1909, en Osaka y Tokio.

Tras la segunda guerra mundial —según informa Benito Ortolani, que por esta época estudiaba en la Universidad Sofía de Tokio— «se intentó reformar el Shimpa haciendo de él un drama popular semejante al Kabuki, y ganar nuevos sectores de público, mediante una selección más cuidadosa de las obras y una educación de actores jóvenes y dotados.» Este inteligente giro aseguró su puesto correspondiente en el mundo teatral del Japón contemporáneo a un género que ya había cumplido hacía tiempo su función de puente entre la tradición del Kabuki y el teatro moderno. En este contexto se comprende que la gente del cine y del teatro en el Japón, al hablar del estilo Shimpa o de la tragedia del género Shimpa, estén pensando en unas representaciones sentimentales, románticas y melodramáticas, y que, la mayoría de los expertos, no cuenten hoy con el Shimpa como base del teatro japonés del futuro.

* 11. Shingeki

La segunda dirección de las corrientes reformistas cuya influencia inmediata alcanza hasta los años 30 es obra del dramaturgo e investigador teatral Tsubouchi Shôyô (1859 - 1935), que llevó a la escena japonesa no sólo sus propias obras como el tantas veces representado *Kiri hitto ha* (Una hoja del árbol de Kiri), sino sobre todo

a Shakespeare. En una labor de largos años tradujo prácticamente su obra íntegra. La escena del palacio en *El Mercader de Venecia*, introducida entre actos del Kabuki en el Kabulki-za de Tokio, sirvió de aperitivo para el resto de su obra. Más tarde vinieron obras enteras de Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Gerhardt Hauptmann y demás obras del naturalismo europeo.

Tsubouchi Shôyô fundó una Sociedad para la Literatura y el Arte —Bungei Kyôkai—, y el Museo Teatral de la Universidad de Waseda en Tokio, uno de los puntos clave para las investigaciones modernas sobre el teatro japonés. A los mismos fines sirve el Instituto del Teatro de la Universidad Sofía en Tokio, que con sus publicaciones, conferencias y exposiciones ha contribuido enormemente a la comprensión del teatro japonés en Europa.

De efímera eficacia gozó la Sociedad Teatral Imperial o Teigeki, fundada en 1911. Pocos años más tarde fue absorbida por la Sociedad Anónima Shôchiku, el monopolio japonés del teatro, que incluye óperas, cines y conjuntos de revistas según el patrón internacional. El Teatro Imperial es hoy un cine para películas extranjeras.

Como último retoño vino a continuación, en 1924, la fundación del Tsukiji-Shogekiji —el *Pequeño Teatro*—, que recibe su nombre del barrio de Tokio, Tsukiji, inaugurado en junio de 1924 con *Seeschlacht*, el drama expresionista de Richard Goering.

Una nueva fragmentación del Tsukiji-Shogekiji dio origen al Shingeki (Teatro Nuevo), que se presenta bajo un aspecto totalmente internacional, tras haberse convertido en punto de convergencia de las miras de los jóvenes intelectuales japoneses en sus polémicas sociales. Después de seguir durante años el sistema de Stanislawski, se ha pasado ahora a concepciones individuales del montaje escénico.

El Shingeki de los modernos conjuntos teatrales japoneses es hoy un lugar de experimentación, de compromiso crítico sobre la época, de representación de obras de éxito internacional y de discusión con las grandes corrientes del teatro universal.

* 1. Introducción

Bajo el cielo inverosímilmente claro, de color azul violeta de Grecia, al pie de la Acrópolis de Atenas, comienza la historia del teatro europeo. Aquí, sobre el suelo ático, creció una forma artística dramática cuyos valores estéticos y creadores no han perdido un ápice de su valor en más de dos mil quinientos años.

Su origen fue el dinamismo del dar y del tomar, que en todo tiempo y en todo lugar vinculó a los hombres con sus dioses y a los seres sobrenaturales con los hombres: el ceremonial de los sacrificios, de la danza y de los homenajes; y para la Grecia de Homero esto significa las fiestas menádicas y bacanales en honor de Dioniso, dios del vino y de la vegetación, dios de la fuerza vital y desbordada y fecundante. Silenos, sátiros y ménades formaban su cortejo: las festividades agrícolas del lagar en diciembre y la fiesta de las flores de Atenas en febrero y marzo le estaban dedicadas. Bajo el signo de Dioniso estaban colocadas las danzas y diálogos licenciosos de los viñadores áticos, así como las canciones báquicas y festivas atenienses. Y al desarrollarse la tragedia y la comedia a partir de la exaltación dionisiaca, se convirtió en dios del teatro.

Procedentes de Mesopotamia, Creta y Micenas, confluieron en la península ática las corrientes de fuerza cuya culminación histórica se produjo definitivamente en la polis, la ciudad-estado de Atenas. La voluntad de poder político y la intensificación sabiamente dirigida de la vida religiosa condujeron a los pomposos progra-

mas festivos de las Panateneas —la glorificación de Palas Atenea, diosa de la ciudad. Desde el siglo VI a. C. se sumaron a ellas las grandes Dionisiacas estatales en honor de Dioniso, con sus representaciones teatrales de varios días de duración.

El teatro es una obra de arte de la sociedad, de la comunidad. Nunca ni en ninguna parte fue esto más cierto que en la antigua Grecia. En ninguna parte, además, pudo alcanzar una significación casi trascendental. La multitud congregada en el *theatron* no era únicamente espectadora, sino, en sentido literal, participante. El público era parte activa de la solemnidad cultural religioso-teatral. Era introducido en la esfera de los dioses, era autorizado a conocer las grandes conexiones mitológicas. Del mismo mundo colectivo de representaciones religiosas, herencia solemnizada de los héroes homéricos, salieron los certámenes de Olimpia, las festividades culturales en los santuarios de Apolo y Pythia en Delfos, las representaciones ístmicas y nemeas; instituciones todas que conservan una superior interdependencia a través de todos los fraccionamientos políticos.

El hecho de que, a pesar de todo, reinara una constante rivalidad entre Esparta y Atenas, entre todos los pequeños y ambiciosos centros de poder del continente, del Peloponeso y del archipiélago Egeo, fue caracterizado en cierta ocasión por Jakob Burckhardt como «una fiebre interna de este organismo popular privilegiado». La sentencia de Heráclito, tantas veces citada, sobre «la guerra, padre de todas las cosas», no sólo caracteriza el caos político de finales del siglo VI a. C. cuando la escribiera en Efeso, sino que se realiza también en la oscura emoción del drama, en las apasionadas reacciones de odio que brotan en la «furia radical del temperamento». Cuando Thassilo von Scheffer declara que apenas si es posible hablar de «humanidad» en los griegos de la antigüedad, no destruye con ello su imagen ideal, sino que muestra el reverso decisivo sin el cual no es posible entender el teatro de la antigüedad griega.

* 2. La Tragedia

El culto al teatro

En honor de los dioses, «en cuyas despiadadas manos están el cielo y el infierno», se reunieron los hombres en el ancho círculo del teatro. Midiendo sus versos con solemnidad, el coro rodea a la orquesta: «¡Ven, oh Musa, y entra aquí en los sagrados coros! ¡Alégrate con nuestro cántico y contempla la muchedumbre del pueblo que se asienta aquí por millares!» Los versos hímnicos proceden de las *Ranas*, de Aristófanes. Precisamente él, el «impío burlón», vuelve a evocar en su estribillo cómico la fuerza de la antigua tragedia griega. Su edad de oro duró cerca de un siglo. Sus precedentes se remontan a Homero, el arpista ciego; a Demódoco, que recitaba, mientras los héroes comían, sus canciones sobre el favor y el rencor de los olímpicos, «pues cuando el apetito de la bebida y la comida se había aplacado, la musa excitaba a los cantores a cantar las alabanzas de los héroes».

De los cantores de los tiempos legendarios procede una de las dos corrientes de fuerza que llevaron al nacimiento de la tragedia; la otra proviene de los cultos a la fertilidad de los sátiros danzantes. Según Herodoto, hubo coros de cantores con máscaras de macho cabrío desde el 600 a. C. Originalmente estaban consagrados al héroe argivo Adrastos, el tantas veces cantado rey de Argos y Sikyon, que había sido el impulsor de la campaña de los Siete contra Tebas. Clístenes, señor de Sikyon desde el 596 a. C., transfirió estos «coros de machos cabríos» a Dionisio, dios favorito del pueblo ático, por razones políticas.

Dionisio, compendio de la embriaguez y del frenesí, es el espíritu salvaje de la contradicción, la antítesis extática de la beatitud y del horror. De él brotan la sensibilidad y la crueldad, la inagotable fuerza vital y la mortal aniquilación. Esta duplicidad del dios, que es un motivo mitológico originario, encontró su expresión elemental en la tragedia griega.

El camino que conduce a ella pasa por un sucesor del cantor homérico Demódoco: Arión de Lesbos, que vivió alrededor del 600 a. C. en la corte del tirano corintio Periandro. Amigablemente favorecido por su señor, amante de las artes, Arión acometió la tarea de encarrilar por vías poéticas los cultos de la vegetación ampliamente difundidos entre la población. Dispuso a los machos cabríos cantores en forma de coro de sátiros que acompañaban con pantomimas sus ditirambos festivos. Con ello, y sobre la base del arte poético, Arión abrió la vía a una evolución que, dos generaciones más tarde, habría de conducir, en Atenas, del cántico y la danza a la tragedia, al teatro.

Pisístrato, el sabio tirano de Atenas, propulsor de las artes y del comercio, fundador de las Panateneas y de las grandes Dionisiacas, puso todos los medios para organizar estas solemnidades civiles con el mayor efectismo posible. En marzo del 534 a. C. hizo venir a la ciudad al actor Téspis de Icaria y le encargó que colaborara en las grandes Dionisiacas. Téspis demostró poseer imaginación creadora e hizo historia. Se presentó como solista frente al coro de los sátiros: como «interlocutor» (hypokrites) que introducía las representaciones mediante un prólogo, y con el cual el director del coro mantenía un diálogo. Había nacido la forma previa de la tragedia, aunque sólo como núcleo germinal, en el interior del sacrificio cultural. La etimología de tragos —macho cabrío— y ode —cántico— es el sello de su ascendencia.

Ninguno de los participantes podía siquiera sospechar el alcance de la nueva Dionisiaca del 534 a. C., ampliada con diálogos, y menos que nadie el propio Téspis. Hasta ese momento había deambulado con una compañía de cantores y danzarines, y había hecho gala de su arte ante los campesinos áticos en las solemnidades rurales en honor de Dionisio —ditirambos y danzas de sátiros al estilo de Arión—. La leyenda que lo pinta viajando por los campos en un carromato de cuatro ruedas —el carro de Téspis— es uno de esos bellos engaños arraigados de manera indeleble en el habla.

El autor del malentendido fue Horacio, que da la noticia de que Tespis «llevaba sus poemas en un carro». Pero este dato se refiere únicamente a su participación en las Dionisiacas y no a un supuesto carro-teatro ambulante. La danza coral en el teatro iba precedida por una solemne procesión. Esta provenía de la ciudad y terminaba en la orquesta, en el sagrado recinto de Dionisio. Su punto culminante lo constituía el carro festivo del dios, que venía en último lugar, tirado por dos sátiros: una especie de barca de ruedas (*carrus navalis*) en la que viajaban la imagen cultual de Dionisio o, en su lugar, un actor coronado de pámpanos. El carro naval evoca la travesía marítima del dios: según la tradición mítica, el niño Dionisio había sido depositado por las olas en la orilla dentro de un arca. El agua, como elemento fecundante en el que habitaban los misterios primordiales de toda vida, desempeña en el culto de todos los pueblos un importante papel —desde los mitos de Osiris del Antiguo Egipto, pasando por el niño Moisés de la Biblia, hasta el pescador divino del Kagura japonés.

El dios —o el actor— del antiguo carro naval está sentado entre dos sátiros que tocan la flauta y lleva pámpanos de vid en la mano: un motivo conservado en múltiples variantes por los pintores de vasos. Es muy posible que Tespis se haya presentado de esta suerte en las dionisiacas de Atenas. Llevaba una máscara de lino pintada de rostro humano que resultaba visible a distancia destacándose del coro de sátiros con su velludo faldellín y su cola de caballo.

El lugar en que se celebraban las dionisiacas atenienses era la ladera del santuario de Dionisio, al sur de la Acrópolis. Aquí estaba el templo con la antigua imagen de madera procedente de Eleutherai. Un poco más abajo, en una explanada en forma de terraza, se encontraba el ruedo de la danza, la orquesta. En medio de ella se hallaba, en un pedestal bajo, el altar de los sacrificios (*thymele*). La proximidad del dios se hacía realidad vivida. Dionisio está presente: centro y foco de un solemne ceremonial religioso y teatral; de un rito que,

como en todas las grandes representaciones culturales de la tierra, empieza con una ofrenda de purificación.

Precedentes de Esquilo

Entre la primera representación de Téspis y el primer éxito teatral de Esquilo transcurren 60 años. Era una época de violentas controversias políticas que trajeron como resultado a la postre el dominio de los tiranos, la intervención de los combatientes de Maratón en la configuración de la vida pública y la fundación de la democracia ateniense por Clístenes. No obstante las crisis políticas, se afirmó la nueva forma artística de la *tragedia*, la cual fue reformada y elevada a la categoría de tema de certamen (agon) de las dionisiacas estatales.

Paralelamente a ella, y de orígenes más remotos quizá, se había desarrollado una forma independiente y específica: la sátira. Surgió en el Peloponeso; su valedor literario fue Pratinas de Flío. La sátira «como el más arduo de los cometidos de lo decoroso» se relacionó con la tragedia y se tomó la libertad de degradar burlescamente en lo grotesco los sentimientos mayestáticos. Como parte integrante de las dionisiacas, constituía el anticlímax, la relajante recaída en las bajezas de lo demasiado humano. Estaba encomendada a la sabiduría y a la ironía del poeta trágico sobre sí mismo, por muy brutal que pudiera resultar la caída: él mismo era también autor de la sátira que cerraba la trilogía presentada al certamen.

Un discípulo de Téspis, Frínico de Atenas, amplió la función del interlocutor. Le asignó un doble papel y le hizo aparecer alternativamente con máscara masculina y femenina. Las múltiples entradas y salidas que ello exigían trajeron consigo una partición escénica en el curso de los cánticos, subrayada por el cambio de vestuario y de máscara. Se había dado un nuevo paso de la recitación a la acción.

...as con las que fuera derro-
to por los más afortunados Pratinas y Coirilo. Toda
producción anterior a 472 a. C., año de la represen-
tación de *Los Persas*, se ha perdido. Esquilo, según
noticias antiguas, escribió 90 tragedias en total; la tra-
dición conoce el título de 79 de ellas, pero sólo se han
conservado siete.

Con *Los Persas*, Esquilo recoge un tema actual que ya
Aristófanes había tratado cuatro años antes en sus famosí-
simas *Fenicias*. Como deliberado desafío para establecer
una comparación, *Los Persas* comienzan con el mismo
verso de *Las Fenicias*. Los jueces otorgaron el triunfo
a la trilogía de Esquilo, seguida de la sátira *Prometeo
Portafuego*. De la dotación y ornato del coro se encar-
gó un joven a la sazón de 25 años, Pericles.

Las partes dramáticas de la tragedia arcaica eran un
prólogo que explicaba la historia previa, el cántico
introdutorio del coro, el mensaje sobre el giro ominoso
del destino y la consiguiente lamentación de los afec-
tados. También Esquilo se atiene a este esquema. Frente
al coro dispone al principio dos solistas y luego, coin-
cidiendo con Sófocles, tres.

El trasfondo espiritual de *Los Persas* es la glorificación

de la joven ciudad de Atenas, reflejada en la corte del enemigo persa vencido en Salamina. Cuando Atosa pregunta al director del coro «¿Quién gobierna al pueblo griego, quién lo domina?» recibe la respuesta dictada por el orgullo de ciudadano ateniense del autor: «No son esclavos, no conocen señor.»

Lo que Atosa, Antígona, Orestes o Prometeo sufren no es un proceso individual. Su destino es la situación excepcional, el proceso del poder de los dioses y de la voluntad humana, la condición del que está a merced de los dioses, que en una espiral creciente culmina en el acontecimiento monstruoso. En *Prometeo Encadenado* se hace patente de la manera más elemental y poderosa. El hijo de los titanes, que robara el fuego del cielo y lo regalara a los hombres, eleva con voz estentórea su queja a la «bóveda resplandeciente» por encima del teatro: «Tierra, Madre, a ti una y otra vez te invoco, anillo de llamas que todo lo contemplas: heme aquí, padezco por obra de los dioses, yo que soy también un dios.»

Atenazado por todas partes por el fuego de las fuerzas primitivas de la antigua religión resuena el tormento del Prometeo de Esquilo: «Conmigo, que traje la piedad a los mortales, nadie usa de piedad.» Dos mil quinientos años más tarde, Carl Orff lo convirtió en héroe de un drama musical de exótico arcaísmo, en el que se confronta la pasión del dios con la pasión del hombre. La historia de las religiones ha podido trazar la línea que, partiendo de los titanes sufrientes del cosmos primitivo, pasa por el rebelde Lucifer y termina en el redentor cristiano: se trata de la consideración, siempre válida para el teatro, de que «las intuiciones paganas penetran a menudo, con profundidad y tino asombrosos, en la realidad histórica ulterior» (Joseph Bernhart).

Sófocles

Cuatro años después del triunfo de *Los Persas* encontró Esquilo por primera vez en los certámenes anuales de tragedias un rival cuya fama crecía meteóricamen-

te: el joven de veintinueve años Sófocles, hijo de una rica familia ateniense, que de adolescente había dirigido el coro de niños en las celebraciones de la victoria de Salamina.

Ambos candidatos concurren con sus tetralogías trágicas ante el jurado de las donisiacas del 468 a. C. Ambas fueron aceptadas y representadas. Esquilo obtuvo una mención honorífica, pero el premio fue para su rival, treinta años más joven que él, Sófocles. Ambos poetas, no obstante, permanecieron ligados por una estrecha amistad hasta la partida de Esquilo de Atenas, y compartieron a la par los honores del arte de la tragedia. Sófocles alcanzó dieciocho triunfos teatrales. De sus 123 obras, que todavía en el siglo II a. C. se encontraban en la biblioteca de Alejandría, se conocen 111 títulos; se han conservado siete tragedias y los restos de una sátira.

Sófocles era un admirador de Fidias, que por la misma época creaba en mármol, bronce y marfil la imagen del hombre semejante a los dioses. Del mismo modo como Fidias animó la estatuaria arcaica, Sófocles animó a los hombres de sus tragedias. Los despojó de su arcaico vestuario típico y penetró la corteza de su capacidad individual para el sufrimiento. Colocó sobre el escenario personalidades que se atrevían —como la pequeña Antígona, que maduraba en la empresa que ella misma había elegido— a contradecir el mandato del poderoso: «Heme aquí para amar y no para odiar.»

Los dioses someten al rebelde «a un sufrimiento que no tiene escapatoria». Le imponen vejámenes en los cuales sólo entre torturas pueden defender su dignidad. El hombre es consciente de este engaño, pero obliga a los dioses a echar mano de sus últimas alternativas. Los hombres de Sófocles experimentan el dolor como la escuela más ardua, pero al mismo tiempo más ennoblecedora del «conócete a ti mismo». Movidos a error por sombríos oráculos, entregados a destinos enigmáticos, precipitados en un estupor lleno de amenazas, impelidos a cometer desafueros contra su voluntad, se entregan por sí mismos a las Erinnias, las vengadoras del infierno,

y a la justicia que habrá de castigarlos, «Dike, la que ejecuta.» Ajax se arroja sobre su propia espada, el rey Edipo se arranca los ojos; Electra, Deyanira, Yocasta, Eurídice y Antígona buscan la muerte.

El escéptico creyente que es Sófocles hace que los dioses inviolables triunfen por encima de todos los abismos de odio, de rabia, de venganza, de violencia y de abnegación. En el absurdo aparente del dolor se encuentra precisamente su sentido. Porque «no hay nada que Zeus no sea», se dice al final de *Las Traquinianas*.

De la condición inapelable que tiene el destino en la concepción de Sófocles dedujo Aristóteles su famosa definición de la tragedia antigua, controvertida desde hace siglos; interpretada por Lessing como purificación de los efectos mediante el terror y la compasión, Wolfgang Schadewaldt la explica hoy como un «alivio placentero del horror y la miseria». En cuanto representación cultural —pues toda auténtica tragedia lo es— no tiene, al igual que el culto, nada que mejorar, que purificar ni que educar. «La tragedia estremece», escribe Schadewaldt, «y al tiempo que, con el apetito primario de lo horrible —que es la faz de toda verdad— y el placer de la queja, alcanza al placer catártico de la liberación que alivia, hace tanto más posible que de vez en cuando alcance con su sacudida el núcleo de algún hombre, el cual emerge transformado de este cautiverio de su ser por la verdad de lo real».

Eurípides

Con Eurípides empieza el teatro psicológico de Occidente. «Yo represento a los hombres como deben ser; Eurípides, tal cual son», dijo Sófocles en cierta ocasión. El tercero de los grandes trágicos antiguos tomó como punto de partida un plano de conflictos totalmente nuevo. En él conserva todo su valor la sentencia de Protágoras: «el hombre es la medida de todas las cosas».

Si Esquilo había interpretado como una obcecación el conato de hybris del héroe trágico que se encamina a la desmesura, y Sófocles había extendido sobre la vo-

luntad del hombre la amenaza del poder catastrófico de los dioses, Eurípides en cambio desvalorizó la función de la disposición divina, sustituyéndola por el ciego poder del azar. «Porque nuestro destino impera por doquier, cubierto por la noche», se dice en su *Ifigenia en Táuride*.

Eurípides, nacido en Salamina e hijo de un hacendado, se educó con los sofistas de Atenas. Frío esceptico de la verdad absoluta, se opuso a todo idealismo embelecador. Lo que a él le preocupaba eran las contradicciones, las ambigüedades, el principio de la ilusión, la relativización de los valores áticos. El oráculo de los dioses ya no es para él la verdad absoluta: no le ofrece ninguna solución que lo reconcilie todo. «La necesidad de la naturaleza y el espíritu del hombre no son representaciones de un mismo ser, sino posibilidades alternativas: ya no existe nada inconmensurable; el punto único al que todo puede reducirse hace ya mucho tiempo que no es visible: el azar rige las horas» (Walter Jens).

En contra de la doctrina socrática, según la cual el saber se traduce inmediatamente en acción, Eurípides concede a sus personajes el derecho a titubear, a dudar. Pone al descubierto la escala completa de instintos y de pasiones, de enredos e intrigas. La cavilosa investigación de la fragilidad de los mitos tradicionales le hizo objeto de las acerbas críticas de sus contemporáneos. Se le reprochó la revolución sofística de los conceptos éticos y morales —«Juró en falso la lengua, no el corazón», declara el Hipólito de Eurípides— y fue acusado de ateísmo. De sus 78 tragedias (de las que se han conservados diecisiete y una sátira) sólo cuatro le procuraron un premio teatral en vida. La primera de ellas fue *Las Pelíadas*, en el 455 a. C.

Cuando en 408 a. C. le llegó una invitación del rey macedonio Arquelaos para trasladarse a su corte de Pella, Eurípides le volvió la espalda a los atenienses sin ningún pesar. En Pella escribió en honor de su príncipe un drama cortesano, *Arquelaos*, del que sólo se conserva el título, y dos obras, a las cuales su hijo les procuró el triunfo teatral póstumo: *Las Bacantes*, un retorno al

delirio arcaico-místico bajo la vara de tirso de Dioniso, e *Ifigenia en Aulide*, un elogio de la humanidad (Racine y Gerhart Hauptmann las personificaron en sus dramas homónimos como cántico a la humanidad). Eurípides murió en Pella en marzo del 406 a. C.

Al conocer la noticia de su muerte, Sófocles se revistió de luto, y en las grandes dionisiacas que tenían lugar en aquellos momentos hizo aparecer su coro, en contra de la costumbre habitual, desprovisto de coronas. Pocos meses más tarde, también Sófocles se retiró de la escena. De modo que el trono de los príncipes de la tragedia quedaba vacante.

No obstante, Aristófanes escribió su comedia *Las ranas*, a modo de funerales por la tragedia ática. El jurado concedió el premio a la mordaz obra, que no ahorraba ninguna indirecta, en las Leneas del 405 a. C. Ningún otro testigo podría haber documentado mejor las tensiones artísticas y políticas de finales del siglo V, la división interior de la polis en descomposición, la conciencia de que el arte de la tragedia había pasado a convertirse en historia.

Cuando Dioniso, el dios del Teatro, tiene por fin que sopesar los méritos de Esquilo contra los de Eurípides, se muestra tan indeciso, irresoluto e influenciabile como los jurados, como el público. En el espejo de burlas de la más burda comicidad se le ve obligado a decir de mala gana: «Y, miren por dónde, para colmo, tengo que sopesar, como si fuera queso, el arte de tamaños poetas...»

La época de esplendor de la antigua tragedia había pasado ya de manera irrevocable. El arte sucumbió lo mismo que la forma de vida de la polis, igual que la fuerza vinculante del culto. El aristócrata ateniense Critias, enemigo riguroso de la democracia y uno de los más despiadados de entre los treinta tiranos en el 404 a. C., escribió una sátira en la que Sísifo llama a la religión «invención de un pedagogo bribón». El espíritu de la tragedia y la democracia ateniense perecieron conjuntamente.

Las grandes dionisiacas

Desde los tiempos de Pericles, las grandes dionisiacas pusieron una nota festiva en la vida religiosa, cultural y artística de la ciudad de Atenas. Mientras que las dionisiacas «rurales», que caían en diciembre, además de ser de proporciones más modestas, tenían un carácter puramente local y se agotaban en cada uno de los distritos del Atica, Atenas, en cambio, desplegaba en las grandes dionisiacas de seis días de duración todo el esplendor representativo de la capital. Sobre todo a partir de la fundación de la federación marítima del Atica, concurrían en esta fecha embajadores, comerciantes y tributarios de toda el Asia Menor y del archipiélago Egeo.

Del adecuado desarrollo del certamen teatral cuidaba el arconte, que en su condición de jerarca civil decidía tanto sobre las cuestiones artísticas como sobre las referentes a organización. A él se sometían las tragedias que se presentaban a la representación. A él correspondía la elección de las tetralogías, que en número de tres rivalizaban cada vez en un certamen (agon). El determinaba así mismo quién debía actuar de corega —algún acaudalado ciudadano ateniense que corría con los gastos de la representación. Entre éstos se contaban, además de los de organización del coro, los honorarios del director (didáskalos) y la manutención de los participantes.

El haber procurado, como corega, el triunfo de una tetralogía trágica, era uno de los merecimientos más gloriosos que se podían obtener en los certámenes artísticos. Al corega le correspondía como premio una corona de hiedra, una suma de dinero nada despreciable (como compensación por los desembolsos) y la perpetuación de su memoria en los archivos de la ciudad. De estos documentos (didaskalias), que el arconte mandaba redactar tras cada *agon* teatral proceden tanto los nombres de los coregas laureados como el título de las tetralogías representadas en cada caso. Son la documentación más valiosa de un esplendor del que, en comparación con la plenitud creadora del teatro antiguo, sólo nos han llegado algunos destellos.

Al principio el propio poeta actuaba en funciones de corega, director escénico y primer actor en la mayoría de los casos. Tanto Esquilo como Eurípides actuaron a menudo personalmente. Sófocles, en cambio, sólo actuó dos veces en su juventud, como Nausicaa y Tamira, en sus propias obras.

Mientras más tarde, en el período helenístico, se permitía la reposición de obras ya representadas, los certámenes dramáticos del siglo V presuponían el estreno de nuevas obras en cada festividad. En los primeros tiempos las grandes dionisiacas de marzo estaban reservadas exclusivamente para las tragedias. Los comediantes cruzaban sus espadas en las celebraciones de las Leneas en enero. Pero ya en tiempos de Aristófanes ambos géneros se admitían en las dos festividades.

A todos los asistentes al teatro se les entregaba, antes de entrar a la sala, una pequeña contraseña metálica (*symbolon*), que llevaba acuñado un signo que indicaba el puesto que correspondía a cada cual. No tenía necesidad de pagar. Pericles se había asegurado el favor del pueblo al sufragar con cargo al erario público no sólo la participación en los juicios y asambleas populares, sino también la asistencia a las representaciones teatrales. Las gradas delanteras inferiores (*proedrios*) estaban reservadas, en calidad de localidades oficiales, a los sacerdotes de Dioniso, a los funcionarios y a los privilegiados invitados de honor. En ellas tomaban también asiento los jurados, coregas y autores. Los adolescentes disponían de localidades especiales para efebos, y las mujeres tenían destinadas las filas superiores.

Ataviados con el color blanco de las festividades, el público acudía ya desde por la mañana temprano al teatro enmarcado por los graderíos, «en un marco popular», como lo describe Esquilo. Junto a los ciudadanos libres también los esclavos podían participar, en la medida en que sus señores se lo permitían. La aprobación y la crítica se manifestaban mediante recios aplausos, pateos o silbidos. La libre expresión de la opinión era un derecho del que el espectador teatral

hacía uso con prodigalidad y sin trabas. Desde el primer momento se la consideró como un elemento con creador del teatro.

«No olvidemos que la tragedia griega era en Atenas una acción cultural que se desarrollaba no tanto en el teatro cuanto en el espíritu del espectador —escribe Ortega y Gasset—, al teatro y al público lo abarca una atmósfera extrapoética, la religión.»

Un supuesto necesario para esta vivencia colectiva era la magnífica acústica del antiguo teatro al aire libre. El más mínimo susurro llegaba hasta la localidad más remota. Al mismo tiempo la máscara —hecha la mayor parte de las veces de tela prensada en un molde y escayolada— reforzaba el efecto sonoro. Permitía al rostro y a la palabra alcanzar el necesario efecto a distancia. Gracias al poder de la palabra, por mínima que fuera la escenografía, se creaba la montaña en la que Prometeo estaba encadenado. Para el tormento del héroe era más esencial el ámbito humano que el trasfondo óptico: el coro como participante que comenta, que amonesta, que aconseja, que contempla la historia.

Las exigencias en materia de dirección son en Esquilo aún modestas: humildes tinglados de madera de primitiva carpintería decorados con telas pintadas eran sucesivamente montañas, casa, palacio, campamento o muralla. A estas barracas de tablas, que servían también de vestuario para los actores, se remonta el nombre de escena (barraca, tienda), el cual se ha mantenido desde los primitivos rudimentos, pasando por la magnífica arquitectura de las escenas del mundo helenístico y romano hasta el concepto actual de escena.

No obstante la modestia de los comienzos ya para Esquilo se señala la presencia de un decorador escénico como colaborador: un «escenógrafo» llamado Agatarco. Probablemente se encargaba del diseño y de la pintura de las barracas de madera y de su revestimiento decorativo en tela. Vitrubio, el teórico romano de la arquitectura, atribuye a Agatarco un tratado sobre la escena aparecido en 430 a. C. y posteriormente perdido. También el ateniense Apolodoro y su contemporáneo Temo-

creto son nombrados como escenógrafos del antiguo teatro griego.

Según Aristóteles, fue Sófocles quien introdujo los decorados escénicos. La amistosa vinculación de Esquilo y Sófocles entre los años 468 y 456 explica las interferencias respecto del enriquecimiento de la escena, tanto en materia de decoración como de actores. Entre las posibilidades que se ofrecían a los escenógrafos, además del «enmascaramiento» de la escena y de los accesorios móviles, tales como los carros triunfales y de guerra, se contaba la «escala de Caronte», que salía del fondo de la escena y era utilizada en las apariciones procedentes del infierno de Caronte: así, por ejemplo, en *Los Persas* cuando Darío, al conjuro del humo de las ofrendas, se presenta ante los ojos de su mujer Atosa y del coro de los ancianos persas. Los truenos, estruendos y ruido de terremotos, obtenidos mediante el rodar de piedras en tambores metálicos o de madera, se hallan entre los recursos de los técnicos, los mecanopoioi.

El cambio de máscara y atuendo brindaba a los tres solistas la posibilidad de asumir varios papeles en una misma obra. Podían ser generales o mensajeros, dioses, reinas o ninfas. Y lo eran gracias a la magia de la máscara.

Esquilo la dotó de una forma más amplia y digna. El arranque del pelo, de forma triangular (onkos), al elevar la frente aumentaba la impresión de lo heroico. Para ello el actor trágico, revestido de jitón y manto, calzaba una bota de caña alta y gruesa suela: el coturno. Hasta la época helenística no adquirió el coturno la forma de zancos con la que lo relaciona su concepto actual.

Con Sófocles se relaja la arcaica rigidez lineal de la máscara. Los ojos y la boca, el color y la estructura de las pelucas caracterizan la edad y la condición de los representados. Con la creciente individualización de la máscara, Eurípides favoreció por lo demás, crudos contrastes de vestuario y de ambientación. Aristófanes, su irreconciliable enemigo, se mofaba de él diciendo que hacía aparecer a los reyes «piadosamente cubiertos de

de andrajos» con el único propósito de conmover el corazón del pueblo.

Lo que de manera especial excitaba la malevolencia de Aristófanes y que parodiaba regocijadamente en sus comedias, era la predilección de Eurípides por un mecanismo escénico de los antiguos, que ha ingresado en el vocabulario universal: el «deus ex machina», el «dios que descende por medio de una máquina».

Esta «máquina» era el momento de «suspense» escénico, en el que la técnica acudía en auxilio del poeta cuando era preciso terminar el conflicto humano aparentemente mediante la palabra del dios «que descendía de las alturas». Consistía en una grúa, que descolgaba un cesto desde el techo de la escena. En él estaba sentado el dios o el héroe cuya decisión encarrilaba nuevamente el atascado conflicto dramático por las vías mitológicas preexistentes. El hecho de que el «deus ex machina» le resultara imprescindible a Eurípides se explica por el espíritu de sus tragedias. La resolución individual con la que sus personajes traspasan los límites de una mitología problematizada, con la que Electra, Antígona y Medea obedecen a su propio yo, que ama u odia —toda esta apasionante arbitrariedad se ve dominada a la postre por el «deus ex machina».

Antes de llegar a estos extremos entraba en acción otro ingenio escénico de los mecanopoioi esencial para la tragedia: el ekkyklema, un pequeño escenario especial, a menudo elevado, que podía ser arrastrado al exterior desde las puertas de la decoración del palacio o de la casa. El ekkyklema saca a la luz a todas aquellas figuras sombrías —el asesinato de la madre, de los hermanos, de los hijos— que habían actuado detrás de la escena. Pone de manifiesto la sangre, el horror y la desesperación de un mundo desgarrado: en *La Orestíada*, en *Agamemnon*, en *Medea*.

En ocasiones se incluía también el techo de la escena: desde *El pesaje de las almas* de Esquilo hasta *La Paz* de Aristófanes. Ya que, lógicamente, son los dioses quienes actúan en las alturas, dicho lugar entró en el vocabulario antiguo como «theologeion» (lugar de los dioses).

Las grúas, el ekkyklema y el theologeion presuponen un escenario permanente. Este se desarrolló en Atenas hacia fines del siglo v a. C. e incluso se remontaba a los planos de Pericles. El embellecimiento de la Acrópolis iniciado en el 450 a. C. se extendió al teatro de Dionisio. Muy probablemente las tribunas de madera de los espectadores fueron sustituidas ya en el 500 por gradas de piedra. Por aquellos días las tribunas repletas de público se habían venido abajo por el peso de la muchedumbre. Ciertamente, los biógrafos de Esquilo permiten poner en duda esta noticia, pues afirman que un segundo hundimiento dio lugar a que éste se marchara encolerizado de Atenas y se trasladara a la corte de Hierón de Siracusa, donde murió en el 456.

El proyecto de escena que elaborara Pericles preveía un escenario monumental con grandiosas edificaciones laterales (parascenios). Los trabajos deben haberse llevado a cabo aproximadamente entre el 420 y el 400 a. C., al mismo tiempo que la ampliación del local destinado a los espectadores y la reducción de la orquesta. A ello dio ocasión el previsto traslado de la acción teatral de la orquesta a la escena. Dicha medida demostró en el futuro estar tanto más justificada cuanto que el coro que actuaba en la orquesta —en la tragedia clásica de doce a quince personas— fue quedando cada vez más diezmado, a consecuencia de las medidas de ahorro en Atenas, hasta que, al cabo, desapareció enteramente desde fines del siglo iv.

La consolidación definitiva de la nueva edificación del teatro no la vivieron ninguno de los grandes trágicos, ni siquiera Aristófanes. Sólo en la segunda mitad del siglo iv, cuando Licurgo se encargó de la administración de los recursos económicos de Atenas, se llevó a cabo. Los nuevos y magníficos locales estuvieron listos cuando la gran época creadora de la tragedia antigua ya pertenecía a la historia.

* 3. La comedia

Sus orígenes

La historia de la comedia griega no tiene, como la de la tragedia, un punto culminante, sino dos. Acompañó, con Aristófanes, los últimos decenios de los grandes trágicos Sófocles y Eurípides y en la época helenística alcanzó una vez más con Menandro una significación universal. Ya era por entonces, en su espíritu y en su forma, un género artístico autónomo. Ningún trágico griego probó suerte jamás con los retruécanos de la comedia; ningún poeta cómico escribió jamás una tragedia.

En *El Banquete*, Platón aboga en vano por la unificación de ambos géneros mayores. Concluye con la noticia de que Sócrates, en medio de la noche, había querido convencer a Agatón y a Aristófanes de que «el mismo hombre debía aprender a componer comedias y tragedias» y que «los buenos poetas trágicos son también poetas cómicos». Ambos admitieron que era así, pero no continuaron el tema porque tenían sueño; Aristófanes se quedó dormido el primero y luego, cuando ya era de día, Agatón.

Ni siquiera de la célebre fuerza de persuasión de Sócrates hubiera podido esperarse que Aristófanes, el mordaz «abogado del diablo» de la tragedia, se embarcara en una unión personal de ambas artes. Mirada a la luz del día, su confesión nocturna le estorbaba sus planes. Pues lo que le encantaba a Aristófanes en su obra artística era la política cotidiana y actual, en malévola lucha imaginaria y de tertulia con los grandes de su tiempo, la flecha envenenada con que apuntaba a su talón de Aquiles. Las jugosas obscenidades con las que el «díscolo niño mimado de las Gracias» la emprendía «a latigazos con el pueblo y con los poderosos», la grosera farsa fálica, los coros de pájaros, de ranas y de nubes, que viven de la herencia cultural del satirismo desenfrenado, de las danzas de fieras y de las fiestas de la vegetación.

Según concluye Aristóteles en su *Poética*, los orígenes

de la comedia es preciso buscarlos en las «celebraciones fálicas», tal y como se celebraban aún en su época en numerosas ciudades. El concepto de comedia se deriva del cántico del comos, el bullente cortejo nocturno de caballeros atenienses amantes de la bebida y de la danza, del amor y del vino, que en nombre de Dionisio arrojaban toda su dignidad por la borda durante algunos días. Las grandes fiestas de los comastas eran las Leneas celebradas en enero —fechas éstas en la que más tarde tendría lugar el agón o certamen de las comedias— y que consistían en un jolgorio carnavalesco en el que no faltaban ni la crítica más soez ni las mordacidades más ingeniosas.

Al comos ático se añadieron en el siglo v los mimos y bufones dóricos con falos y panza de relleno, que entendían en materia de payasadas. Ya hacia el 500 a. C. habían recibido impulso literario de manos de Epicarmo en la Megara siciliana. La comedia dórico-siciliana procede de las campechanas escenas grotescas y de las parodias que de los mitos hacía Epicarmo. Fue él quien fijó la paleta multicolor de fanfarrones y aduladores, de parásitos y chulos, de borrachos y embaucadores que perviven hasta la *Commedia dell'arte* y Molière. De preferencia, los héroes cómicos de Epicarmo salen a escena en vestidura de dioses: como Hércules, al que sólo cautiva ya el tufo de los asados, y no las hazañas heroicas; como Ares y Hefesto, que con mañas y astucias consiguen la liberación de Hera, encadenada a su propio trono; o como las siete Musas, que aparecen como hijas «groseras y rollizas» de Padre Barrigón y Madre Panzuda.

El padrinazgo de la comedia se lo disputa a la siciliana Megara la otra Megara, capital de los dorios griegos, y situada a medio camino entre Atenas y Corinto, y que era asimismo famosa por sus farsas. «No debéis esperar demasiado de nosotros —dice Aristófanes en *Las Avispas*—, pero tampoco bromas y chistes robados en Megara.» Aristóteles resuelve la cuestión al mencionar a ambas con salomónica sabiduría: «Los megarenses reivindicán para sí la comedia, tanto los de

la metrópoli, que argumentan que se originó allí en tiempos de la democracia megarenses, como los de Sicilia, porque Epicarmo es oriundo de allí, y es mucho más antiguo que Quiónides y Magnes.»

La comedia «antigua»

El autor Quiónides del que habla Aristóteles obtuvo un triunfo teatral en el 486 en Atenas. De Magnes se sabe que ganó once veces el primer premio: por vez primera en 472, año de la representación de *Los Persas* de Esquilo en Siracusa. En la época alejandrina ya no se conservaba nada de su obra. «Lo rechazáis de vosotros, al hombre envejecido, porque el ingenio mordaz ya lo abandonó», lo defiende Aristófanes en *Los Caballeros*. No, por supuesto, sin segundas intenciones agresivas en otra dirección.

Porque lo que acontecía en el certamen de los comediógrafos, bien en las Leneas o bien en las grandes Dionisiacas de Atenas, no era un pacífico medir fuerzas como entre los poetas trágicos; era un cruce de espadas en el que cada uno afilaba sus armas contra el éxito de los demás. Los actores se convertían en autores, los autores se escondían tras los actores. Aristófanes presentó *Los Borrachos* en el 427 a. C. bajo el nombre de Filónides (con toda probabilidad era demasiado joven para participar en el certamen) y el mismo actor amigo le sirvió para encubrir *Las Ranas*, veinticinco años más tarde.

La «antigua» comedia ática es un precursor brillante de la caricatura política, del Charivari y del cabaret. No había estadista, funcionario ni autor colega que pudiera defenderse de sus ataques. La burla no perdonó siquiera a las nuevas edificaciones de Pericles. En un fragmento que se conserva de Cratino aparece en escena un actor con un modelo del Odeón en la cabeza como perifollo grotesco de la máscara. «Aquí viene Pericles, el dios de Atenas», los reciben sus compañeros actores: «¿de dónde ha sacado esa caperuza? ¡Un nuevo

tocado estilo Odeón, horriblemente desgredado por la tormenta de los críticos! »

El gran cuarteto de las polémicas y las malevolencias constaba de cuatro atenienses: Crates, Cratino, Eupolis y, destacado por encima de todos en fama, sabiduría y malicia, Aristófanes.

Crates, al principio protagonista en las obras de Cratino, se presentó desde el 449 a. C. con sus propias obras, divertidos productos del «arte de las musas de la comedia», en los que se trataba del relativamente inofensivo desenmascaramiento de fanfarrones engañados, de amantes rechazados y de borrachos sentenciosos. Cuando su maestro de 96 años Cratino y el joven de 21 años Aristófanes se enzarzaron en una batalla campal por la escena, Crates ya había muerto.

En *Los Caballeros*, representada en el 424 a. C., le plugo a Aristófanes enojar al anciano Cratilo reprochándole su sensibilidad ante el pueblo y ponderando las ventajas del divertido Crates. Cratino se defendió de este ataque calificando a Aristófanes, desde el escenario, como imitador de Eupolis.

Eupolis, que ganó siete veces el premio era al principio gran amigo de su coetáneo Aristófanes. Ambos colaboraron en diversas ocasiones. Posteriormente se acusaron mutuamente de plagio. La guerra era, sobre todo en la comedia, padre de todas las cosas: en relación con *Los Caballeros*, Eupolis afirmó luego despectivamente en una de sus farsas que «se la había ayudado a hacer —y regalado— al calvo Aristófanes».

Cratino, famoso por su sed y por sus copiosas libaciones en honor de Dionisio, tampoco se quedó manco en materia de venganza. Con sus 99 años todavía inclinó de su parte la balanza de las risas. En su comedia *La botella de vino* se presentó a sí mismo como objeto de disputa de dos rivales: su mujer legal: Doña Frasco y su amante, Señorita Botella. Con un guiño de ojos salía del paso con el lema del artista dionisiaco: «quien bebe agua no hace nada a derechas».

A Aristófanes no le quedó más remedio que encajar la lección y reconocer que el «viejo borracho» seguía

disfrutando del favor de los jurados y del público. Con *La botella de vino* Cratino venció en el 413 a *Las Nubes* de Aristófanes, que se vio relegado a un tercer lugar. Precisamente de esas mismas *Nubes*, con sus tristemente célebres ataques contra Sócrates (posteriormente suavizados), cuenta Platón que, en opinión de Sócrates, habían tenido una influencia decisiva en las prevenciones del jurado cuando compareció ante el tribunal.

El teatro era el foro en que se dirimían las controversias más virulentas y Aristófanes se consideraba a sí mismo como abogado de los dioses —«puesto que éstos eran los dioses de los padres y de su gloria»—, tanto como acusador de las destructoras tendencias demagógicas en política y del arrogante desdén de los filósofos por el pueblo, a todos y cada uno de los cuales, empezando por Sócrates, ponía en la picota como ateos dedicados a ofuscar las mentes.

Poco se sabe acerca de la ascendencia y de la vida de Aristófanes. Seguramente era oriundo del demos ático de Kydathenai y había nacido hacia el 445 a. C. Entre su primera obra *Los Borrachos*, del 427 a. C. y la última, *Plutón*, del 388 a. C., vivió en Atenas. Del total de 40 comedias que se mencionan de él se han conservado once. Cada una de ellas está al servicio de una idea apasionadamente expuesta y por la que combate con belicosa fogosidad. En ellas alternan fragmentos de cruda agresión con estrofas colorales de elevada belleza poética.

Detrás de su mordaz ironía, de su burlona causticidad, se alza la exigencia de no confiar el destino de la democracia sino a personalidades espiritualmente soberanas, de absoluta integridad moral, y la exhortación a poner fin a la guerra entre hermanos que enfrentaba a Esparta y Atenas. Aristófanes, en *La Paz* hace que el campesino Trigeo vuele a lomos de un escarabajo estercolero hasta el Olimpo, y que allí alcance de los dioses la liberación de la diosa de la paz, encerrada en una caverna. En la utopía de *Los Pájaros* parodia las flaquezas de la democracia y de una religión popular y utilitaria. Y en su *Lisístrata* hace que las mu-

jeros de Atenas y Esparta rechacen a sus maridos hasta tanto no estén dispuestos a pactar la paz.

No sólo cada uno de los actores individualmente, sino también el coro podía adelantarse al proscenio y dirigirse directamente al público. Con este objeto la comedia «antigua» disponía de una posibilidad formal específica, que Aristófanes desarrolló con elevada maestría: la parábasis. Al final del primer acto el coro, despojado de sus máscaras, avanzaba hacia el primer círculo de la orquesta y hablaba a los espectadores: «Prestad oído favorable a nuestro solemne cántico anapéstico, ¡oh vosotros refinados degustadores de todos los dones de las musas!» Siguen a continuación las opiniones del autor sobre asuntos actuales, sobre controversias personales y políticas, presentadas en forma polémica y, por último, el intento de captar la benevolencia de los presentes hacia su obra. Asimismo se encomendaban a la parábasis las justificaciones posteriores, los desmentidos y las retractaciones. Después que Cleón se desquitara de las imputaciones injuriosas que le fueron hechas en *Las Avispas*, haciendo figurar a Aristófanes como personaje en una obra teatral en la que es azotado, el poeta hace alusión a ello en la parábasis de *Las Avispas*: «Cuando me dieron de golpes, bien que os reísteis vosotros, los espectadores»; reconoce también que, por razones diplomáticas, «le ha hecho un poco la rosca a Cleón», pero protesta que esto sólo ha sido así para poder atacarle con mayor virulencia en lo sucesivo.

El lugar de representación de la comedia «antigua» es el escenario decorado con paredes de madera o tiras de tela pintadas, mientras el coro —como en la tragedia clásica— actúa en la orquesta. Para las escenas «en los aires» se incluye el techo de la escena: así ocurre en *Los Acarnianos*, *Las Nubes* y *La Paz*. Cuando Trigeo asciende a los cielos a lomos de su escarabajo con ayuda de una grúa descolgada de lo alto, suplica preocupado: «Jefe de tramova, ¡ten cuidado conmigo!» La escena que sigue con Hermes ante el palacio de Zeus se desarrolla, sin lugar a dudas, en el theologeion.

La posterior liberación de la diosa de la paz de su caverna se desarrolla nuevamente en la superficie habitual del proscenio.

Las máscaras de la comedia «antigua» abarcan desde el grotesco atavío animal hasta el retrato caricaturesco. Cuando para *Los Caballeros* hizo falta una máscara con la efigie de Cleón, no se encontró a nadie que la hiciera. Por primera vez la previsible cólera de los agraviados parece ensombrecer la democrática libertad del teatro. De esta suerte el actor que hacía las veces de Cleón apareció sin máscara, únicamente con el rostro pintado de rojo. Verosímilmente se trataba del propio Aristófanes, que con ello daba un motivo más para el golpe que hubo de encajar poco tiempo después a cuenta de ese papel.

Los contemporáneos de más edad de Aristófanes ya habían hecho aparecer en escena grotescas figuras de animales; él mismo menciona en *Los Caballeros* una comedia de pájaros de Magnes. Picos, peinetas, penachos, baberos, garras y colas, junto con una malla provista de plumas, contribuían a producir aquel efecto grotesco que se halla ya en las pinturas de los vasos de cerámica desde el 500 a. C. (y que nuevamente divierten al público de nuestros días en la escenificación de *Los Pájaros* del Teatro Artístico de Atenas). El propio Aristófanes ya había contado con la insuficiencia de los adornos de plumas. «Los pájaros están en la muda», se dice en la obra.

Al igual que las mascaradas de animales, las danzas de la comedia «antigua» eran también de origen cultural. «¡Quítese el cerrojo de la puerta: la danza va a empezar!», exclama Filocleón en *Las Avispas* y sigue a continuación el kordax, una licenciosa danza fálica cuyos orígenes se remontan probablemente al antiguo Oriente. Tan desenfrenadamente obscena era, tal y como se cuenta en las antiguas fuentes, que se consideraba una desvergüenza bailarla sin máscara. Este puede haber sido un motivo más para que se excluyera a las mujeres durante largo tiempo de las representaciones de la comedia.

Cuando Aristófanes, en *La Asamblea de las mujeres* hace marchar hacia la asamblea a sus actrices femeninas con barbas postizas y toscas botas espartanas, «disfrazadas» de hombres, y entregar el regimiento a merced de las mujeres, alcanza su punto culminante la más burda y grotesca de las ambigüedades. Los efectos del disfraz, el lenguaje dramático de los gestos, del vestuario y de la imitación y, por último, el falo al descubierto, son características del estilo artístico de la comedia «antigua».

El hecho de que la comedia estuviera reservada principalmente a las Leneas se fundaba, en tiempos de Cleón, en razones muy reales de tipo político. En los tormentosos días de invierno casi ningún barco se hacía a la mar. Era sólo en marzo cuando traían a Atenas los grandes contingentes de visitantes extranjeros. Se comprende que a Cleón le importara mucho que la batalla desenmascaradora de las comedias en Atenas «quedara en casa». Aristófanes no pudo resistir la tentación de escarnecer a Cleón, «el seductor del pueblo e hijo de un curtidor», por causa de ello:

*«Ni siquiera Cleón podrá acusarme esta vez
de hacer escarnio de la república ante los extranjeros;
En la fiesta de hoy estamos sólo los de casa.
Aún no han venido los extranjeros, ni los tributarios,
ni los confederados.
Estamos los de pura cepa ática:
Trigo limpio todos, sin nada de paja.»*

Tal se lee en *Los Acarnianos*. Pero es que, además, tras ello se escondía un triunfo personal. Un año antes Aristófanes, a causa de *Los Babilonios*, había sido acusado por Cleón de afrenta a las autoridades y de burla a la ciudad ante los extranjeros. Pero la democracia helénica dio la razón al demos, a la decisión del pueblo: la queja de Cleón fue rechazada. El arte de la comedia había triunfado.

La comedia «media»

La muerte de Aristófanes puso punto final a la edad de oro de la antigua comedia política. Ya los historiadores antiguos de la literatura se dieron cuenta del brusco contraste que existía entre él y sus epígonos, por lo que trazaron una línea divisoria y englobaron toda la producción posterior a Aristófanes hasta el imperio de Alejandro dentro de una nueva categoría: la comedia media (mese).

Está documentada por la existencia de casi 40 autores y una multitud de títulos y fragmentos. Antífanes, el más industrioso de estos «confeccionistas de piezas teatrales» debe de haber escrito unas 280 comedias; su contemporáneo Anaxándrides de Rodas, 65; y se menciona también a Aubulo, Alejo y Timocles.

Anaxándrides, vencedor en las dionisiacas del 367 a. C. en Atenas, fue llamado por el rey Filipo a la corte macedónica y concurrió con una de sus comedias a la celebración de la victoria de Olinto. Su partida de Atenas caracteriza la situación política. Macedonia luchaba por la hegemonía en Grecia, y la estrella de Atenas palidecía.

La comedia abandonó las alturas de la sátira política para confirmarse en el ámbito sin riesgos de la vida cotidiana. En vez de gobernantes, generales, filósofos y dioses, fueron objeto de su parodia, los oficiales fanfarrones, los ciudadanos corrientes, los pescaderos, las hetairas de renombre y los proxenetas. Sus tipos y temas se remontan al repertorio de Epicarmo, cuyas inofensivas parodias de los mitos servían de ejemplo en la misma época a otro género propio de epígonos: en Tarento, la colonia griega de Taras, en la Italia meridional, se desarrolló en el 350 a. C. un género cómico que se alimenta exclusivamente de la parodia de la tragedia. Se trata de la llamada hilarotragedia (hilaros: festivo, alegre), que sólo se ha conservado en fragmentos y, gráficamente, en la decoración pictórica de los vasos de cerámica. En lo que respecta a técnica escénica y a decorados, ni la comedia media ni la hilarotragedia tie-

nen nada nuevo que ofrecer. La inclusión del segundo piso de la escena (episkenion) aparece ya dada en ambas; lo grotesco, mortecinos sus destellos en su evolución hacia lo decoroso, permite columbrar a través de la máscara los primeros asomos de lo sentimental.

La comedia «nueva»

En la planicie artística de la comedia media se yergue, a finales del siglo IV a. C., de nuevo un maestro: Menandro, que marca la segunda cúspide de la comedia antigua, la Nea (nueva) comedia, cuya especialidad consiste en el diseño de caracteres, en la motivación de los cambios interiores, en el examen minucioso del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto. Menandro, nacido en una rica familia ateniense hacia 343 a. C. configura los caracteres y parte de ellos considerándolos como soportes de la acción. Son, como se lee en su comedia *El Arbitraje*, el factor esencial para la evolución del hombre y además para el discurso de la acción.

De sus 105 obras sólo ocho le procuraron un triunfo en los certámenes: tres en las Leneas y cinco en las grandes dionisiacas de Atenas. La escasez de triunfos no disminuyó en lo más mínimo su prestigio en vida ni su fama póstuma. Los comediógrafos romanos Plauto y Terencio vivieron de la sustancia de las comedias de Menandro. Hasta los comienzos del siglo XX fueron éstos, junto con los tesoros de citas, los únicos testigos de lo que Menandro había escrito. Sólo en 1907 logró reconstituirse, a base de hallazgos de papiros, *El Arbitraje* de Menandro, y en 1959 *El enemigo del hombre* (Dyskolos). Con *El Díscolo*, cuyo subtítulo *El misántropo* anuncia ya los *Misántropos* de Terencio y de Molière, alcanzó Menandro, a la sazón de 24 años, su primer triunfo teatral.

Esta obra temprana permite ya conocer la talla humana y artística del poeta: El trazado minucioso de los caracteres, incluso de las figuras secundarias, la gradación creciente de la tensión, la convincente coherencia con que se enhebra la trama.

El antiguo gramático Aristófanes de Bizancio, que en el siglo II a. C. fue director de la biblioteca de Alejandría y que nos ha dejado una multitud de citas de obras de Menandro, se explaya en su admiración tan profunda como atinada: «Oh, Menandro y la Vida, ¿quién de vosotros dos ha imitado al otro?»

Menandro nunca abandonó, a pesar de ofertas tentadoras, su ciudad de Atenas y su villa en el Pireo, en la que vivía con su amante Glicera. Con ocasión de recibir una invitación del rey Ptolomeo para ir a Egipto, declinó la oferta (aunque no sin jugar, halagado, con la idea de aceptar) diciendo: «prefiero ser coronado junto a Dionisio con las báquicas hojas de hiedra, en presencia de mi Glicera sentada en el teatro, antes que serlo con la diadema de Ptolomeo». El famoso relieve de Menandro muestra al poeta, sentado en una silla baja, con una máscara de adolescente en la mano y ante sí, en la mesa, sendas máscaras de hetaira y anciano. «Adolescentes inflamados de amor, doncellas raptadas por amor, ancianos ridiculizados y esclavos impasibles en todas las situaciones de la vida» componen, en la poco respetuosa opinión del romano Manilio, el repertorio de Menandro. Su conciencia de su propio valer ignoraba el humor de los jurados, que concedían la preferencia a su rival Filemón de Siracusa en los certámenes de comedias. Según cuenta una anécdota, Menandro se lo encontró un día por la calle y lo saludó con estas palabras: «Con tu permiso, Filemón, cuando resultas victorioso sobre mí ¿no te pones rojo de vergüenza?»

El coro, que ya en la comedia media se había visto reducido al papel de mirón, desaparece completamente con Menandro. Como los actores ya no hacen su entrada desde la orquesta, cambia asimismo la forma de la escena. A la escena de dos plantas se antepone una plataforma (logeion) en la que se desarrollan las escenas más importantes. La comedia de carácter, la intriga y la matización individual del diálogo presuponen una actuación conjunta más concentrada por parte de los actores, un acercamiento más estrecho de la escena

y del patio de espectadores. Menandro fue el único de los grandes dramaturgos antiguos que tuvo ocasión de vivir la terminación definitiva del teatro de Dionisio. Porque en Atenas, lo mismo que 300 años más tarde en Roma, se dio la misma peregrina situación de que las edificaciones externas alcanzaran el punto culminante en el despliegue de su magnificencia en una época en que las fuerzas internas creadoras de lo dramático se habían agotado o habían sucumbido. El boato de la arquitectura teatral antigua se desplegó bajo los auspicios de los epígonos. Pero sólo pudo recoger el pálido reflejo del antiguo esplendor.

* 4. El teatro en la época helenística

Cuando Licurgo, en la época en que administró la hacienda de Atenas, remató la obra del teatro de piedra de Dionisio era consciente de que llevaba a cabo tarea de ultimogénito. No sólo hizo recoger y reunir las obras de los clásicos, sino que mandó esculpir sus imágenes en magníficas estatuas de mármol que colocó en el vestíbulo del nuevo edificio, una sala porticada abierta en la fachada posterior del edificio de la escena.

El teatro en sí constaba de un grandioso escenario con tres puertas de acceso, con sendos edificios dispuestos a derecha e izquierda (paraskenien) que ofrecían otros dos accesos desde la sala de la escena al escenario. Los agujeros destinados a sostener postes que se encuentran en la pared de fondo de la escena permiten concluir que en caso de necesidad podía levantarse sobre el escenario una segunda planta (espiskenion) tal y como lo exigía sobre todo la comedia.

En el patio de espectadores, dispuesto en tres filas de gradas, cabían de 15.000 a 20.000 personas, lo cual correspondía prácticamente a la totalidad de habitantes de la Atenas helenística. Los sitios de honor del proedrio, esculpidos en mármol del Pentélico, se conservan aún hoy parcialmente, y en medio de ellos se encontraba el sitial del sacerdote, adornado con relieves, y que ostenta-

ba la inscripción: «Propiedad del sacerdote de Dionisio Eleuterio.» Los restantes asientos reservados a las autoridades eran más sencillos, pero contaban con un respaldo redondeado y a veces se empleaba en su construcción dos o tres bloques de mármol.

Pero más o menos por la misma época en la que Licurgo terminó las obras del nuevo teatro de Dionisio en Atenas se construía en Epidauro el teatro de la antigua Grecia que mejor se conserva en nuestros días. Fue edificado por el arquitecto Policleto el Joven en el recinto sagrado de Asclepio, hacia el 350 a. C., y ya en la antigüedad era célebre por su belleza y por su armonía. Su anfiteatro estaba incrustado en la ladera de la colina como un molusco gigante. Desde lo alto de la fila 60 la mirada pasa por encima del resto del escenario y se pierde a lo lejos en la «sala infinita» de la llanura sembrada de árboles. Un día en Epidauro es toda una vivencia del Teatro Antiguo, incluso sin que tenga lugar ninguna representación. Esquilo, Sófocles y Eurípides renacen a la vida, y resulta difícil hacerse a la idea de que ninguno de ellos vio jamás sus tragedias representadas en estas majestuosas edificaciones: ni en Epidauro ni en Atenas, ni en Delos ni en Priene, ni en Pérgamo ni en Efeso. Cuando los espectadores se congregaban ante la fachada porticada de la escena del teatro helenístico, el antiguo certamen de dramaturgos hacía mucho tiempo que se había convertido en una competición entre actores. Ya Aristóteles se quejaba en su Poética de que «el virtuosismo se había adueñado de la escena, porque —añadía—, más pueden hoy los actores que los poetas».

Si el siglo v, durante el gran «maestoso» del Antiguo Drama, habían sido los poetas los favoritos y confidentes de reyes, príncipes y caudillos, a partir del siglo iv fueron desplazados por los actores. Filipo de Macedonia llama ciertamente a su corte con gran honor a Anaxándrides, el autor de comedias, pero con mucho mayor honor llevó consigo al actor Aristodemo. Su hijo Alejandro, discípulo de Aristóteles, confió a Tesalio una misión diplomática: como los actores no sólo estaban

exentos del servicio militar, sino que, en cuanto servidores de Dionisio, disfrutaban de salvoconducto para trasladarse a territorio enemigo, resultaban particularmente aptos como negociadores políticos.

En el siglo IV los actores se habían confederado en el gremio de los «artistas dionisiacos». A la cabeza de la corporación figuraba un protagonista o músico que era al mismo tiempo sacerdote de Dionisio. Estas entidades organizaban asimismo representaciones en los teatros menores del Atica y del Peloponeso, con reposiciones de comedias y de tragedias clásicas.

En aquel momento eran sobre todo las obras de Eurípides las que gozaban de las preferencias del público. Plutarco cuenta que todos los atenienses hechos prisioneros y condenados a la esclavitud tras la desastrosa campaña de Siracusa del 413 a. C., eran liberados por los siracusanos si eran capaces de citar de memoria fragmentos de los dramas de Eurípides. Porque Eurípides había profetizado la victoria de los siracusanos y la ruina de los atenienses. En las *Troyanas* había dado la voz de alarma al predecir esta derrota. Esto explica también la preferencia que sentirían más tarde los romanos por Eurípides. En el prólogo a las *Troyanas* representadas en las dionisiacas del 415 en Atenas junto con la sátira *Sísifo*, Poseidón abandona la escena con estas ominosas palabras:

*¡Insensato aquel que convierte en ruinas ciudades
y templos,
y en desiertos las tumbas, ciudades santas de los muertos,
para al cabo perecer él mismo!*

Para Roma, la cultura teatral y el arte dramático de los griegos constituyeron siempre el gran ejemplo a seguir, incluso cuando el mundo romano irrumpió en el arruinado imperio griego. La tendencia teatral de los vencedores romanos, con su inclinación al verismo, al «espectáculo», se expresó en el remodelado del teatro griego: el escenario quedó oculto tras proskenios adornados con relieves y estatuas; las orquestas fueron ro-

deadas de muros y convertidas en konistra, en arena para los combates de gladiadores y las lidias de fieras.

El teatro de Dionisio de Atenas tuvo que soportar que el emperador Nerón no sólo modificara su aspecto externo y arquitectónico, sino que se atreviera a dedicar el lugar santo de Dionisio «al Dios y al Emperador» conjuntamente como se puede leer esculpido en el arquitrabe.

Los restos del teatro de Dionisio en Atenas reflejan hoy «la evolución, no solo de la poesía dramática, sino de toda la cultura antigua: en los orígenes, danzas corales; luego, junto a ellas, dramas formidables en la gran orquesta, cubierta por una escenografía variable; más tarde, obras diversas en la orquesta reducida de tamaño y en el proscenio, con una escenografía típica y fija: por último, embrutecedores juegos circenses en la konistra rodeada de muros». (M. Bieber).

A pesar de todo, las palabras de aquellos que dieron vida al teatro europeo no han enmudecido. Cada año resuenan en el Teatro de Herodes Atico, cuando los festivales de verano de Atenas, con su programa clásico de tragedias y comedias permite captar un eco de lo que en otra ocasión —hace 2500 años—, resonaba a los pies de la Acrópolis en honor del dios Dionisio.

* 5. El mimo

Desde tiempo inmemorial había existido en Grecia y en Oriente el pueblo de los juglares: danzarines, acróbatas y trovadores, flautistas y recitadores que hacían gala de su arte en mercados y cortes, ante campesinos y príncipes, entre las tiendas de campaña y las mesas de los banquetes. Al arte puro se añadía lo grotesco, el remedo de hombres y animales, la imitación tipificadora y caricaturesca de sus movimientos y gestos.

Cuando a la expresión corporal se sumó el juego de palabras, nacieron las primeras escenas improvisadas y minúsculas. Eran los comienzos del mimo primitivo. Su propósito consiste en la imitación «al natural» de

los tipos de la vida en su más alto sentido: el arte de la transmutación, de la mimesis.

Si la epopeya homérica y el drama clásico habían glorificado a dioses y héroes, el mimo en cambio se apoderó de todas aquellas pequeñas existencias que cumplían su destino anónimamente a la sombra de los grandes: tahúres, rufianes y ladrones; taberneros, chulos y he-tairas. Cada región contribuía con determinadas figuras y con conceptos locales derivados de ellas. Para Esparta, el mimo, individuo extravagante de la embriaguez dionisiaca, era el borracho (deikelos), y de él se deriva la denominación, corriente en Esparta, de deikelon para designar la primitiva farsa campesina. En Tebas, los mimos y farsantes, cuyos temas preferidos eran la parodia del culto beocio a Cabiro, eran llamados «espontáneos».

El concepto de mimo proviene de Sicilia, y se aplicaba a la farsa campesina y burlesca que recibió del siracusano Sofrón su forma definitiva hacia el 430 a. C. Sus creaciones son hombres y, en el sentido más amplio de la mimesis, fieras humanizadas. Sofrón es el creador del antepasado más remoto de la trama de Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*: en una de sus obras (conservada en fragmentos) hace que el actor que representa al asno hable de «cómo pacía hojas de cardo».

Puesto que tanto en el reino animal como en la vida de los hombres las suertes no se reparten según los merecimientos, precisamente al más sobrio y fiel de los compañeros del campesino griego le cupo en suerte, ya en la antigüedad, el ser objeto del innumerables humoradas. Las danzas y las parodias asnales llegan, a través de las farsas romanas, hasta las pantomimas inalterablemente idénticas de la fiesta francesa de los asnos (festum asinorum) con la que los clérigos del siglo XII conmemoraban la huida de la Madre de Dios a Egipto, en una dramaturgia heredada del paganismo antiguo. Para el mimo tampoco existían fronteras geográficas. En compañía de juglares ambulantes venidos de todas partes vagabundeaba desde la magna Grecia hacia el norte,

y reunía bajo su nombre todos los tipos imaginables de representaciones teatrales populares, burlescas y más o menos improvisadas.

Mientras la escena clásica excluía a las mujeres, en el mimo, en cambio, podían desplegarse todos los dones y encantos femeninos. El escritor, terrateniente y deportista griego Jenofonte cuenta en su *Simposio* (siglo IV a. C.) de un siracusano que se presentó en un banquete en casa del rico Calías en Atenas llevando consigo a una flautista, una danzarina y un mancebo.

Por deseo de Sócrates, que era junto con sus discípulos huésped de Calías, representaron los mimos la historia de Dioniso y Ariadna; de cómo el dios del vino libera a la hija de Minos, abandonada en Naxos, y la hace su esposa. El hecho de que se pudiera acceder sin preparación previa a este deseo de Sócrates demuestra cuán familiarizados estaban los mimos con la herencia mítica, como lo estuvieron anteriormente en Mesopotamia y en el Nilo; como habrían de estarlo más tarde en el Tíber y el Bósforo.

Las pinturas de innumerables vasos de cerámica ática nos han transmitido las imágenes de acróbatas femeninos, volatineras, danzarinas y tañedoras de instrumentos musicales, equilibristas que andan con las manos, malabaristas con platos y copas. Todas ellas muestran lo extendida que esta y el favor de que gozaba, sobre todo en círculos privados, el arte de las jóvenes mímicas entre los griegos. En una hidria de Nola del siglo IV a. C. que se encuentra hoy en el Museo Nazionale de Nápoles, cuatro grupos se adiestran en el ejercicio de diferentes formas de representación. Una joven desnuda, apoyándose en los antebrazos y arqueándose por la espalda, se acerca a la boca un kylix, que sostiene con los pies: lleva como apotropaion una cinta anudada a la pantorrilla, como era costumbre entre las mímicas; otra joven danza entre espadas colocadas de punta; una tercera ensaya en cucullas, la posición pírrica, la mitológica danza guerrera, con el yelmo, escudo y lanza.

Según cuenta la leyenda, Atenea celebró su victoria sobre los gigantes con la danza pírrica por ella in-

ventada. En Esparta se le atribuye la paternidad a los Dióscuros. La denominación de pírrica reaparece nuevamente en el siglo II d. C. Apuleyo cuenta en sus *Metamorfosis* (X, pp. 29 y ss.) que los romanos representaron en Corinto un ballet dramático con ese mismo título (cfr. p. 172). Después del ballet se había querido echar mano de Lucio, el «obsceno mimo» disfrazado de asno, pero éste había escapado.

Junto a los textos mímicos en prosa existían las mimodias cantadas, antecesoras remotas del cuplé. Su reserva de tipos era la misma de la que Filogelo sacaba sus chistes, y a los médicos, charlatanes, adivinos y mendigos se añadía, como fecunda imagen de burlas, el tonto de Abdera o de Sidón, o de una antigua Scilda.

Una forma poética específica del mimo griego fue la creada en el 250 a. C. por el poeta Herondas de la isla de Cos con sus mimiambos: breves textos mímicos compuestos en yambos, en los que se trata de los secretos de las amigas enamoradas, del castigo de los estudiantes díscolos, del arte de convencer de las celestinas en busca de negocio, y de todo tipo de intimidades no siempre agradables.

Parece empero lo más verosímil suponer que los mimiambos de Herondas —lo mismo que los mimiobucólicos de Teócrito, mucho más decentes de hecho—, fueron concebidos más bien como piezas de lectura o como textos cuya recitación estaba encomendada a un solista capaz de mudar la voz.

Sólo en la época helenística tuvo el mimo acceso esporádico a la gran escena teatral. Grecia no le concedió la importancia que alcanzaría bajo los emperadores romanos en Roma y en Bizancio.

* 1. Introducción

El imperio romano fue un estado militar. El historiador americano Will Durant caracterizó a los romanos en cierta ocasión como guerreros antes de Augusto y como dominadores del orbe después de Augusto. El camino que conduce desde la legendaria fundación de la ciudad de las siete colinas en el 753 hasta el imperio romano universal es una serie ininterrumpida de campañas militares de conquista, a la vez que la legitimación de un nacionalismo cuyo fundamento desde el principio mismo era el poder de la autoridad.

Incluso los dioses estaban sometidos al poder del estado. No era la tradición, sino la *res pública* la que determinaba en qué lugares tendrían que recibir el culto supremo. Las legiones romanas, antes de tomar una ciudad enemiga, procedían a suplicar a los dioses de ésta, mediante el ceremonial religioso de la *evocatio* —«llamar fuera»— que abandonasen a los sitiados y trasladaran su sede a Roma. Allí se les aseguraban templos más esplendorosos y un culto más ferviente. Así se trasladó al Aventino el templo de Diana de la ciudad latina de Aricia, y la Juno Regina de los etruscos de Veyo fue instalada en el capitolio. Y asimismo fue a parar a Roma Minerva, la descendiente de la griega Palas Atenea que se veneraba en la ciudad etrusca de Falerio. Con Júpiter y Juno formó la trinidad suprema de los dioses romanos en el Capitolio. Su recuerdo se conserva aún hoy en la iglesia cristiana de Santa María sopra Minerva, edificada en el siglo VIII d. C.

A la trinidad de Júpiter, Juno y Minerva estaban también dedicados las solemnidades religioso-teatrales más primitivas de carácter oficial: los *ludi romani*. Como el nombre lo indica apuntaban tanto a la glorificación de la floreciente capital, de la *urbs romana*, como a la veneración de los dioses. En palabras de Cicerón, el secreto de la dominación romana residía en «nuestra piedad, nuestros usos religiosos y nuestra sabiduría en creer que el espíritu de los dioses todo lo domina».

La religión del estado la componían la jerarquía de los dioses olímpicos tomados de los griegos con algunos cambios menores de denominación, pero sin ninguna modificación sustancial de los caracteres. Talía, musa de la Comedia, y Euterpe, musa de los coros trágicos y de los tañadores de flauta, eran las diosas protectoras del teatro tanto en el Tíber como a la sombra de la Acrópolis en Atenas.

Correspondía a la mentalidad de un pueblo altamente dotado para la organización y para el pensamiento racional el poner tanto celo en la práctica de las solemnidades festivas como ponían en sus campañas de conquista. El teatro de Roma se basaba en la consigna de política interior que en todas las épocas han tratado de emular los gobernantes avisados: *panem et circenses* —pan y circo.

El teatro romano es heredero directo del griego en su impronta arquitectónica tanto como en su sello dramático. Cuando Tito Livio y Horacio declaran que es preciso buscar los orígenes del teatro romano en las fescenninas —diálogos carnavalescos burlones y picantes propios de la ciudad etrusca de Fescennio— lo que les preocupa es, evidentemente, orientarse hacia los inicios del teatro helenístico. La comparación es tanto más pertinente si la referimos a la época de esplendor del teatro romano. Como anteriormente en Atenas, también ésta se divide en un período de actividad literaria y en otro caracterizado por el empeño de las generaciones siguientes en crear los marcos exteriores adecuados. En Roma, concretamente, el período de los siglos III y II a. C. en el que florecen —en escenarios improvisados

y provisionales de madera— el drama histórico y la comedia, y el período de glorificación arquitectónica de la idea del teatro en los siglos I y II d. C.

El anfiteatro no pertenecía a los poetas. Servía para las luchas de gladiadores, para las lidias de fieras, los combates navales y los espectáculos de artistas de género revisteril. Cuando en tiempos de Domiciano se desataron las persecuciones contra los cristianos la sangre humana corrió a raudales en el Coliseo, en el mismo lugar donde multitudes de 50.000 espectadores aclamaban mimos y pantomimos, y a los vencedores en los certámenes. El teatro del imperio romano fue espejo de sus virtudes y de sus defectos. Pero más que lugar de las artes fue negocio del espectáculo.

* 2. Los *ludi romani*, teatro de la *res publica*

En la misma década en que Aristóteles describía el fenómeno de la tragedia griega, una vez concluido el ciclo de su desarrollo, vivió Roma sus primeros *ludi scaenici*. Se trataba de modestas representaciones mímicas de una compañía de artistas procedentes de Etruria: danzas y canciones al son de la flauta, conjuros de los dioses, enraizado todo ello en la enigmática fe en el más allá del pueblo etrusco, que en otra época había dominado a Roma. En aquellos momentos la cuestión era aplacar a los poderes sobrenaturales sobre la vida y la muerte: corría el año 364 a. C. y la peste asolaba el país.

El sutil arte político de los romanos consistía en ofrecer a los vencidos la oportunidad de desplegar sus talentos y sus buenas relaciones con los dioses. Se anexionaban los bienes terrenos y espirituales de los vencidos, y el derecho de ostentar de manera agradable ante el pueblo todo, para gloria de la *res pública*. Así, pues, el teatro de Roma era un instrumento dirigido por la autoridad del Estado. Si en Atenas el arte de la tragedia y de la comedia se había desarrollado a partir de los programas de las dionisiacas y las leneas,

de la misma manera Roma intentó organizar el arte del drama partiendo de los programas festivos.

El marco en que se desarrolló fueron los *ludi romani*, que desde el 387 a. C. se celebraban anualmente durante cuatro días. Más tarde se añadieron a éstos los *ludi plebei* en noviembre, los *ludi ceriales* y los *megalenses* (en honor de la madre de los dioses) en abril, y los *ludi apollinares* en julio.

Parte decisiva en la historia de las festividades tuvieron los Escipiones, que consolidaron la universalidad romana no sólo en el ámbito bélico, sino también en el cultural. Desde los siglos III y II a. C. ejercían ya aquella clase de mecenazgo a la que el noble romano Mecenas diera su nombre en tiempos de Augusto.

Para las aspiraciones de la metrópolis del Tíber resultaba necesario fomentar los talentos de aquellas regiones conquistadas en las que florecían la educación y el espíritu griego. A una de las más importantes y ricas de las colonias griegas del sur de Italia, la ciudad de Tarento, deben los romanos su primer dramaturgo: Livio Andrónico. Vino a Roma como esclavo de la acaudalada familia de los Livios. Se reconocieron sus dotes en el dominio de la lengua y pronto el joven griego ascendió de maestro doméstico a mentor y ayo. Tradujo en versos latinos (saturnios) la *Odisea* de Homero para ser utilizada en las escuelas y compuso, por encargo del senado, himnos religiosos en latín.

El año 240 a. C., en las celebraciones de la victoria en la primera guerra púnica, Livio Andrónico se destacó por primera vez —si bien por encargo de las autoridades— como imitador de dramas griegos. Se representaron una tragedia y una comedia. El autor, fiel a la tradición griega, colaboró como actor, cantor y director de escena.

El ejemplo de Livio Andrónico fue el toque de guerra para los primeros dramaturgos latinos. Cinco años más tarde se presentó en los *ludi romani* un romano con obras propias: Gneo Nevio, de Campania, hombre de ingenio y crítico audaz, «el primer romano que merece ser llamado poeta y, según todas las apariencias, uno

de los talentos más asombrosos y significativos de la literatura romana», como escribe Theodor Mommsen.

También Nevio había sido soldado. Había combatido en la primera guerra púnica y había vivido la victoria de las legiones romanas, pero también las insuficiencias de la dirección del ejército. El entusiasmo por la grandeza de la república y la repugnancia hacia los elementos corrompidos le hicieron tomar la pluma. Creó así el drama nacional romano cuyos héroes eran los magistrados de la nación, los pretores, y que recibió su nombre del de la vestidura propia de su cargo, *fabula praetexta*. En materia de comedias se distinguían la *fabula palliata*, confeccionada según el modelo griego y cuyos actores llevaban el palio griego, y la *fabula togata*, de colorido netamente romano, en la cual los actores aparecían en escena revestidos de la toga indígena.

Los honores a que Nevio se había hecho acreedor con su glorificación dramática de la historia romana —especialmente con la más famosa de sus obras, *Rómulo*, sobre la legendaria fundación de Roma— volvió a ponerlos en juego con sus comedias. Se aventuró en el terreno de las polémicas de actualidad y, formado en la escuela de Aristófanes, se atrevió a atacar a los políticos y aristócratas, de su tiempo.

Pero Roma no era Atenas. Ni el senado era Cleón, que se había contentado con castigar la irrespetuosa audacia de Aristófanes con una azotaina. A Nevio le costó más cara su belicosidad de comediante: hubo de sufrir prisión y marchar al destierro. Murió hacia el 201 a. C. en la antigua ciudad comercial de Utica en Fenicia, a la que Escipión Africano el Viejo había puesto sitio en vano tres años antes.

Posiblemente en compañía de los ejércitos de Escipión, que se retiraban, llegó a la metrópolis en el 204 a. C. el tercer precursor del teatro romano: Quinto Ennio, oriundo de Rudiae en Calabria, de 35 años de edad. En su calidad de participante en la segunda guerra púnica, había admirado las virtudes de los legionarios y de sus generales en la derrota sufrida ante Aníbal, las mismas que Nevio anteriormente había echado de menos de

manera tan crítica en el ejército victorioso: «la imperturbable fe de los romanos en su ciudad y su profunda sagacidad para reconocer las auténticas relaciones de fuerza», las cuales, al ponerse de manifiesto precisamente en la derrota, hacían creer tanto más en su misión guerrera.

Quinto Ennio, educado igualmente en la atmósfera cultural griega, tuvo la suerte de ganarse la amistad de los hombres más destacados e importantes de Roma. Aparte de la obra de su vida, la epopeya nacional de los *Annales*, reelaboró tragedias y comedias griegas para el público romano. Tomando a Eurípides como modelo creó un *Aquiles*, un *Alejandro* y una obra sobre *Las Euménides*. En *Las Sabinas* dramatizó un tema procedente de las leyendas romanas en el que el teatro tenía una participación por partida doble: con ocasión de unas festividades en Roma, Rómulo hizo raptar a las sabinas allí presentes, ya que su ciudad de guerreros, hambrienta de poder, andaba escasa de mujeres. Cuando poco después el ejército de los sabinos avanzaba contra las Siete Colinas, las bellas en disputa, encabezadas por la esposa de Rómulo, procuraron el arreglo pacífico de la contienda. Los adversarios se reconciliaron y Rómulo concedió a Tito Tacio, rey de los sabinos, la participación en el reinado. (En el juguete cómico de Schönthans que lleva el título de *El rapto de las sabinas*, el drama romano del mismo título es el corpus delicti de un director de instituto que compone poesía en secreto.)

Como «heraldo de los helenizados principales de Roma», Ennio aprendió a evitar a lo largo de su vida los temas conflictivos. Disfrutó tanto del favor de la plebe como de la benevolencia de la aristocracia. La temática de sus dramas permiten reconocer la sensatez de que hizo gala para orientarse en medio del forcejeo propio de su condición de favorito. Escogió los temas con aspecto didáctico que podían trasladarse sin violencias en medio de la imagen racionalista del mundo que tenía los romanos.

En el siglo II a. C. se asiste a la aparición de una multitud de productos literario-teatrales dentro de la lí-

nea de la *fabula praetexta* que sigue la tradición de buscar los motivos temáticos en los textos griegos. En el terreno de la tragedia Quinto Ennio es el primer eslabón de una cadena que comprende a su sobrino y discípulo M. Pacuvio, oriundo de Brundisium (Brindisi); a Lucio Accio, favorito de Bruto; a Asinio Pollio, el rhetor «digno del coturno» de la época del emperador Augusto; y, por último, ya dentro de nuestra era, a Anneo Séneca, ninguna de cuyas tragedias se representó jamás en el teatro romano de la antigüedad.

* 3. La comedia romana

Si bien la tragedia y la comedia, creadas por un mismo autor, habían entrado de la mano en la escena romana, pronto Talía comenzó a independizarse. Con el primer comediógrafo romano de rango universal recibió la aportación de las fuerzas vitales procedentes del mimo popular.

Plauto de Sarsina (h. 254 - 184 a. C.) no provenía del pupitre de estudioso de la cultura. De joven —cuenta su *Vita*, tan rica en aventuras—, se fue a recorrer el país con una compañía de farsas atelanas. Su apodo de *Maccius* parece confirmar estos orígenes. El *maccus* era uno de los tipos característicos de la farsa atelana: el guasón voraz y avisado que se las arreglaba siempre para que su compañero terminara cargando con las culpas y con las pullas.

Plauto dio el salto a la literatura universal, pasando por encima de su modesto repertorio de tipos y caracteres de su propia experiencia de actor. Los modelos dramáticos para sus comedias fueron las obras de la nueva comedia ática, muy en especial las de Menandro. Todos aquellos que en Roma se estimaban en algo conocían, junto al nombre del celeberrimo ateniense al menos algunas citas suyas talladas en forma de epigrama. ¡Qué éxitos no se podrían esperar si se desplegaba en escena todo el tesoro de sus comedias!

Plauto tenía suficiente práctica teatral como para bus-

car en sus modelos las escenas de mayor efectismo. De aquí que no tuviera reparos en entremezclar los motivos de varias obras cuando se trataba de aumentar el efecto. Trabajó así con tanto tino como acierto, según el principio de la «contaminación», lo mismo que, una generación más tarde, el segundo de los grandes comediógrafos romanos, Terencio.

Pero ¿de dónde sacó Plauto, el actor umbrio, su erudición en la literatura griega, todos los presupuestos que trascienden la mera gracia natural y que lo convirtieron en un autor de categoría universal? Seguramente que, al tiempo que llevaba el disfraz de mimo en el equipaje, hacía de vendedor ambulante. Al final sus especulaciones comerciales lo llevaron a la bancarrota, pero lo que sin lugar a dudas le procuró su odisea mercantil fue un conocimiento soberano de las capas altas, medias y bajas de la población, el arte de la caracterización acertada y la habilidad para coordinar atinadamente figuras y situaciones.

Plauto convirtió en gruesa comicidad la elegante urbanidad de su modelo Menandro. Las payasadas y las chuscadas grotescas se llevan la palma. Los caracteres cómicos, los travestidos, la intriga y los sentimientos burgueses forman el engranaje que mueven las comedias de Plauto. Las canciones con acompañamiento musical que se entremezclan en ella les dan un aire de opereta. Ya sus tres primeras comedias, que presentó en escena cuando tenía cincuenta años, fueron un éxito completo. Tradicionalmente se señalan las fechas de 204 a. C. para *Miles gloriosus*, 201 a. C. para *Cistellaria*, 200 a. C. para *Stichus* y 191 para *Pseudolus*.

Las veinte comedias de Plauto íntegramente conservadas reflejan abundantemente tanto el repertorio de personajes y de acciones de la nueva comedia ática como la mentalidad del poeta y del público para el que se escribían, la cual se pone de manifiesto en el envilecimiento lleno de efectismo teatral. A su vez, las comedias de Plauto sirvieron de inagotable despensa para la comedia europea. El *Amphitruo* de Plauto pervive en el *Amphitryon* de Molière y de Kleist y llega hasta las

versiones modernas de Jean Anouilh y Peter Hacks; los *Menaechmi* han vuelto a inmortalizarse en la *Comedia de los errores* de Shakespeare; el *Miles gloriosus* (Fanfarrón) se convirtió en el modelo de todos los pseudo-héroes jactanciosos. En la *Aulularia* creó Plauto el prototipo del avaro engañado, al que Molière con *El avaro* revistió con la capa multicolor de la *Haute Comédie* francesa.

Cartago, la orgullosa ciudad derrotada, regaló a Roma su segundo comediógrafo de altura: Publio Terencio Africano (h. 190 - 159 a. C.). El joven bereber fue llevado —como Livio Andrónico— a Roma en calidad de esclavo. Su amo reconoció las dotes del adolescente y le concedió la libertad. En el círculo de Escipión Africano el Joven encontró Terencio reconocimiento amistoso y estímulo.

Sus seis comedias nos revelan desde el título mismo el asunto de que se ocupan: del estudio de carácter de un «verdugo de sí mismo» (*Heautontimorumenos*), de un parásito (*Phormio*), de una suegra (*Hecyra*), de un Eunuco. Los orígenes de la comedia de Terencio se extienden desde el 166 a. C., fecha del estreno de *Andria* en los Ludi Megalenses, hasta el 160 a. C., probable fecha de su muerte.

Si Plauto había caracterizado al pueblo por su habla y había sacado una buena parte de sus situaciones cómicas de la oposición de pobres y ricos, Terencio, por el contrario, procuró reproducir el tono habitual de la conversación de la aristocracia romana. «En esta obra reina el habla pura» se dice en el prólogo del *Verdugo de sí mismo*, añadiendo a continuación que se trata de «una obra de carácter sin demasiada bulla».

Pocas cosas podían mortificar más al poeta que el revés sufrido por su *Hecyra*. Su primera representación quedó ensombrecida por la competencia de una compañía de volatineros que actuaba en las cercanías y que procuró lucirse con todo el ruido posible. La obra fracasó porque, como se lamentaba Terencio amargamente, «no se pudo ver ni conocer.»

Terencio deseaba que se apreciara con la debida atención el refinamiento urbano y el trazado cuidadoso de

los caracteres y de las acciones secundarias al margen de la acción principal. Se atuvo concienzudamente a sus modelos griegos y se preocupó de no excederse en cuanto a la verosimilitud de la fábula. No se trataba en absoluto de una tarea sencilla, porque también Terencio, como Plauto, contaminaba dos y hasta tres obras previas. Los saltos artificiales de personajes que se reconocen y se desconocen, que se pierden y se vuelven a encontrar, hacían que al espectador le resultara difícil seguir el hilo de la acción. Así, en *El Eunuco*, se emplean dos comedias de Menandro; para los *Adelphoi*, una de Menandro y otra de Difilo.

Las honras fúnebres por Lucio Emilio Paulo fueron la ocasión para el estreno de los *Adelphoi*, junto con una reposición de *Hecyra*. Fue el organizador Escipión Africano el Joven, hijo carnal del difunto hijo adoptivo de la familia de los Escipiones. No es difícil pensar que existe una relación entre el contenido de la obra y el destino personal de Escipión Africano. Se llegó a decir que Escipión Africano había colaborado en las comedias de Terencio. El poeta sale al paso de esta acusación con extrema diplomacia en el prólogo a los *Adelphoi*:

*Y por fin, lo que cuentan los maliciosos
—que le ayudaron a escribirlas nobles varones—:
lo que ellos señalan como una afrenta
cuenta para el poeta como la mayor alabanza...*

Poco después del estreno de los *Adelphoi* partió Terencio a un viaje hacia Atenas y el Asia Menor del que no regresó. Desapareció sin dejar huellas, en pos de los dramaturgos griegos a los que tanto admiró.

Sus comedias, sin embargo, perduran en el teatro universal. Sus finezas dramáticas, sus apartes, su táctica de encubrir y descubrir los caracteres y los motivos son verdaderamente modelo. Hrotsvith von Gandersheim, Shakespeare, Tirso de Molina y Lope de Vega se sirvieron de la técnica de Terencio. En su *Dramaturgia Hamburguesa*, Lessing se ocupó extensamente de las excelen-

cias de Terencio y de su influencia en el teatro universal; y aun Thornton Wilder se remonta, con *La Mujer de Andoso*, a un tema terenciano.

La humanista francesa Anna Dacier, traductora y adaptadora de la literatura antigua «ad usum delphini», declaraba entusiásticamente a fines del siglo xvii: «Osa-mos decir que el mundo latino no puede ofrecer nada comparable a la nobleza, a la elegante simplicidad, al donaire y al delicado encanto de los diálogos de Terencio.»

* 4. Del podio de tablas al escenario teatral

El teatro romano nació del podio de tablas de los juglares. Durante dos siglos vivió en instalaciones provisionales, una edificación funcional que se montaba cada vez que hacía falta y se volvía a desmontar. Si bien los romanos pronto superaron cuantitativamente la ventaja que les llevaban sus modelos griegos, no obstante quedaron muy atrás en cuanto a los presupuestos externos del teatro: no en materia de organización, pues en esto los romanos fueron siempre maestros, sino en cuanto al marco arquitectónico de la representación.

La última palabra en lo referente al teatro romano la tenían los dos ediles curules, altos funcionarios estatales que originariamente procedían sólo de las filas de los patricios, pero más tarde salieron también de las de los plebeyos. Entre sus ocupaciones —la supervisión de la policía y de las obras públicas, la vigilancia de los edificios públicos y de las calles— estaba además la de procurar el ordenado desarrollo de los *ludi* y los *circenses*.

Los ediles otorgaban al director de los festejos (*dominus gregis*) una subvención estatal que servía para sufragar los gastos de actores y vestuario. Al principio la escena ocasionaba pocos gastos por sí misma. Se componía de un podio cuadrado, a un metro de altura sobre el suelo, al que se subía por una escalerilla lateral de madera, y cerrado por detrás mediante un desangelado

telón de fondo. Era el mismo tinglado improvisado que montaban los juglares procedentes del sur de Italia, que levantaban los mimos y atelanos dondequiera que contaban con un público que acudiera con presteza y que dejara algunas monedas en el platillo.

Tanto Livio Andrónico como los dramaturgos contemporáneos suyos y sus continuadores tuvieron que contentarse con estas condiciones primitivas. Tanto más había que exigir de la habilidad del artista y de su capacidad de transmutarse, en cuanto que representaban sin máscara, caracterizados únicamente por pelucas, por lo general cuando se trataba de personajes femeninos. Era muy importante ser dueño de una voz clara audible a gran distancia. Se cuenta de Livio Andrónico que en cierta ocasión hizo que un apuntador oculto recitara su parte, mientras él mismo actuaba pantomímicamente en silencio.

El público se congregaba en semicírculo en torno al podio. Hasta el 150 a. C. estuvo prohibido sentarse durante la representación teatral. Cuando Escipión el Joven sugirió que se dispusieran asientos para los senadores y los funcionarios del estado se granjeó con este privilegio la mala voluntad del pueblo.

Paso a paso el tinglado primitivo fue adquiriendo formas más técnicas. Primeramente se añadió, en sustitución del telón de fondo colgante (*siparium*), una barraca de madera para vestuario de los artistas. Ya desde tiempos de Plauto las necesidades escénicas habían determinado el desarrollo de un precedente del *escaenae frons*, futuro equivalente a la escena griega: una construcción de madera con paredes y techo. La pared de madera de la escena tenía tres puertas: una puerta central (*porta regia*), flanqueada ésta por dos accesos más modestos (*hospitaliae*) a las que se añadieron posteriormente sendas entradas laterales.

De esta suerte existían cinco casas distintas dispuestas para los personajes que intervenían en la obra, requisito indispensable para las escenas callejeras de Plauto y Terencio. Cuanto menor era el escenario, tanto más juntas estaban las puertas. Su forma más concentrada aparece en el escenario, «caseta de baño», que los

humanistas alemanes del siglo xvi reconstruyeron para uso escolar.

Se supone que Plauto, en recuerdo de sus orígenes atelanos, tomaba personalmente parte en los ensayos de sus comedias. Terencio, sin embargo, tuvo la suerte de encontrar un influyente personaje que se encargó de la representación de todas sus obras. Se trataba del director de escena Lucio Ambivio Turpión, que gozaba, junto con su compañía, de gran consideración ante los ediles curules y, en su condición de «dominus gregis», sabía sacar adelante las comedias que recomendaba. Para el acompañamiento musical hacía que el esclavo Flaccio compusiera obras polifónicas para flauta.

Como el escenario se montaba en las proximidades del circo y tenía que hacerse valer frente a las carreras de carros, los combates de púgiles y gladiadores y las actuaciones de danzarinas, a menudo terminaba la cosa —como en la *Hecyra*— en un chasco para el poeta. Incluso para la reposición de la obra Terencio no descartaba de antemano la posibilidad de que se repitiera la misma calamidad porque, como pone en boca de Turpión en el prólogo, «corre el rumor de que hay combates de gladiadores, y la gente entonces sale corriendo, agolpándose ruidosamente, gritándose y pegándose para conseguir sitio».

El gramático Donato refiere que, en contra de la costumbre, parece ser que Turpión escenificó en el 160 a. C. los *Adelphoi* con máscaras. Para los copistas medievales de Terencio no había duda de ello; y así, representaban junto a los distintos textos de la obra los correspondientes conjuros de máscaras cuidadosamente clasificados en un estante (basándose seguramente en una fuente común que no ha conservado) y en el mismo orden de aparición en escena que los que debían llevarlas. En los *Adelphoi* son trece las máscaras, conforme al número de personajes de la obra, y es de suponer que muchos de los papeles secundarios eran interpretados por un mismo actor.

Cinco años después de la muerte de Terencio el censor Casio Longino (155 a. C.) mandó erigir por primera

vez un teatro con un *scaenae frons* adornado con columnas. Pero al terminar las representaciones fue mandado derribar por decisión del senado. A este destino tampoco escapó el suntuoso edificio de madera que Lucio Mummio, el conquistador de Corinto, hizo levantar para celebrar su entrada triunfal en el 145 a. C.: también este teatro, completo y dotado por primera vez de gradas para asiento de los espectadores, fue desmantelado después de acabar las representaciones, tal y como lo cuenta Tácito en sus *Anales* (14,21).

Todavía en el 58 a. C. incluso el edil Emilio Scauro hubo de someterse, en materia que afectaba a su propia competencia, a la ley que prohibía cualquier tipo de perpetuación de las edificaciones teatrales. La ley alcanzó de lleno, lo mismo que a las de sus predecesores, a las edificaciones que había mandado levantar, por muy artística que fuera la obra de su *scaenae frons*, con su ornato de 360 columnas, y por muy impresionante que fuera su presunta capacidad para 80.000 espectadores.

También la capacidad de decisión de los ediles en su honorable silla curul —que 2000 años más tarde Theodor Fontane aún añora con tanta nostalgia— tenía sus límites. Opina Fontane que su butaca n.º 23 en el Teatro Real de Berlín no es en modo alguno una «silla curul», sino «para los menos vanidosos un banquillo de acusados, porque aunque uno imagina que el crítico teatral es un juez, en muchísimas más ocasiones es un acusado». Decididamente los ediles tenían sobre él una ventaja: el poder influir en el programa; pero durante dos siglos nada pudieron hacer para modificar el carácter de fiesta al aire libre que tenía el antiguo teatro romano.

No está claro si se utilizaban —y en qué forma— decorados pintados. Según Tito Livio el edil Gayo Claudio Pulcro fue el primero que mandó decorar los bastidores con pinturas naturalistas en el 99 a. C. Se trataba de paneles corredizos de madera partidos por la mitad y que podían retirarse hacia ambos lados de la escena. Vitruvio, el teórico de la arquitectura, atribuye a los hermanos Lucio y Marco Lúculo la introducción

de los decorados laterales en el 79 a. C. Su ulterior desarrollo lógico dio lugar al sistema de periactas: una serie de bastidores en forma de prisma triangular, ordenados según el sentido de la perspectiva, y que giraban en torno a un eje: mediante un tercio de vuelta podían hacerse sintonizar con los decorados de fondo variables. (Una experiencia semejante llevó al arquitecto teatral alemán Joseph Furttenbach a emplear, en el siglo XVII, los llamados «telari»: un desarrollo de la reconstrucción del antiguo ordenamiento de las periactas, publicada en 1583 por Vignola-Danti.)

En cierta ocasión Virgilio describió cómo se separaban las paredes de la escena y, simultáneamente, las pariactas se daban la vuelta. Las puertas colocadas al lado de las periactas tenían una significación fija, con la que los espectadores estaban ya familiarizados: los personajes que entraban por la izquierda procedían del extranjero; los que hacían su entrada por la derecha, venían de la ciudad. Al principio se levantaba a la izquierda del escenario un altar con la efigie del dios en cuyo honor tenía lugar la representación; en las solemnidades funerales se sustituía por una estatua del difunto.

En Roma, el empleo de grúas y demás mecanismos móviles, de los que la comedia media de los griegos apenas si había hecho uso, se trasladó a los juegos de circo en la arena y en el anfiteatro. Totalmente al margen del desarrollo literario y escenográfico del teatro romano, el año 56 a. C. asistió a la introducción casi inadvertida de un mecanismo escénico del que ya no podría prescindir el teatro universal de nuestros días: el telón de boca.

Su precursor en tierras de Roma había sido el blanco «siparium» de los mimos, con el que los descansos de la representación de tragedias o comedias cubrían el scaenae frons y delante de él obsequiaban al público con sus burlas y farsas dialogadas.

La creciente suntuosidad de los decorados pone de manifiesto el propósito de deslumbrar al espectador. A diferencia de nuestra costumbre actual, el telón caía al

comenzar la función. Las cortinas estaban sujetas al alero anterior del scaenae frons y se dejaban caer en un foso estrecho situado delante del escenario. En los teatros de piedra de los romanos, como el de Orange al sur de Francia, aún se puede observar con claridad este foso. El teatro europeo del Renacimiento volvió a esta práctica del telón de boca (aulaeum).

* 5. El teatro del Imperio

El primer teatro de piedra construido en Roma debe su supervivencia a un ardid. Su fundador fue Gneo Pompeyo, aliado y posteriormente enemigo de César. En el transcurso de sus campañas por mar y tierra los teatros griegos le habían impresionado vivamente: Lesbos se le presentaba como un modelo ideal cuando en el año de su consulado, 55 a. C., logró de los círculos autorizados de Roma el consentimiento para levantar un teatro de piedra. Pero supo anticiparse al riesgo de tener que abandonar nuevamente el edificio una vez que hubieren terminado las funciones, mediante una magistral jugada de ajedrez. Hizo colocar en la cima de los graderíos semicirculares un templo de Venus victrix, la diosa de la victoria, argumentando que las gradas escalonadas no eran en realidad sino la escalinata que subía al santuario.

Pompeyo se salió con la suya y Roma consiguió su primer teatro permanente. Estaba situado al extremo sur del Campo de Marte (aún pueden verse sus restos junto al Palazzo Pio). Las reconstrucciones que de él se han hecho muestran la planta en la forma ya claramente concebida que serviría de modelo para los futuros teatros romanos. La pared de la escena, adornada con columnas, está rodeada del semicírculo de las gradas; éstas estaban divididas en forma de cuña por dos grandes pasillos y varias escaleras radiales. El remate superior lo forma una galería porticada, adornada con estatuas.

En todo lo alto, como una iglesia-fortaleza medie-

val, el enhiesto templo de Venus domina el conjunto, frente al scaenae frons. La presencia de los dioses que en el teatro de Dioniso en Atenas era un presupuesto cúltico-religioso, en el teatro de Pompeya en Roma no fue más que un subterfugio diplomático. Para Pompeyo había sido una cuestión de prestigio embaucador a los ediles curules y al senado. Siete años más tarde tendría que retirarse ante uno más fuerte, a quien el pueblo poco tiempo antes aún había abucheado cuando hizo su aparición en los combates de gladiadores: Julio César.

A la sazón los Ludi Romani constituían una fiesta de quince y dieciséis días de duración. Bruto viajó a Nápoles por encargo de César con objeto de contratar «artistas dionisiacos» para las funciones teatrales greco-romanas que habrían de celebrarse en todos los barrios de Roma. Cuando el 15 de marzo del año 44 a. C. César cayó herido de muerte junto a la estatua de Pompeyo, había ordenado proyectar un teatro de piedra más amplio que habría de estar situado al pie del Capitolio en las proximidades del Tíber.

El edificio, terminado en el reinado del emperador Augusto, fue dedicado a la memoria de Marcelo, sobrino del emperador prematuramente fallecido. Poco antes los romanos habían asistido a la inauguración de un nuevo teatro de piedra, cuyo iniciador había sido Lucio Cornelio Balbo, amigo de Pompeyo. De esta obra sólo quedan algunas ruinas miserables en la Via del Pianto junto al Palazzo Cenci.

Del Teatro Marcelo, que con su capacidad para unos 20.000 espectadores, es no obstante el mayor de los tres, quedan en pie los muros exteriores. Aún hoy, a pesar de haber estado siglos en desuso, ofrece la impresión majestuosa de su magnífica arquitectura. La serie didáctica de las formas estilísticas tomadas de los griegos refleja la voluntad de poder del «clasicismo augustal», tal como habría de repetirse ochenta años más tarde, con dimensiones mucho mayores en el Coliseo. En la planta baja del Teatro Marcelo las altas arcadas están articuladas por columnas embebidas de estilo dó-

rico; en la segunda son de estilo jónico; en la tercera —que ya no se conservan— eran de estilo corintio.

Al esquema de la fábrica externa corresponde la estructura interna: las gradas inferiores, en forma de semicírculo dividido en seis cuñas; el segundo semicírculo, inmediatamente superior, dividido proporcionalmente en doce cuñas; y como remate, la galería cubierta sostenida por los pilares corintios.

Este sistema fundamental reaparece con ricas variaciones en todas las contrucciones teatrales romanas, como por ejemplo —aunque de dimensiones más modestas—, en los teatros de Herculano, Aosta, Falerio y Ferento, en los que se ejerció directamente la influencia romana. En menor medida también los teatros de la costa del norte de Africa —Dchemila (El Yem), Leptis Magna o Timgad, la ciudad que Trajano edifica para los veteranos de las legiones— permiten reconocer los mismos principios. Fueron edificados por lo general en el siglo II d. C. y servían de lugar de esparcimiento a las tropas romanas de ocupación.

La expansión del imperio romano universal se vio coronada por el éxito gracias al principio fundamental de imponer sobre los territorios conquistados, no sólo una forma de gobierno centralizado, sino también las conquistas de la cultura imperial. Al teatro de Dioniso en Atenas se le añadió en tiempos del emperador Nerón un frontispicio escénico adornado con relieves al estilo romano. Cien metros más allá, en la ladera sudoeste de la Acrópolis el acaudalado retor Herodes Atico hizo construir en el 161 d. C. en memoria de su difunta esposa Regilla un Odeón en estilo romano. Muestra la típica disposición semicircular del patio de espectadores (cavea), la pared del escenario con su ornato de columnas, cuyas alas laterales empalman directamente con el conjunto, de manera que el resultado es un recinto unitario, recogido y armónico. La denominación originaria de «odeón» se explica porque el local se empleaba, la mayor parte de las veces, para funciones musicales. Actualmente tienen lugar en el Teatro de Herodes Atico los festivales de verano de Atenas.

Uno de los teatros romanos mejor conservados fuera de Europa es el que se encuentra en Aspendos, en el Asia Menor. Fue creado por el arquitecto Zenón en la época del emperador Marco Aurelio (161 - 180 d. C.). El patio de espectadores aprovecha la pendiente del terreno y forma con el escenario una unidad cerrada. Cinco puertas conducen desde la estrecha sala escénica a las tablas del escenario (*pulpitum*); en los *parascenios* laterales se disponen otras dos puertas de entrada. La fastuosa fachada de *scaenae frons* estaba cubierta por un techo voladizo, cuya existencia se demuestra también en el Odeón de Herodes Atico y en el teatro de Orange construido en el siglo I.

A los innumerables teatros del Asia Menor que se remontaban a la época griega —Pérgamo, Priene, Termessos, Efeso, Sogalassos, Patara, Myra, Issos— se les añadieron nuevas fachadas suntuosas o al menos se recubrieron sus *proscenios* con zócalos en relieve. De esta manera se procuraba al mismo tiempo, siguiendo la costumbre romana, hacer descender más la superficie del escenario. Hacia fines del siglo I se reconstruyó el teatro de Mileto y que fue terminado más tarde en tiempos del emperador Adriano. La puerta del mercado, reconstruida en el Museo de Pérgamo en Berlín, ofrece una impresión imponente de la magnificencia de las construcciones en Mileto. Cabe pensar que el *scaenae frons* del teatro de Mileto sería de majestuosidad y dimensiones equivalentes. Es muy posible que los bastidores pintados en madera o lienzo hayan dejado de existir en la época imperial. La combinación de varios pisos sustentados por columnas y con perspectiva en relieve ofrecía también a las representaciones de comedias una variada gama de terrazas, ventanas y balcones en los que situar las incidencias de la acción.

La mezcla de elementos helenísticos y romanos que tuvo lugar, tanto en las regiones de la Italia meridional como en las de Grecia, permitió en principio la coexistencia de ambos elementos en el tiempo y en el espacio geográfico: las decoraciones pintadas y la pura escenografía arquitectónica. Mientras en el gran teatro

de Pompeya dominaba con toda verosimilitud la pompa del frontispicio escénico ricamente subdividido ya a comienzos de nuestra era, los directores de escena romanos de Corinto trabajaban aún en el siglo II d. C. con decorados practicables de madera y con mecanismos del tipo de los fosos.

Apuleyo, el autor de *El Asno de Oro*, bromista y viajero incansable, relata así la representación del ballet *Pyrrhiche* en Corinto: sobre el escenario se encontraba «el monte Ida» construido de madera con animales, plantas y fuentes. Las fuentes manaban de verdad y los árboles y arbustos eran vivos y auténticos. En medio de esta escenografía un bello adolescente y tres mujeres 'divinas' habían danzado el juicio de Paris. Venus había aparecido desnuda, únicamente con un fino velo de seda en torno a las caderas, rodeada de un Cupido danzante, de Horas y de Gracias. Minerva llevaba en su compañía a los demonios del terror, Juno a Cástor y Pólux, y Paris a su rebaño. Al final del ballet había brotado de la cima del Monte Ida un surtidor que llenó el ambiente de aromas. A continuación la montaña se había unido en los abismos mediante los artificios mecánicos de los fosos. Oyendo esto nos parece asistir a una descripción de la época del teatro mecánico del Barroco.

En todos los tiempos las montañas que estallan, los cráteres que arrojan fuego y los palacios que se derrumban han figurado entre los efectos escénicos preferidos. Todavía en 1952 la reconstrucción de *Les indes galantes* de Rameau con todo el aparato escénico barroco (con decorados de Wakhevitsch, Carcov, Moulène y Fost, Chapelain-Midi) logró agotar durante un año las localidades de la Opera de París. Es una de las ironías del teatro universal que en tiempos de Nerón una comedia como *El incendio*, una fabula togata de Lucio Afanio en la que aparecen en escena el incendio de una casa suscitara calurosos aplausos. Nerón asistió al espectáculo desde su sitio de honor. Como años más tarde asistiría al incendio de la ciudad desde la terraza de su palacio.

* 6. El anfiteatro: pan y circo

La síntesis y la desmesura, los dos componentes artísticos y organizativos del imperio romano, caracterizan igualmente su manera específica de entender el teatro. El drama sin más no podía bastar a la pretensión de hacer ostentación de su poder y de su magnificencia. El teatro de la época imperial quería impresionar. Tenía que impresionar en un imperio cuyas fronteras se extendían desde el extremo norte de Germania hasta las costas de Africa y el Asia Menor. Dondequiera que las legiones romanas ponían su pie, los juegos procuraban distracción y excitaciones de todo tipo para conseguir la conformidad entre las propias filas y entre la población de los territorios conquistados.

Si en el área cultural del helenismo fue posible atenerse a la tradición del teatro de escenas, aunque remodelándolo para adaptarlo a las exigencias de las lidias de fieras, de los combates de gladiadores y de las naumaquias, en el corazón del imperio en cambio surgió la forma específicamente romana del edificio destinado a los espectáculos de masas: el anfiteatro. En él se aúnan las necesidades de la arena circense con el principio del recinto teatral cerrado en sí mismo con un resultado de grandiosidad impresionante.

La predilección por los *circenses*, que Juvenal echa en cara despreciativamente a sus contemporáneos en la babel de los pecados que era la Roma de su época, se remontaba también en el Tíber a sus primeros pobladores. La gigantesca palestra del Circo Máximo había sido construida ya por los Tarquinos. Los variados juegos funerales de los Etruscos hacía tiempo que habían anticipado el ejemplo de los combates de gladiadores, mucho antes de que los romanos los introdujeran. Las constantes ampliaciones y mejoras del Circo Máximo durante los reinados de César, Augusto, Vespasiano, Tito, Trajano y Constantino confirman que nunca decayó su significación a lo largo de los siglos, ni siquiera en la época en que los ciudadanos de la *res publica* acudían

más de un centenar de días cada año al mayor teatro de los emperadores Flavios: el Coliseo.

El Coliseo había tenido dos precedentes de muy distinta condición. Uno de ellos fue el Anfiteatro construido en Pompeya hacia el 80 a. C. justamente al lado de la Palestra, pero sin embargo no presenta huellas de haber contado con cámaras subterráneas para jaulas de fieras o para la maquinaria propia de la técnica escénica o de combates. El segundo precedente es una curiosidad teatral de madera que Escribonio Curión hizo construir en Roma en el 52 a. C. —probablemente gracias a los manejos de César— con ocasión de las honras fúnebres por su padre: se trataba de dos teatros semicirculares colocados el uno a espaldas del otro cuyos visitantes podían asistir por la mañana a la representación de sendos dramas; al cabo se daba la vuelta a ambos auditorios hasta que se unían formando un anfiteatro en cuya arena cerrada tenían lugar ahora los combates, como segunda parte de la función. El milagro mecánico se realizaba, según se cuenta, sin que los espectadores colocados en ambas mitades del teatro tuvieran que moverse de su sitio.

El Coliseo se construyó en los terrenos calcinados por Nerón: en el declive en que había hecho construir su palacio —la Domus Aurea— y que había mandado inundar hasta convertirlo en un lago. La obra del Anfiteatro fue comenzada por el sucesor de Nerón, el emperador Flavio Vespasiano, en el año 72 d. C., y fue terminada en el 80 d. C. Cien días duraron los combates de gladiadores y las lidias de fieras con que se celebró la inauguración del nuevo Amphitheatrum Flavium con capacidad para 50.000 espectadores. Cinco mil fieras salvajes fueron sacrificadas con este objeto.

La memoria de Nerón se conserva sin embargo indirectamente en el nombre con que se conoce al majestuoso edificio desde la Edad Media: la denominación de Coliseo se remonta al Coloso de Nerón que estuviera instalado allí en otro tiempo —una estatua de 32 metros de altura, fundida en bronce dorado por Zenodoro, y que representaba al Emperador como dios del sol.

La fábrica exterior se alza poderosa con sus cuatro plantas provistas de columnas dóricas, jónicas y corintias, a las que corresponden en el interior cuatro categorías de localidades. En la primera categoría se encontraba el palco imperial en lo alto de un zócalo; junto a él estaban los sitios de honor de senadores, sacerdotes, vestales y funcionarios. En el segundo círculo tomaban asiento los nobles y oficiales; en el tercero los ciudadanos romanos y en el cuarto, el pueblo. Parece ser que se destinaba una galería cubierta para las mujeres.

Para resguardarse del sol y de la lluvia existía la posibilidad de cubrir con toldos el patio de espectadores. A lo largo de la cornisa superior de los muros exteriores se encuentran, a trechos breves y regulares, ménsulas agujereadas en las que se encajaban los 240 mástiles de los que los marineros de la escuadra imperial extendían los toldos. Bajo la arena elíptica se situaban las leoneras, los cuartos de máquinas para los efectos escénicos y los cambios de decorado y el sistema de tuberías de agua para inundar la arena cuando se organizaban combates navales (naumaquias).

En el Coliseo jamás llegaron a verse representaciones dramáticas de categoría literaria. Dentro de sus muros se representaba todo cuanto correspondía a un centro de espectáculos en el más amplio sentido de la palabra. Ya en tiempos del emperador Augusto el peso de las representaciones teatrales se había desplazado tan radicalmente del drama hablado al espectáculo de variedades que atelanos, mimos y pantomimos se hicieron dueños del campo prácticamente sin competencia. Breves «sketches», payasadas, cuplés, revistas, intermedios acuáticos, animales amaestrados y lidias y fieras buscaban entretener a un público que acudía al teatro sin más condiciones previas ni otras aspiraciones que la de ser un consumidor.

Domiciano hizo correr en el anfiteatro también la sangre de los cristianos. Descargaba su crueldad incluso sobre inofensivos mimos (cfr. p. 186). Su intento de crear con los «Capitolia» una contrapartida a los jue-

gos olímpicos de los griegos no lo exonera de culpa. Los juegos nacionales de Domiciano en pro de certámenes deportivos y culturales se embebieron en la arena del circo.

A Roma no le hacía ninguna falta que el teatro fuera una palestra en la que se midieran las fuerzas espirituales. Quería «espectáculo». Aclamaba a todo aquél que intentaba alcanzar popularidad en el anfiteatro: en el derroche impresionante de artistas, fieras nobles, solistas ingeniosos, músicos y comparsas. La popularidad de un nuevo cónsul subía o bajaba según las representaciones teatrales que organizaba por año nuevo con ocasión de su entrada en funciones. Si en el año 284 d. C. Numeriano y Carino se habían contentado aún con un oso como compañero en la representación mímica —probablemente se trataba sólo de un hombre disfrazado, ya que las fiestas romanas del año nuevo eran celebradas por todo el pueblo fuera de la arena con mascaradas animales—, el programa del cónsul Manlio Teodoro se presentaba, en cambio, con mayores pretensiones. En los juegos de circo que costeó para celebrar su toma de posesión llevaban el peso principal de las representaciones los combates con fieras carnívoras que sufrían o causaban copiosos derramamientos de sangre. El escenario era el Coliseo.

Hacía mucho tiempo que no existía ya una comunidad de lengua para el heterogéneo mosaico del Imperio. La efectividad escénica del drama romano se había agotado con Plauto y Terencio. Todo lo que se produjo después de ellos en materia de tragedias y comedias fue flor de un día, o bien, como la obra de Séneca, estaba muy lejana de lo que deseaba ver un público identificado con carreras de caballos, combates en la arena, lidia de fieras y bufonadas.

El teatro romano de la época del Imperio pagó su extensión imperial con la pérdida de todo carácter nacional. Era un instrumento que podía ser tocado por cualquiera y con cualquier partitura. Así creía Teodorico el Grande cuando, al enseñorearse de toda Italia en el siglo VI, ofreció a los romanos, con la intención de re-

conciliarlos con su rey germánico, la más variada selección de juegos de circo y pantomimos.

El esplendor del teatro se hundió junto con el poder del imperio. Al perenne reproche de la iglesia cistiana —«¡despreciáis los altares y adoráis los teatros!»— se suma Salviano de Marsella ya en siglo v: «Pero tal vez pueda argumentarse contra esto diciendo que ocurre semejante cosa en todas las ciudades de los romanos. Es cierto, sí; y aún digo más: ya no ocurre ni siquiera allí donde ocurría antes. No ocurre ya en Maguncia, porque ha sido destruida y aniquilada. No ocurre ya en Colonia, porque está llena de enemigos. No ocurre ya en la famosa ciudad de Tréveris porque yace en ruinas tras haber sido destruida cuatro veces. Ya no ocurre en la mayoría de las ciudades de Galia y de Hispania.»

Salviano, que posiblemente naciera en Tréveris, culpaba a sus compatriotas de haber pedido juegos al emperador como «el remedio mejor para la destruida ciudad»: «yo creía que habíais perdido todos vuestros bienes en la catástrofe, pero no sabía que hubieseis perdido también el seso. ¿Conque queréis teatro? ¿conque reclamáis un circo del gobierno?» ¡Que satisfacción habrían dado a Juvenal estas palabras!

* 7. Las atelanas

Al hundimiento del drama romano, a la extinción de la comedia debe un género de farsa de escaso contenido artístico su introducción en el teatro estatal romano. Ya desde el siglo II a. C. los bufones populares de la ciudad osca de Atella en la Campania acudían en tropel desde el sur, por la Vía Apia, hacia Roma. A sus chabacanas máscaras correspondía la habilidosa dramaturgia de sus diálogos improvisados. Media docena de tipos constituían su modesto repertorio: Maccus, el taimado pillo, que se resarcía con creces de su torpeza gracias a sus réplicas desvergonzadas y prontas; Bucco, el mofletudo bobalicón, a quien siempre le tocaba bailar con la más

fea; Pappus, el viejo bonachón, cuya senilidad era un manantial de mordacidades y chocarrerías; Dossenus, el filósofo jorobado y glotón, en el que se regodeaba el humor del analfabetismo campesino.

Las atelanas, a las que posteriormente se dedicaron también artistas profesionales, conquistaron una función en las festividades teatrales del Estado. Como las sátiras griegas, venían a continuación de la representación de tragedias y de obras históricas serias, a modo de final grotesco en los Ludi Romani: una especie de vagón de cola desenfadado que «ayuda a secar las lágrimas de los espectadores», como declara un escoliasta de Juvenal. La gran época de las atelanas fue el siglo I a. C., cuando los dramaturgos romanos Pomponio y Novio se dedicaron a dar forma métrica a las bufonadas campesinas, chabacanas y abundantes en obscenidades. No obstante, conservaron el dialecto propio de los campesinos del Lacio y su castiza fuerza expresiva. Así, por ejemplo, cuando a la pregunta «¿Qué es el dinero?» se responde, con una dramática expresividad: «Una felicidad breve, un queso de Cerdeña» (es decir, que se derrite con facilidad).

En la época imperial posterior, las atelanas, que habían sobrevivido a la tragedia y a la comedia, se vieron desplazadas por el mimo. «Se refugiaron entonces en todas las provincias del imperio romano y probablemente conservaron el repertorio de tipos fijos de las bufonadas de la Campania. En favor de esta hipótesis está la circunstancia de que las máscaras procedentes de todas las regiones del imperio son sensiblemente iguales. Y, además, la singularidad de que en estas máscaras se repita siempre una verruga en la frente. Semejante excrecencia se consideraba en la antigüedad como una enfermedad característica de la Campania... El hecho de que las máscaras burlescas de los romanos imitaran como algo cómico esta anomalía demuestra al mismo tiempo el influjo que sufrió la farsa de la baja romanidad por parte del amadísimo mimo» (M. Bieber).

* 8. Mimo y pantomima

A diferencia de las atelanas, el mimo romano no usaba máscara alguna. El actor sólo necesitaba de sí mismo, de su capacidad para la mutación, de su arte para la imitación —la mimesis—. Incluso el lenguaje quedaba relegado a un segundo plano. «Sanniones» —hacedores de muecas— era el nombre que recibían los mimos romanos. Una denominación que algunos creen reconocer en el Zanni, el bufón de la *commedia dell'arte*. «¿Hay algo más ridículo que el Sannio —decía Cicerón. despreciativamente—, que ríe con la boca, el rostro, con sus gestos burlones, con la voz, en fin con todo el cuerpo?»

A ese arte de reír y de provocar carcajadas debió el mimo su popularidad en Roma. En los *ludi romani* podía extender su blanco telón (*siparium*) ante la escena, en los descansos entre las tragedias, y hacer gala de sus chuscadas. Las representaciones teatrales en las Floralias eran asimismo un privilegio indiscutido suyo. Los *ludi florales*, celebrados desde el 173 a. C. como festividad primaveral de varios días de duración, estaban colocados bajo el signo del «arte menor». Mientras en el Circo Máximo, situado en las proximidades del templo de Flora, se corrían machos cabríos y conejos en vez de fieras salvajes en honor de la diosa, el mimo la honraba a su modo, con chocarrerías fálicas y con el atractivo de los encantos femeninos. Porque el mimo fue desde el principio el único género teatral que no conoció ningún tabú respecto de la actuación de la mujer. La mima y danzarina que hacía gala de sus habilidades acrobáticas en las Floralias, que podía —y debía— atreverse a rendir homenaje a la diosa de la naturaleza en flor despojándose de sus vestidos, es hermana de todas aquellas que han ejercido la intemporal profesión de favoritas. Es hermana de la danzarina india que, a la pregunta del extraño, «¿A quién perteneces?», responde sin reparo: «Te pertenezco a tí.» Y es hermana de aquella misma de Bizancio a la que el emperador Justiniano elevó al trono e hizo emperatriz del Imperio Romano.

El mimo desempeña su arte al borde de las calles y

en el circo, en el pedestal de tablas y en el scaenae frons cubierto por el teloncillo. Actuaban con la ropa de diario de los hombres y mujeres de la calle —harapientos como los personajes que representaban y que de hecho eran—, vestidos de seda y bordados cuando habían alcanzado el favor de un rico valedor. El tonto llevaba un vestido hecho de remiendos multicolores (centunculus), que aún hoy caracterizan el Arlequín, y una caperuza puntiaguda (apex: de donde vendría posteriormente la expresión «apiciosus»). En los pies llevaba atada el mimo una delgada suela. Esta sandalia, que lo diferencia del coturno del actor trágico y del *soccus* del comediante le valió entre los romanos el sobrenombre de «planipedes». El gramático Donato afirma, de manera por lo demás poco amistosa, que los mimos eran llamados «planipedia» por los latinos a causa de la vulgaridad de sus temas y de la vileza de sus actores; porque sólo agradaban a adúlteros y calaveras.

César era de otra opinión. En su época el mimo y el pantomimo, seguros de la protección imperial, vencieron a todas las demás artes escénicas. Dos romanos, de origen y clase social totalmente diversos, se habían destacado como escritores de partituras para el mimo: el aristócrata Décimo Laberio y el actor Publio Siro. En la persona de Laberio se dieron cita, de manera tragicómica, la grandeza y la miseria del mimo. Hombre culto y educado, se complacía en componer textos para uso de los mimos. Jamás se le habría ocurrido presentarse en escena como actor. Pero vivía en tiempos de César. Y a César se le metió en la cabeza un día obligar al sexagenario Laberio a concursar con Publio Siro en escena. Laberio se sintió deshonrado ante todo el pueblo. César, en cambio, se divirtió en ver cómo encajaba el digno caballero las chocarrerías propias del género.

Laberio aprovechó su papel de esclavo azotado para gritar acusadoramente: «¡Ay, romanos, nuestra libertad ha perecido!», y luego, aludiendo a César más claramente: «Aquél a quien muchos temen a de temer a muchos» —César rió y concedió el premio a Publio Siro.

Cuando Laberio, al acabar el amargo espectáculo, quiso volver a su asiento entre los caballeros, nadie se corrió para hacerle sitio. Ni siquiera Cicerón, que intentó disculparse diciendo: «Te haría sitio gustosamente junto a mí, si yo mismo no estuviera tan estrecho.» Laberio, herido en su honor, pero no en su ingenio, le replicó: «Es bastante extraño que te sientas estrecho, cuando sueles ocupar dos asientos a la vez.»

El suceso es ilustrativo de la escala sociológica dentro del teatro. Caracteriza la valoración de un artista al que se honraba con imágenes y estatuas en las plazas públicas, en el circo y en el anfiteatro; pero equipararse a él era algo que se perdonaba todo lo más a un emperador, pero no a un noble.

El presidente y primer actor de una compañía de mimos era arquimimo, el cual además, también se ocupaba de disponer y supervisar el desarrollo de la representación, se basara ésta en una fuente literaria o en la improvisación. Todavía en el siglo VI d. C. Corikio de Gaza afirma que el mimo tenía que poseer una buena memoria para no olvidarse de su papel y quedarse atascado en escena. La improvisación presuponía, sobre todo en los certámenes de favoritos en la época imperial, un equilibrio seguro sobre la cuerda floja de la palabra.

El arquimimo Favor pudo estar seguro del aplauso cuando en los funerales del emperador Vespasiano en el año 79 d. C. se arriesgó a representar una parodia en la que el difunto aparecía retratado en una de los rasgos que más se destacaban en su carácter: su prudente y calculadora parsimonia, que le había valido el renombre de tacaño. Favor se presentó en los funerales, según la costumbre romana, en el papel del difunto. Pidió saber lo que costaba la tumba. «Diez millones de sestercios», se le respondía. Entonces Favor, actuando en el papel de Vespasiano, decía: podrían ahorrarse el gasto, darle a él cien mil sestercios y arrojarlo al Tíber.

El arte del teatro se había convertido en habilidad del intérprete. Estaba sometido al actor individual, al margen ya de la obra dramática del autor. Llegó la época áurea del arte de la pantomima, que triunfó dondequiera

que fue posible traspasar las fronteras del lenguaje, campo abonado para el arte de la palabra, y borrar las diferencias entre lo nativo y lo extranjero. El pantomimo fue el adorno teatral de las esplendorosas fiestas de los Tolomeos en Egipto, y fue el favorito de los Césares y del pueblo romano.

Cuando el emperador Augusto se atrevió a desterrar de Roma al pantomimo Pílates, pronto la presión del pueblo le obligó a levantar la sentencia y a llamar de nuevo al proscrito. Pílates era oriundo de Cilicia en Asia Menor y griego de nacimiento. Se especializó en la pantomima de tragedias y alcanzó entre sus contemporáneos fama de «ilustre, patético y polifacético». Su número favorito era el *Agamenón*. Pílates consiguió desde el 22 a. C. un acompañamiento orquestal polifónico para el mimo. Creó una escuela de danza y pantomimas y es muy posible que haya redactado las leyes de su arte en un escrito teórico del que nada se ha conservado.

Contemporáneo de Pílates fue el no menos popular Batylo, al que Mecenas, el protector de las artes, facilitó el camino a la pantomima. También Batylo era griego, nacido en Alejandría y traído como esclavo a casa de Mecenas. Se convirtió en ídolo de las damas romanas por su condición de adolescente sensitivo, de gracia femenil. Su «solo», siempre concurrido de público, *Leda con el cisne*, embelesaba a sus espectadoras.

Séneca, que asistió al desarrollo de la pantomima bajo tres emperadores —Augusto, Tiberio y Calígula, el cual hizo azotar en cierta ocasión a los espectadores que interrumpieron una representación del pantomimo Mnes-ter— llamaba a los jóvenes romanos despectivamente «esclavos de los pantomimos». La situación del teatro en la Roma de su época tal vez nos permita comprender mejor la cuestión siempre replanteada de por qué Séneca, celebrado por la posteridad como el clásico de la tragedia romana, jamás vio representada ninguna de sus tragedias. Erudito y moralista, estaba muy por encima del negocio del espectáculo grosero y artificial que era para él la escena romana. En la misma Roma, cuyo teatro despreciara en vida, y el cual a su vez lo menospreciaba a él,

Séneca fue objeto, a finales del siglo xv de una magnífica revitalización por obra del humanista Pomponio Leto.

La estrella del pantomimo favorito podía apagarse de un día para otro. La ruleta del aplauso y de la fama juntaba en un abrir y cerrar de ojos el triunfo y el fin. Cuando Nerón se dio cuenta de que su favorito e íntimo confidente, el danzarín y pantomimo Paris el Viejo, tenía más éxito de público que él mismo, lo mandó decapitar sin demora. Al hijo de la víctima de Nerón, Paris el Joven, no le fueron mejor las cosas: el artista, «gloria y honor del teatro romano» pagó muy caro el favor de la joven emperatriz: el celoso emperador Domiciano lo increpó un día en plena calle y lo apuñaló personalmente.

Quintiliano, el gran rétor de la época de Domiciano, redactó la rehabilitación artística del pantomimo. Sabía éste hablar con brazos y manos: «Ellas pueden hablar, suplicar, prometer, llamar, despedir, amenazar e implorar; expresan abominación, temor, duda, repulsa, alegría, tristeza, vacilación, reconocimiento, arrepentimiento, medida y desmesura, el número y el tiempo. ¿Acaso no tienen el poder de excitar, de calmar, de suplicar, de maravillar, de razonar, de mostrar vergüenza?»

Estas frases podrían haber sido tomadas del *Nâtya-shâstra*, el libro hindú del arte escénico y de la danza; o bien, de una reseña de Mei Lan-fang, la estrella de la ópera de Pekín; o de una caracterización del pantomimo francés moderno Marcel Marceau. El arte del pantomimo es universal. Sus leyes son idénticas en todo tiempo y en todo lugar. Su lenguaje, sin palabras, se dirige a los ojos. Y así emigró el arte del pantomimo de Roma a todas las regiones del imperio.

Los romanos sentían especial predilección, tanto en el imperio occidental como luego, posteriormente, en el bizantino oriental, por los ballets y los festivales acuáticos. Se organizaban en piscinas separadas o también en la orquesta, que había tomado, remodelándola, de la arquitectura teatral griega, a la que previamente impermeabilizaban. El epigramático Marcial (h. 40 - 102 d. C.) menciona en el *Libellus spectaculorum* una «aquacada», ballet

acuático con nereidas y un mimo, y en el que Leandro, literalmente, nadaba sobre las cristalinas aguas hasta llegar a Hero.

El famoso suelo de mosaico de una villa romana tardía de Piazza Armerina en Sicilia, que probablemente fuera construido para el emperador Maximiano Hércules hacia el 300 d. C., ofrece una imagen muchas veces reproducida de los encantos de las ondinas. Diez jóvenes ataviadas con bikinis rojos y azules saltan, corren y tocan la pandereta, como en los espectáculos de variedades que eran corrientes en el imperio romano.

En el Guildhall Museum de Londres se expuso en 1956 una parte mínima de cuero correspondiente a un antiguo bikini, hecho de una pieza y provisto de cintillas de cuero para sujetarlo a derecha e izquierda de las caderas. Procedía de unos baños romanos descubiertos en unas excavaciones llevadas a cabo en lo que es hoy la Queen Street del Londres antiguo. Los objetos encontrados conjuntamente —una concha «sigillata», una gran llave de hierro, una cuchara y un huso de madera— nos permiten suponer que la prenda íntima de cuero perteneció con mucha más probabilidad a una joven esclava que a una hetaira.

Queda a cargo de la fantasía el imaginar una historia romántica en torno a todo ello, en la novela de Félix Dahn, *Una lucha por Roma*.

Mimos y pantomimos fueron celebrados y cortejados. Pero pronto hubieron de sufrir el anatema de la naciente iglesia cristiana. Ya Tertuliano, el presbítero cartaginés, fogoso impugnador de «toda la obra diabólica pagana del mundo corrompido» negaba a mimos y pantomimos cualquier pretensión a la redención cristiana en su escrito *De spectaculis*. El sínodo provincial de Ilíberis (Elvira) en Granada declaraba en el 305 d. C., diez años antes del reconocimiento del cristianismo como religión del Estado en Roma: «Si los mimos y pantomimos quieren hacerse cristianos deberán primeramente abandonar su profesión.»

* 9. El mimo cristológico

La recalcitrante actitud que mantuvo la iglesia cristiana a lo largo de un siglo contra todo tipo de espectáculos —hasta que ella misma introdujo una nueva forma de teatro— se basa en un motivo histórico muy real. Desde los primeros momentos el cristianismo no sólo había sido perseguido por los emperadores romanos, sino también escarnecido por los mimos en la escena.

Una religión cuyo redentor había sufrido la muerte más ignominiosa, destinada al peor de los malhechores, sin una sola queja, tenía que dar lugar a la irrisión callejera, en tanto no estuviera protegida por la calle misma. El mimo buscaba el aplauso de los señores y el del pueblo. ¿Qué podía ser más tentador que incorporar la figura de los cristianos al repertorio de sus tipos tradicionales? No veía ninguna diferencia entre parodiar a los dioses antiguos y hacer reír a costa de los adeptos de una nueva fe. El bautismo, con su característico ceremonial primitivo, que expresaba visiblemente la entrada en el cristianismo, ofrecía un material de gran efectismo para el escenario escénico. Se parodiaba lo que no se entendía. Se reía de lo que, de otra manera, escapaba a la comprensión de las masas.

Hermann Reich, investigador de la historia del mimo, deduce del martirio de Cristo, de la flagelación y el Ecce Homo, una relación directa con el mimo: supone él que los soldados que colocaron en la cabeza del rey de los judíos una corona de espinas habían realizado una típica escena de burlas tomada del mimo, popularizada en los ejércitos romanos, y en la cual tanto el rey como los judíos eran tipos característicos. Un papiro egipcio parece confirmar esta interpretación, como también parece hacerlo la práctica medieval —catorce siglos más tarde— de los misterios de la pasión. En ellos también se atribuye al mimo, al «iocular» y al «maleficus» ambulante la misión de colaborar con los elementos grotescos y ante todo, asumir el papel de los soldados, desarrollado en el sentido de un crudo realismo.

Durante el reinado del emperador Flavio Domiciano,

que fue el primero que hizo correr en el Coliseo sangre cristiana, ocurrió lo que sigue: el emperador encontró demasiado floja la acostumbrada representación por el mimo de la escena del capitán de bandidos Laureolo, el cual era al final crucificado. Mandó entonces que un malhechor ya juzgado asumiera el papel del protagonista. La función terminaba de un modo crudamente realista: Domiciano con frecuencia hacía despedazar al crucificado por las fieras.

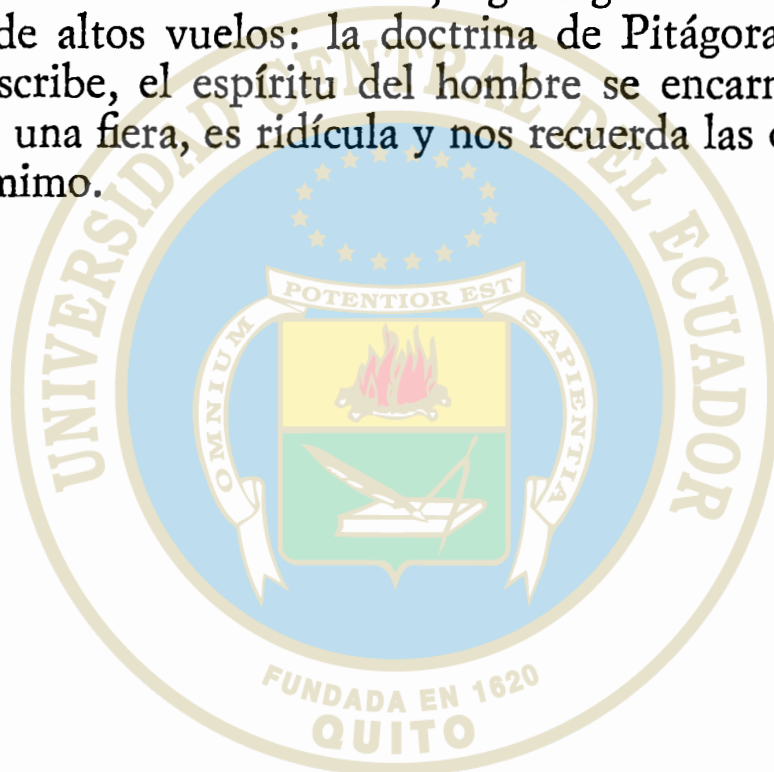
La mezcla de mimo y martirio, del afán de burlas y la fuerza de la fe, se expresaba en un documento pictórico singular descubierto en la pared de una casa del Palatino. El primitivo grabado data del siglo II ó III d. C. y representa la parodia de una crucifixión: una figura con máscara de asno está en la cruz; a su izquierda, un hombre con un brazo levantado en señal de saludo; debajo, las palabras: «Alexamenos ora a su dios.»

Alexamenos fue posiblemente un esclavo al que los demás escarnecían a cuenta de su cristianismo. La máscara de asno, antiguo atributo del cómico, hace pensar que el dibujo fue precedido por la representación de un mimo cristológico en el que se había colocado al actor que hacía de Cristo una máscara de asno como signo evidente de escarnio. El primitivo dibujo es la primera representación que se conserva de la crucifixión. Es bastante significativo que fuera el mimo ocasión de ella. La apasionada veneración y el ensordecedor «crucifícalo» coexistieron estrechamente a lo largo de los siglos. De ahí que incluso el efecto teatral del mimo cristológico pudiera convertirse súbitamente en martirio libremente elegido. De entre los mimos más burlones salieron confesores de la nueva fe. En el 275 el mimo Porfirio se convirtió en Cesárea de Capadocia al cristianismo; en el 279 el mimo Gelasino experimentó el mismo cambio de la ficción a la realidad en la ciudad de Heliópolis en Fenicia; un año más tarde se cuenta lo propio de Ardalio, también en una ciudad de Oriente. Pero el eco mayor lo despertó la conversión del actor Genesio en el año 303. Tuvo lugar en Roma en la época de Diocleciano y de las más crueles persecuciones de cristianos. Genesio cayó

víctima de ellas y la Iglesia lo nombró patrono de los actores.

Las decisiones de los concilios ponen de manifiesto con qué obstinación se aferraban los mimos a los temas cristológicos. Todavía a principios del año 1000, ya extendido el cristianismo por todo occidente, había que prohibir el mimo que saliera a escena con vestiduras de sacerdotes, monjes o monjas.

El mimo es como un hilo que conduce sin interrupción desde las épocas antiguas hasta la edad media, pasando por Roma y Bizancio. Le resultaba familiar tanto al pueblo de las callejas como a los sabios en sus scriptoria. El escritor latino Lactancio lo juzgó digno de una comparación de altos vuelos: la doctrina de Pitágoras según el cual, escribe, el espíritu del hombre se encarna en el cuerpo de una fiera, es ridícula y nos recuerda las ocurrencias del mimo.



* 1. Introducción

Cuando Constantino el Grande hizo de la ciudad de Bizancio en el Bósforo la nueva metrópolis del Imperio Romano en el 330 y le dio su propio nombre, el esplendor de Roma palidecía. Los constantes conflictos fronterizos habían debilitado la fuerza de la *urbs romana*. En esta época tiene lugar el triunfo del cristianismo. El Edicto de Milán aseguraba a la nueva religión el libre ejercicio de su fe. Con el traslado de la residencia imperial a Bizancio surgiría un segundo centro del cristianismo tan extraño como fascinante.

Ya no sería el Capitolio, sino la Hagia Sophia la que resplandecería como símbolo del poder celestial y terreno en los siglos venideros. El emperador Justiniano hizo traer para su reconstrucción los materiales más preciosos de todas las provincias del imperio bizantino. En honor de la sabiduría divina se reunieron columnas y fragmentos arquitectónicos de Efeso, Baalbek y Egipto, de Atenas y de la isla de Delos.

El Imperio y la Iglesia fueron los dos pilares del imperio romano oriental. Fueron el objeto y el sostén de toda la actividad teatral desarrollada en Bizancio. «El ansia de espectáculos de la población de la capital se veía saciada por las estruendosas ceremonias de la corte imperial y por la liturgia pomposamente organizada de Santa Sofía con sus procesiones, el boato de sus vestiduras, sus aclamaciones y cánticos antifonales» (F. Dölger).

Los impulsos que en los siglos siguientes partieron

con la pompa imperial en dirección a occidente llevaban el sello de Bizancio. La rigidez hierática, el esplendor de la púrpura y la estilización solemne que caracterizan el ceremonial cortesano y el arte religioso de Bizancio sirvieron de modelo al mundo occidental. Se buscaban los artistas bizantinos en todo occidente; el lujo bizantino era la pauta del buen gusto y la ilustración; se solicitaba la mano de princesas bizantinas para príncipes de las cortes occidentales.

El patriarca de Constantinopla podía atreverse a llamar hereje al papa de Roma. Con ello se preparó el camino para el funesto cisma eclesiástico que terminaría con el trágico conflicto entre las iglesias de oriente y occidente. Las cruzadas culminaron con el saqueo de Constantinopla. Los «latinos», conducidos por el anciano duque Dandolo habían exigido el reconocimiento del papado como autoridad central de la cristiandad. El 9 de mayo de 1204 el conde Balduino de Flandes fue coronado por los legados pontíficos como emperador latino de Bizancio.

La ininterrumpida serie de enfrentamientos bélicos a que se entregaron los posteriores emperadores de la dinastía griega de los paleólogos minó la resistencia interna y externa de la ciudad. El sultán osmaní Bayaceto la obligó a tributo en 1391. Sesenta años más tarde, el 29 de mayo de 1453 sucumbió a los ejércitos de Mohamed II. El imperio bizantino había cesado de existir. Su último emperador, que hacía el número XI del célebre nombre de Constantino, pereció en la lucha. Entre las ruinas de la asolada metrópoli de Constantino surgió la capital del imperio otomano: Estambul.

A lo largo de un milenio Bizancio había sido el centro del intercambio cultural entre oriente y occidente, el puente de la fe entre la antigüedad y el medievo —el puente del teatro entre el núcleo dionisiaco del drama ático y el tedeum de la representación sacra.

* 2. Teatro sin drama

Uno de los primeros actos de gobierno del emperador Constantino el Grande, con el que se aseguró el favor de los bizantinos, fue la inauguración del hipódromo. El edificio databa de la época de Septimio Severo, que lo había mandado construir en el 124 según el modelo del Circo Máximo de Roma: una pista alargada y estrecha con un muro bajo de separación (spina) entre ambas pistas, en el que se habían colocado estatuas, obeliscos, lámparas y trofeos.

El hipódromo, con sus 80.000 localidades de mármol ricamente esculpido y adornado con las obras de arte más famosas de todo el mundo, sería a lo largo de un milenio testigo de las disensiones históricas más amargas y marco suntuoso de todas aquellas funciones teatrales y circenses a las que había sido destinado. En él tenían lugar las carreras de carros y los combates de gladiadores; en él la emperatriz Eudoxia hizo colocar su efigie en plata con un alborozo tan provocativo que, en la vecina Hagia Sophia, Juan Crisóstomo palidecía de cólera al predicar; en él se descargaban las pasiones de los partidarios de los equipos de aurigas: los «verdes» y los «azules», el entusiasmo del pueblo, la cólera de los conquistadores. En él se tiñó la arena con la sangre de 30.000 hombres cuando en el 532 d. C. Belisario reprimió la sublevación de Nika y redujo a cenizas gran parte de la ciudad.

De Constantino el Grande se cuenta que se ocupó de la construcción de nuevos teatros. Uno de ellos se encontraba en las proximidades del palacio imperial, junto a la iglesia de Irene (que pertenece hoy al recinto del serrallo). Tanto en Bizancio como en todas las demás ciudades importantes del imperio romano de oriente existían amplios edificios teatrales. Unos databan de época helenística y otros de los primeros tiempos de la dominación romana. Antioquía, sede de los gobernadores de Siria, residencia del patriarca y lugar de emplazamiento de una escuela de teología, poseía cuatro grandes teatros de piedra. Según Paladio, en el siglo v d. C. aún se

representaban en ellos comedias de Menandro, antes de que en el 538 Cosroes, rey de los persas, redujera a ruinas la antigua ciudad.

El gran enigma del teatro bizantino radica en el hecho de no haber desarrollado ningún tipo de drama. Se contentaban con el multicolor caleidoscopio de representaciones de variedades, revistas y solistas que tomaba de segunda mano con fragmentos dialogados y piezas líricas que eran recitadas por solistas «en pose trágica» en el escenario.

La investigación bizantina se ha ocupado minuciosamente de este fenómeno. Así, el bizantinista Franz Dölger escribe: «Frecuentemente se ha establecido la acertada comparación con las artes plásticas; esto es, que el arte bizantino tampoco ha producido ninguna pintura ni escultura en algún modo digna de mención; que asimismo, tanto a las artes plásticas como a la creación poética de los bizantinos les falta una dimensión. Los motivos saltan a la vista. Ya desde el siglo III d. C. apenas si se representaban tragedias o comedias completas en el imperio romano: los pantomimos recitaban aún algunos fragmentos líricos, principalmente tomados de los cánticos corales; por lo demás hacía mucho tiempo ya que el mimo —un «sketch» de opereta con suntuosa escenografía y de contenido escabroso las más veces— se había adueñado del gusto de las masas ya a pesar de las prohibiciones de los emperadores Anastasio I y Justiniano (526), prevaleció clandestinamente a todo lo largo y lo ancho de la época bizantina.»

El drama de la pasión tantas veces citado *Christos Paschon*, atribuido falsamente durante mucho tiempo al obispo Gregorio Nacianceno, no data del siglo IV, sino del XI ó XII. Es una creación de las llamadas «de centón», un producto erudito sin relación alguna con el teatro viviente —un compañero intelectual de los remiendos multicolores del «centunculus» del mimo.

Una de las tantas partes que, eficazmente yuxtapuestas, componen el *Christos Paschon*, es un cántico de viernes santo copiado del poeta eclesiástico griego Romano, que vivió en Constantinopla en el siglo VI. Gregorio Nacian-

ceno, por el contrario, murió en el año 390 d. C.

Lo que seduce en el extraño conglomerado del *Christos Paschon* es la superposición del drama antiguo y la Pasión de Cristo. Una buena tercera parte de los 2640 versos que comienzan con el camino hacia el Gólgota y terminan con la resurrección de Cristo está tomada de versos de Eurípides refundidos. Tanto el *Christos Paschon* como las 325 citas de tragedias de Eurípides que se encuentran en las obras del arzobispo Eustaquio de Tesalónica demuestran cuán celosamente se ocupaban en Bizancio de los dramaturgos antiguos ¡pero sólo los intelectuales en sus habitaciones de estudio!

Al cultivo erudito del legado cultural griego se contraponía una simplicidad en la práctica del teatro que recuerda la época primitiva de las atelanas romanas. Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla (347 - 407) habló en cierta ocasión por extenso de este género de representaciones que servían de diversión incluso fuera de las solemnidades oficiales del Estado: «En pleno mediodía se cuelgan telones y aparecen en escena numerosos actores con máscaras. Uno de ellos hace de filósofo, aunque él mismo no lo es; otro hace de rey; y, un tercero, representa al médico, y son reconocibles como tales únicamente por su atuendo; un analfabeto hace de maestro. Representan lo contrario de lo que son... El filósofo sólo es tal por los largos cabellos de su máscara; así tampoco el soldado es tal soldado, sino que todo es apariencia y máscara.»

Ya el tono mismo de esta descripción simplificadora nos muestra la abrupta diferencia: la refinada forma artística del drama antiguo se ha convertido en la primitiva reproducción dialogada «de una vieja fábula». Su degradación no hay que atribuirla al menosprecio iracundo del polémico Crisóstomo —que en otros lugares ataca violentamente la «inmoralidad» del teatro, sino que es un hecho indudable de la historia de la cultura.

Una exposición, que coincide casi literalmente con la de Crisóstomo sobre «lo que ocurre en el teatro», es la del retor y obispo de Nisa, Gregorio, a finales del siglo IV:

«Un mito o una de las antiguas sagas sirven de ob-

jeto de la representación y se reproduce imitativamente ante los ojos del público. Se recita lo que corresponde a la fábula de la manera siguiente: los actores se ponen vestidos y máscaras. En la orquesta se cuelgan telones que representan una ciudad y en conjunto la imitación de la realidad es tan perfecta que al público le parece un milagro.»

En ese plano, el drama clásico de los antiguos ya no podía ser para Bizancio una fuente de inspiración tal como lo había sido la tragedia griega para el drama nacional de los romanos, como lo fuera Menandro para Plauto y Terencio. Además, ¿cómo habrían podido el Estado o la Iglesia acomodar al pueblo el mundo de dioses del Olimpo?, ¿cómo se habría podido armonizar con la doctrina cristiana de la salvación a Zeus o Júpiter, a Atenea o Juno, y, sobre todo, a Dionisio, que para los santos padres era la imagen terrible del mismo demonio? La sabiduría con que los propios hombres de iglesia disfrutaban del ingenio y del espíritu de la literatura antigua no se le presuponía al gran público.

Fueron los mimos y pantomimos los «últimos sacerdotes paganos», como escribe Hermann Reich, quienes con toda evidencia sufrieron las consecuencias de estas consideraciones. Pagaron su fidelidad al antiguo repertorio transmitido a través de generaciones con su exclusión de la salvación de la nueva fe. Porque tanto los mimos como los pantomimos del teatro bizantino se alimentaban del espíritu del bien y del espíritu del mal de los antiguos. El repertorio de su programa incluía temas de la mitología griega y romana, asirias y egipcias, todo lo que desde Homero y Hesíodo había sido elaborado por los poetas trágicos.

De aquí que ya en los primeros tiempos de la época bizantina apareciera el trágico junto al mimo, un solista que, calzado con alto coturno de madera, intentaba alcanzar el esplendor del antiguo arte dramático en una actuación solista. El rétor y sofista Libanios, a quien una existencia azarosa llevó por distintas ciudades del Imperio Romano de oriente en el siglo IV, lo encontró en Antioquía y Atenas, en Constantinopla y Nicomedia.

La figura y el estilo de los actores trágicos presentan características que se extienden desde el extremo oriente hasta el medievo occidental. Crisóstomo habla de las mangas extraordinariamente largas de los actores trágicos, con las que se subrayaban los movimientos de sus brazos, y critica la vanidad de las damas que no se recataban en ponerlas de moda.

Detrás de este patetismo en el empleo de las «mangas» aparecen imágenes remotas que guardan sin embargo un parentesco con él. La danzarina sasánida, la aristocrática china de la época T'ang, la discípula del «Jardín de los Perales» y —en el ámbito de las artes plásticas del cristianismo— la bailarina Salomé, compendio de toda terrena impiedad. Todas ellas «juegan» con la fuerza expresiva de las largas mangas que recubren las manos.

Los monjes de los *scriptoria* medievales tienen sin embargo algo que agradecer al iracundo menosprecio con que los padres de la iglesia bizantina denostaban el arte de seducir de las mimas y danzarinas: el grafismo con que pudieron representar la figura de la pecadora Salomé.

«Aparecen en escena con la cabeza descubierta y no se arredran ante la impía desnudez. Componen lascivamente su tocado, se pintan las mejillas, sus ojos brillan con lujuria...» Así se describía a las mimas del teatro bizantino: así baila Salomé en el código de Otón del siglo x —con el torso y los brazos desnudos, con el pelo rubio suelto en cascada hasta las rodillas.

«Relucen de oro y perlas, se atavían con los vestidos más lujosos. Bailan, ríen y cantan con dulce voz seductora», se describe en otra ocasión a las mimas. Y de nuevo se ha conservado esta imagen en la danza de Salomé que figura en el evangelio de Otón III, conservado en el tesoro de la catedral de Bamberg.

Crisóstomo no olvidaba jamás que en cierta ocasión había logrado rescatar de las garras del diablo a una de esas «hijas perdidas de Dios», una mima que se había presentado ante todo el pueblo con los vestidos más encantadores, que había arruinado a más de un rico y trastornado a más de un sabio. Y no sólo no lo olvidaba, sino que se lo recordaba constantemente a su comunidad

con renovada insistencia. La predilección por mimos y danzarines que Crisóstomo criticaba acerbamente a la emperatriz Eudoxia dio lugar a que 150 años más tarde el emperador Justiniano eligiera su imperial esposa de las tablas. Los encantos de que tan generosamente había hecho gala Teodora como mima los convirtió como emperatriz en cualidades no menos asombrosas. Pero nada pudo hacer para variar el desprecio que rodeaba a su antigua profesión. En lo sucesivo los actores quedaron incluidos, tal como se establece en el código teodosiano, entre las personas privadas de honra y de derechos, las «personas inhonestae», y excluidos tanto de los honores civiles como de la salvación en la Iglesia. Quienquiera que osara contraer matrimonio con un mimo, histrión o juglar, quedaba excluido de la comunidad de cristianos. Sólo un emperador podía atreverse a ignorar esta prohibición.

* 3. Teatro en el circo

Mimos, pantomimos, cantores, danzantes y trágicos eran al mismo tiempo colaboradores, pero no representantes principales del arte escénico del teatro bizantino. La máxima atracción de las diversiones para la vista y el oído que se ofrecían en el hipódromo y en los anfiteatros del imperio, lo constituían peleas de fieras y juegos de gladiadores, especialmente con ocasión de las animadas festividades estatales a principios de año. Sus organizadores eran los cónsules recién elegidos, caso de que los hubiera, que celebraban de forma suntuosa su ingreso en la administración. Esto ocurría ya en Roma; pero en Bizancio, sede del ceremonial cortesano, alcanzó un grado tal de solemnidad, que llegó a estar minuciosamente reglamentado por imperial decreto.

Una «novela» de Justiniano del año 536 contiene una detallada exposición de los ceremoniales con que el nuevo cónsul debía presentarse ante el emperador y el pueblo, desde el cortejo solemne en la corte, hasta los diversos *ludi circenses* en la arena. La *venatio domesticada*

constituía el punto de partida, juegos de habilidades con animales graciosos y no precisamente peligrosos; persecuciones entre acróbatas y osos en el trapecio, tras rejas giratorias, o en jaulas que podían hundirse en el suelo. Así despertaban la atención del público. A continuación la venatio salvaje, lucha con animales salvajes, con lobos y panteras, satisfacía la avidez de sangre que sentía el público.

Documento gráfico de estos juegos circenses son numerosos dípticos consulares en marfil, cuyo primer modelo se remonta al año 406 y el último al 541 d. C. Constituían un presente obligado del cónsul a sus amigos, grabados cada uno de ellos, como los regalos de cumpleaños de los modernos directores de empresa. La parte delantera del relieve en marfil muestra al donante investido de su nueva dignidad, es decir, como organizador de los espectáculos circenses: sentado en una fastuosa silla ricamente engalanada, con el cetro en la mano izquierda y un paño blanco (mappa) en la derecha, como señal para dar comienzo a las competiciones. Debajo se hallan representadas con frecuencia escenas teatrales y acróbatas con fieras. Por otra parte, actores con vestiduras trágicas, máscaras y grandes entradas en la frente (onkos), grupos de comediantes y mimos calvos demuestran que en los programas circenses también tenían su oportunidad los descendientes del teatro antiguo.

Los pequeños dípticos manuales de marfil, con la parte interior barnizada de cera, y que servían como tablillas para escribir, están tan extendidos como los mimos. Un díptico consular de Areobindo llegó hasta España. Un cantero del siglo IX lo empleó como modelo para el marco de la puerta en la iglesia de San Miguel de Lillo. Desde entonces, los creyentes que frecuentan la casa de Dios dirigen su mirada a una escena de circo bizantina. Bajo un cónsul primitivamente estilizado y sentado en un trono, con la mano alzada para dar comienzo a los juegos, se balancea un acróbata en una barra, y sobre ella salta un león mantenido a raya por un domador.

¿Qué pudo haber movido al cantero para elegir este motivo de tan lejanas tierras? ¿Y qué pudo inducir al

maestro de obras a aceptárselo? ¿Era el último apremio a los feligreses para que abandonaran todos los pensamientos mundanos y consideraran la entrada a la iglesia como un despego de la farsa terrenal? En el románico hay muchos testimonios en piedra de danza, música, representaciones de mimos y juegos a los que hay que acudir para interpretar el portal de la iglesia como un muro de separación entre el cielo y la tierra.

* 4. Los espectáculos en la Iglesia

Pese a la decisión adoptada por el emperador Teodosio II en el sínodo de Cartago, prohibiendo toda representación teatral en las festividades cristianas, la escenificación del servicio divino alcanzó una resonancia cada vez mayor dentro de la iglesia bizantina.

La fastuosa liturgia representada en Santa Sofía, las aclamaciones dramáticas, las invocaciones proféticas y las antífonas, el brillante colorido de las vestiduras sacras, las solemnes procesiones, trataban de apaciguar el ansia de espectáculos de la muchedumbre.

La Pascua, origen, 500 años después, de las celebraciones cristianas realizadas en el recinto de las iglesias, fue en Bizancio ocasión de una solemnidad, manifestada en la procesión que, recorriendo las calles de la ciudad, iba de iglesia en iglesia. El himno pascual *Christus aneste* era comenzado por los cantores de salterios en el ambón de Santa Sofía, y repetido en las demás iglesias; el maestro de ceremonias del emperador presidía el cortejo a través de las calles actuando al mismo tiempo como entonador.

Al carácter dramático de la Iglesia Oriental contribuyeron, ya desde un principio, recitaciones alternadas, himnos cantados por un solista y coros que respondían, predicaciones con diálogos intercalados. La predicación tomó, ya con los grandes oradores del siglo IV, la forma de artísticos ejercicios retóricos. En las reflexiones bíblicas, dispuesta en forma dialogada y asimismo en las exposiciones dialécticamente graduadas en pro y en contra de

la interpretación que se daba, se utilizaban las reglas de los retóricos y dramáticos griegos.

Bizancio no sólo significa la absoluta serenidad de los iconos. Significa también riqueza narrativa suministrada por el tesoro inagotable de leyendas, como después, en la Baja Edad Media, aparecerá con abundancia, aunque en menor cantidad, en las representaciones de la Pasión que duraban varios días.

Los textos con predicaciones dialogadas (homilías), que aparecen en numerosos manuscritos, ofrecen, ante todo, un sinnúmero de detalles episódicos sobre la figura de la Virgen María, basándose con preferencia en fuentes sirias.

Del obispo Proclo, uno de los últimos neoplatónicos significativos, nacido en Constantinopla el año 410 y educado en Atenas, se ha conservado una *Exaltación de la Virgen María*, cuyos fragmentos ofrecen, de forma resumida, el esquema de una pieza teatral completa. Al himno a la virginidad de la Madre de Dios sigue una conversación entre el ángel Gabriel y María, interrumpida por un monólogo en que la Virgen expone sus dudas y que concluye con la voz de Dios anunciando a María el misterio de la Encarnación.

A esta representación de lo trascendente sigue un diálogo cuyo contenido dramático es totalmente profano. José acusa a María de haberse comportado como una prostituta y de «haberle engañado con un amante». María se considera incapaz de defenderse. Propone a José que lea atentamente a los profetas, y entonces reconocerá que ella tiene en su seno al hijo de Dios. El contraste entre la orden recibida del cielo y la realidad terrenal no podía ser *más teatral*.

El marido celoso, ya de pelo cano, y la supuesta infidelidad de su joven esposa, constituyen un tema de éxito ya seguro entre los numerosos mimos, tema repetido con preferencia a lo largo de los siglos, hasta las representaciones de los misterios en la Baja Edad Media. Vuelve a aparecer en un fragmento dialogado que se atribuye al patriarca de Constantinopla, Germanos (642 - 733 d. C.). Se encuentra en un manuscrito

iluminado de las homilías del clérigo bizantino Jacobo de Kokkinobaphos, de la primera mitad del siglo xii, y cuyas imágenes son aceptadas como una muestra del teatro religioso bizantino, hasta por un crítico tan escéptico como el bibliotecario vaticano, cardenal Giovanni Mercati, muerto en 1957. Se conserva también en una escena de los *Coventry Plays* ingleses del siglo xv (la vuelta de José), en concordancia casi literal con el fragmento de Germanos. Es de suponer que, dentro del servicio divino bizantino, el diálogo escénico, completamente retórico, no careciera de una adecuada dignidad. La accidental libertad de movimiento queda ligada a las formalidades escénicas del estilo de la época, como hace notar el manuscrito de las homilías de Jacobo de Kokkinobaphos, del que se conservan dos ejemplares.

Hay que culpar a los iconoclastas de que apenas existan testimonios gráficos teatrales de la primera época de Bizancio. En la época del emperador León III, entusiasta de la cultura y religión árabes, fueron destruidos miles de iconos y manuscritos iluminados.

Están aún por investigar las consecuencias de la crisis iconoclasta (726 - 843) en las representaciones escénicas de la historia de la Salvación, en el marco del servicio divino. Partidarios y detractores de las imágenes se enfrentaron dentro de la Iglesia en estos años de crisis, especialmente en el Concilio de Nicea del año 787. Ambos grupos esgrimían argumentos bíblicos y de la tradición. Basilio el Grande, fogoso predicador y obispo de Cesárea, había dicho ya en el año 370 d. C. que la veneración que el creyente tributaba a la imagen, no iba dirigida a la obra humana en sí, sino que transcendía a la imagen (eikon igual a icono) que representaba. Pues «cuando lo supraterráneo no puede representarse sensiblemente, se cierra también a la consideración espiritual», es la interpretación que da Teodoro, monje del monasterio de Studios.

Estas palabras justifican, al mismo tiempo, tanto las escenas pintadas como las representaciones teatrales: la representación escénica de la historia de la Salvación; y muestran la opinión de la iglesia bizantina respecto a

los espectáculos cristianos. Era una Biblia viviente para pobres, que en nada difería de los grandes frescos y de las miniaturas medievales. Cuán ajena era esta experiencia al cristianismo occidental, aún en el siglo x, lo muestra uno de los testigos oculares más temperamentales del teatro bizantino: el arzobispo Luitprando de Cremona, que llegó a Constantinopla como embajador de Otón I y dejó escritas sus impresiones en dos relatos de viajes. Con desaprobatoria extrañeza presenció el año 948, en Santa Sofía, dos representaciones escénicas que concluían con la elevación del profeta Elías al cielo.

La subida al cielo de Elías en un carro de fuego aparece muy a menudo en pinturas murales bizantinas, fantásticamente representadas y de brillante colorido. Que Luitprando contempló realmente tales representaciones lo prueba, por una parte, la supervivencia de los sermones dramáticos de los primitivos bizantinos, relativos a los profetas, y hace sospecharlo; por otra, el hecho de que los logros técnicos del teatro antiguo, grúas y máquinas de vuelo, no se habían olvidado en Bizancio.

* 5. Las representaciones teatrales en la corte

El informe que, 20 años más tarde, dio Luitprando de Cremona sobre su segunda estancia en Constantinopla, alude a las representaciones que tenían lugar en la corte. El 7 de junio del 968 organizó el emperador un gran banquete. Durante la comida tuvieron lugar danzas, números de equilibristas y un programa esperado con el máximo interés: hombres vestidos con pieles de animales y con horribles máscaras representaron el llamado *Gothikon*, especie de pantomima cultural, acompañada de gestos salvajes y de bárbaros aullidos.

La descripción de Luitprando coincide con el misterioso «auto godo de la Navidad», narrado en el libro de ceremonias del emperador Constantino Porfirogéneto (912 - 959), entre los programas que se organizaban para celebrar el nacimiento de Cristo. Sólo difiere la

época de la representación. Puesto que estuvieron presentes en el banquete, además de Luitprando, numerosos delegados de los reinos que mantenían relaciones amistosas con Bizancio, —Luitprando se queja de su mala colocación en la mesa—, parece natural que el emperador quisiera ofrecer, con tal motivo, un espectáculo extraordinario.

Los actores del *Gothikon* eran guerreros de la guardia goda, que se hallaban en Constantinopla al servicio del emperador, algo más de siete mil. Se repartían de dos en dos, entre *verdes* y *azules*, los dos bandos tristemente célebres que competían en el circo. Los hombres avanzaban de dos en dos, a paso de marcha, vestidos con pieles de animales y máscaras. Al grito de «¡tull, tull!» golpeaban los escudos con las lanzas. Entonando diversas canciones alusivas a la festividad del día, se agrupaban los *azules* a la izquierda y los *verdes* a la derecha del semicírculo, —según la expresión de Ezequías, que en la guerra contra los asirios puso toda su esperanza en Dios y así logró someter a los paganos—, alabando al emperador, bienhechor de la humanidad y fortaleza del imperio; los dos bandos abandonaban la sala, por puertas opuestas, a paso de danza.

En esta extraña representación parecen haberse dado cita los festejos celebrados durante la fiestas nórdicas del solsticio de invierno, las danzas guerreras culturales, las costumbres del año nuevo de los varegos. Si es cierto que el texto era de origen godo y que más tarde fue latinizado e incrementado finalmente con adiciones greco-cristianas, según el estilo del ceremonial de la corte bizantina, el *Gothikon* sería una prueba más de la fusión entre lo pagano y lo cristiano, que volverá a aparecer más tarde en el primitivo teatro occidental.

Así, nadie podía considerar como una chabacana profanación que las costumbres religiosas y circenses se desarrollasen en lugares sagrados. La escalera de Santa Sofía de Kiev, que empezó a construir en el año 1037 Jaroslav el Sabio, contiene una serie de frescos que

muestran gráficamente el estilo breve del teatro bizantino: el emperador y la emperatriz asisten como espectadores al hipódromo para presenciar los juegos circenses. Los acróbatas muestran su arte, una orquesta (entre cuyos miembros hay una mujer), acompaña la danza de unas figuras ligeramente vestidas, un grupo de mimos aguarda su entrada en escena.

En las arcadas de la escalera aparecen guerreros armados en actitud de lucha. Algunos llevan máscaras de pájaros. Uno de los personajes sostiene un hacha y un escudo, el equipo guerrero de los varegos, de los que se cuenta, en el libro de ceremonias, que «se desean mutuamente en su lengua materna una larga vida bajo el chocar de la hachas». El paralelismo con el *Gothikon* es obvio: hipótesis muy seductora para la historia del teatro, puesta en duda no obstante por algunos bizantinistas. Sin embargo, es indiscutible el significado de los frescos de Kiev, como testimonio de obras teatrales, dentro de la Iglesia Oriental.

El ceremonial cortesano era, en sí mismo, una representación teatral del poder y de la exclusividad del emperador: así, cuando se dejaba contemplar sentado en el trono, oculto tras unas rojas cortinas correderas, como una escenificación teatral, o cuando los homenajes aparecían regulados tan estrictamente como el ceremonial litúrgico en honor de Dios. La realeza divina, procedente de Egipto y del Antiguo Oriente, halló en el ceremonial de la corte bizantina la cumbre de su exaltación. El trono elevado del dominador mundial fue el modelo del altar cristiano, que «por su situación especial, por su significación en el culto, y por hallarse cubierto con un cimborrio, corresponde al trono imperial» (H. Treitinger). Carecía de toda lógica el que todos y cada uno de los actores y mimos mostraban su arte ante el emperador, hubieran sido reprobados por la Iglesia. El escritor Zonaras trató de corregir esta inconsecuencia. En sus reflexiones sobre el canon 45 del sínodo de Cartago, que había condenado a todos los actores teatrales y todas las «novelas teatrales», explicó que había que distinguir entre los

actores que interpretaban sus papeles ante las personas imperiales y que gozan de todos los derechos civiles, y los «bufones sin honor, que se abofetean unos a otros en las fiestas de las aldeas».

Zonaras desempeñó importantes cargos en el Estado y en la Corte, en su ciudad natal, Constantinopla, en el reinado del emperador Alejo Comneno I. Cuando en sus escritos exigía la rehabilitación de los actores de palacio, no podía sospechar que su señor el emperador iba a transformarse en objeto de bufonadas en la corte de los seljúcidas, en Konia. Quizá entonces hubiera retirado su buena opinión. Pero cuando apareció la obra histórica *Alexias*, en la que la hija del emperador, Ana Comnena, da testimonio de ello, (véase la página 35), Zonaras andaba ocupado en la redacción de su propio *Cronicón*.

Ya en el primer período de Bizancio se habían erigido figuras y estatuas de mimos en las plazas y edificios públicos. Esta costumbre determinó que en el código teodosiano apareciera un pasaje, según el cual se permitían monumentos a los mimos sólo dentro de los teatros, y no en lugares donde se erigían también monumentos a los estadistas. Las mesas de mármol y los fragmentos hallados permiten sospechar que en más de una ocasión, y a pesar de la prohibición, emperadores, cónsules y comediantes se hacían mutua compañía en las mismas lápidas.

* 1. Introducción

El teatro de la Edad Media es tan abigarrado y variado, tan lleno de vida y contradicciones como los siglos que la acompañan. Dialoga con Dios y el diablo, apoya su paraíso sobre cuatro sencillos pilares y mueve todo el universo con un solo aparejo. Conserva en el equipaje, como «viático», la herencia de los antiguos, el mimo como compañero, y un destello de la magnificencia bizantina en los pies. Provocó e ignoró al mismo tiempo las prohibiciones de la Iglesia, y, después, su mayor esplendor bajo las pétreas bóvedas de esta misma Iglesia.

La Edad Media no fue más oscura que otras épocas, ni su teatro fue tampoco gris y monótono. El que alcanzara otras formas de expresión «no clásicas», casi totalmente distintas de las antiguas, la hace tan difícil de clasificar. El que su dinámica no se atuviera a una simetría, sino que se desbordara en multiplicidad de aspectos, le reportó en el certamen universal del teatro un juicio despectivo.

La cristianización del occidente había vuelto cultivables selvas y almas. Los impulsos elementales del «teatro primitivo» conservados en las costumbres populares, el instinto congénito, y el vigor, no secularizado, de la nueva fe, condujeron al fenómeno que los escasos viajeros del teatro europeo de finales del milenio ligaron a una manifestación artística común: las representaciones en el recinto de las iglesias. Constituyó el punto de partida la misa de las dos festividades cristianas más

importantes, Pascua y Navidad. El altar se transformó en escenario. El coro, la nave transversal y el crucero encuadraban la acción litúrgica, cada vez mayor, y devolvían, desde la altura imaginaria a la que iban dirigidos, el eco de los cantos dialogados entonados con toda solemnidad.

El proceso desde el ceremonial pascual de la adoración de la cruz hasta el misterio de la Pasión, desde la Anunciación a los pastores hasta el ciclo de los profetas y Navidad, abarca un período de cinco siglos. Es la época en que expansión de la *Ecclesia triumphans* trasciende la casa de Dios y se proyecta sobre la vida de ciudades y aldeas; la época en que las representaciones espirituales se desplazan de los pórticos de las iglesias a los patios de los monasterios y a las plazas de los mercados: a la luz del día, que les presta así colorido y originalidad.

Se alzan sobre el suelo podios y tinglados de madera, se llevan imágenes vivientes en las procesiones y en determinados puntos del recorrido se ofrecen representaciones escénicas. Así como en otro tiempo, el acomodado ciudadano de Atenas y el ambicioso cónsul romano habían considerado un honor financiar las representaciones teatrales, aparecen en la Edad Media las corporaciones y los gremios. Descubren y ensayan —junto a la historia de la salvación— las inagotables reservas del mimo y de la comedia en todas sus posibilidades: en los carnavales y en las representaciones campesinas, en la farsa y en la sátira, en alegorías y moralidades.

El problema artístico del teatro medieval no reside en el enfrentamiento trágico entre Dios y el mundo, sino en la sumisión del mundo a Dios, ha dicho en alguna ocasión Karl Vossler: «Y acto seguido, puesto que este mundo está ya asegurado mediante la Iglesia, hay que centrarse cada vez más en la cuestión formal: cómo combinar el carácter eclesial, religioso, litúrgico, que tiene la acción principal, con las acciones secundarias y los intermedios profanos. En todo el Occidente las representaciones religiosas siguen una progresiva teatralización de lo sacramental, llegando así a una desdivi-

nización y a una secularización del teatro; ya se verifique, como en Italia, preferentemente a través de lo lírico y lo melodramático, o como en España, a través de lo nacional y lo guerrero, o como en Francia, tratando de instruir y deleitar de una manera alegórica y anecdótica. Al final de este proceso surge en todas partes un amplio espectáculo, cuya extensión y perspectivas pueden abarcar toda la diversidad de la historia universal.»

* 2. Representaciones religiosas

Las solemnidades escénicas en el altar

Quien visite la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, asistirá a un espectáculo único e inolvidable: la adoración del Señor por los coros más diversos. Asistirá a fragmentos de la misa mayor, a la liturgia y la procesión, verá avanzar a los franciscanos con sus pardos hábitos desde la capilla de la Aparición hasta el *Katholikon*, escuchará el Kyrie de los armenios, que se propaga por la rotonda hasta extinguirse en las profundidades de la capilla de Santa Elena. Y con el fuerte olor a incienso que asciende a las bóvedas, se mezclan las plegarias de los fieles ortodoxos griegos y de los católico-romanos, que descienden desde la elevada capilla del Gólgota.

La iglesia del Santo Sepulcro, el lugar más sagrado de Tierra Santa, muestra la diversidad y profusión, pero también la división del Cristianismo. La discordia y las guerras dividen, desde hace mil quinientos años, las edificaciones del Gólgota. Aquí, en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, las raíces de la fe se hunden en el acontecimiento histórico ocurrido en tiempos de Poncio Pilatos. Aquí, en el siglo IV, se celebró por primera vez la *adoratio crucis*, el ceremonial pascual de la Adoración de la Cruz, que —seis siglos más tarde— vino a ser el origen de las representaciones cristianas en el recinto de las iglesias.

A la caída de la tarde, bajo la cúpula del Santo Sepulcro, antigua construcción constantiniana, se actualizan dos milenios: en la unidad de los fundamentos de la fe, en la variedad del ceremonial religioso. La escisión entre la Iglesia Oriental y la «Latina», que Bizancio pagó con su decadencia, y que todavía hoy complica la situación jurídica en la iglesia del Santo Sepulcro —a pesar de todos los esfuerzos de acercamiento—, ha sido la causa de que las primitivas representaciones medievales en las iglesias siguieran dos caminos distintos.

Los impulsos hacia la representación escénica de las antífonas litúrgicas, que partieron de Bizancio, ya desde mediados del primer milenio, se extinguieron en los países balcánicos. Incluyeron ciertamente en numerosos detalles de la evolución que lleva desde las celebraciones religiosas hasta las representaciones escénicas, pero sólo cuando la propia Iglesia Latina dio el paso decisivo. Esto ocurrió casi al mismo tiempo en todo el ámbito de la cristiandad, durante los siglos IX y X.

El punto de partida fue la festividad de la Pascua —conmemoración de la muerte en la cruz y de la Resurrección—, considerada como un hito más en la cosmovisión intemporal de todo culto religioso: la victoria de la luz divina sobre el poder de las tinieblas. Cuanto más claramente empezó a dominar la cruz en el conjunto de los símbolos de la fe, con tanta mayor insistencia tuvo que hacerse visible para los creyentes la redención consumada en ella.

Las etapas de la adoración pascual de la cruz se tomaron de los acontecimientos de la Pasión. A la *adoratio crucis* en la mañana del Viernes Santo sigue por la tarde la *depositio crucis*, la colocación en el altar de la cruz cubierta. Las campanas enmudecen hasta el alborar de la mañana del domingo. Con la *elevatio crucis*, elevación de la cruz, se hace visible para todos la Resurrección.

El uso del simbolismo de la cruz, que tiene sus orígenes en los primeros años del siglo VIII y que se extendió ampliamente a lo largo del siglo IX, trajo consigo una primera interpretación plástica del aconteci-

miento de la salvación. Casi al mismo tiempo se produjo una expansión de la liturgia. A las partidas lírico-musicales de la mañana de Pascua hay que añadir secuencias latinas. Su posible autor es Notker Balbulus el tartamudo, monje de San Galo (840 - 912). Su hermano de claustro Tutilo (entre 850 y 915, aproximadamente) dio un paso más. Añadió a la liturgia de la misa textos en prosa dialogados, unos tropos a manera de cantos antifonales, que en una alternancia coral condujeron al himno de la Resurrección.

Los primeros testigos bíblicos de la Resurrección son las tres Marías, en la mañana del domingo de Pascua (*Visitatio sepulchri*). Se ponen en camino con una preocupación, «¿quién nos moverá la piedra del sepulcro?» Sin embargo la puerta del sepulcro está abierta. Un ángel se halla sentado junto al sarcófago vacío, que sólo contiene los blancos lienzos de lino. Entre el ángel y las asustadas mujeres se entabla el siguiente diálogo:

«*Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?*»
«*Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*»
«*Non est hic, surrexit, sicut praedixerat.*»
«*Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro.*»

(Ver la traducción en la pág. 209.)

Esta forma antiquísima de la antífona pascual aparece en un manuscrito de San Galo del año 950 —en inmediata conexión con los tropos de Tutilo y con la descripción del oficio pascual procedente de Limoges, en Francia.

Del monasterio de San Galo, abierto al mundo entero y en animado intercambio cultural, es posible deducir con cierta facilidad la línea de enlace con el ritual de la misa dialogada de la Iglesia Oriental, y con el *Christus aneste* de la procesión bizantina del lunes de Pascua, aunque, precisamente en la liturgia pascual, aparecen influjos esenciales del Norte. La *concordia regula-*

ris, escrita hacia el año 970 por el obispo Aethelwod de Winchester, aclara algo de eso. Contiene indicaciones precisas acerca de cómo debe desarrollarse la representación escénica de la *Visitatio sepulchri*, y atestigua la denodada insistencia misionera en la luz y la salvación precisamente en las oscuras y nebulosas noches de Inglaterra e Irlanda.

La *Regularis Concordia* de Winchester, una de las fundaciones anglosajonas más antiguas, cuyos orígenes se remontan hasta el siglo VII, es al mismo tiempo —expresado con exageración en sentido histórico-teatral— el ejemplo más antiguo de unas «Indicaciones escénicas» para las representaciones eclesiales de la Edad Media. Por de pronto todavía no rebasa el ceremonial de una celebración litúrgica. La hora y el lugar de la representación son respectivamente el amanecer del Domingo de Pascua y el altar, que representa el Santo Sepulcro.

«Dum tertia recitatur lectio, quatuor fratres induant se...»: así empiezan las indicaciones escénicas en latín de la abadía de Winchester. El texto completo dice: «Mientras se recita la lectura de *Tertia* deben revestirse cuatro hermanos. Uno de ellos revestido con alba, debe salir y dirigirse hacia el lugar donde está el sepulcro y sentarse allí tranquilamente con una palma en la mano. Al tercer responsorio los otros tres deben seguirle vestidos con capas y con incensarios en la mano, y acercarse lentamente al sepulcro como si buscaran algo. Representan a las tres mujeres, que vienen a embalsamar con ungüentos el cadáver de Jesús. Cuando el hermano sentado junto al sepulcro, que representa al ángel, ve acercarse a las mujeres, debe empezar a cantar con voz suave: '¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianas?' Luego los tres deben responder al unísono: 'A Jesús Nazareno, el crucificado, ¡oh celeste!' A continuación vuelve a decir el ángel: 'No está aquí, ha resucitado como lo había anunciado. Id y anunciad a todos que ha resucitado de entre los muertos.' Las tres mujeres deben dirigirse al coro con las palabras: '¡Aleluya, el Señor ha resucitado!'

»A continuación, el ángel que se halla sentado junto a la tumba, debe dirigirse a las mujeres con la antífona: 'Venid a ver el lugar en el que el Señor estaba enterrado, ¡aleluya!' Debe levantarse, alzar la cortina del altar y mostrarles que, en lugar de la cruz cubierta, sólo quedan los lienzos. Después de haberlo visto, las tres mujeres deben depositar los incensarios en el sepulcro, tomar el sudario y extenderlo a la vista del clero, en prueba de que el Señor ha resucitado, y ya no está allí encerrado, mientras cantan la antífona: 'Ha resucitado el Señor, que padeció la muerte por nosotros, ¡aleluya!'

»Deben colocar el lienzo sobre el altar. Y al final de la antífona, el prior, uniendo su voz a la alegría por el triunfo de nuestro Rey, que con su resurrección venció la muerte, debe entonar el himno *Te Deum laudamus*, al tiempo que se echan al vuelo las campanas con toda solemnidad.»

Aparece así —procedente de la *Regularis Concordia*, el esquema fundamental de la festividad pascual latina para todo el Occidente. El *Te Deum laudamus*, una de las más antiguas melodías corales, resuena todavía hoy en las iglesias de la cristiandad. Originariamente fue atribuido a San Ambrosio como «himno ambrosiano», pero es posible que proceda del obispo Niceto de Tréveris, hacia el 535, cien años más tarde. Por encima de las naciones y las épocas, el *Te Deum*, cantado en comunidad, constituyó el final de todas las festividades y representaciones pascuales, que a partir del núcleo de la Visitación se fueron haciendo cada vez más numerosas.

La ampliación de la representación escénica se llevó a efecto en estrecha dependencia del texto evangélico. Pedro y Juan, informados por las mujeres a su vuelta, se apresuran hacia el lugar del sepulcro. No resta interés a la fuerza simbólica del hecho el que, en la «carrera hacia el sepulcro», se anuncien los primeros momentos grotescos de lo teatral. Pedro, el mayor de los dos discípulos, se queda retrasado y jadeante respecto a Juan. Pero, por supuesto, Juan le deja entrar el primero al sepulcro. Los gestos, muy marcados y

conocibles por todos, esclarecen el texto cantado con toda solemnidad. Aparece la primera pantomima —sobre todo cuando el coro recita las antífonas, como muestra el códice de San Blas de Braunschweig, del siglo XII, y sólo al comprobar que están los lienzos de lino entonan los dos discípulos el himno *Ecce linteamina*.

Entretanto, las tres mujeres han desaparecido de la escena; o quizá, como muestra una miniatura del manuscrito de Otón de Aquisgrán, del siglo X, pudieron quedarse en las cercanías y, contemplando con curiosidad desde la entrada del sepulcro, seguir el curso de la escena.

La escena del mercader, que aparece hacia el 1100, ofreció mayores posibilidades de enriquecimiento escénico. La afirmación del evangelista San Marcos de que «María Magdalena, María, la madre de Santiago, y María Salomé» habían comprado ungüentos por el camino, abrió la puerta a la antigua herencia del teatro popular: el boticario, el curandero, el droguero y el especiero se contaban, desde antiguo, entre los personajes tipo del actor burlesco y del mimo. No había que inventarlos, sino sólo introducirlos en escena. Salen al paso de las mujeres, en el camino hacia el Santo Sepulcro, y con visibles gestos les ofrecen su mercancía. Un puestecillo, una balanza, cajas de aromas y frascos de ungüentos señalan el punto de partida del primer intermediario «profano». Al iluminador del evangeliario de Uta, en Ratisbona, la escena de la compra de ungüentos le pareció ya a comienzos del siglo XI, lo bastante importante como para grabarla en un medallón decorativo del Evangelio de San Marcos. La plástica de las catedrales francesas, en Beaucaire y en Saint Gilles, sitúa ya al lado del boticario a su esposa. Las groseras bromas que aparecerán, con motivo de las compras de ungüentos, en las obras posteriores sobre la Pasión, quedan aún muy lejos. El mercader del Santo Sepulcro de Constanza no permite sospechar aún nada de eso. Con la mirada baja, la gorra de letrado sobre la cabeza, la lupa en la mano, machaca en silencio los ingredientes de los ungüentos en el

mortero de boticario. Si él, digno sucesor de Hipócrates, alzara su voz, sólo lo haría en un latín solemne. Un texto de Praga del siglo XIII le concede la palabra:

Dabo vobis unguenta optima,

Os daré los mejores ungüentos,

salvatoris unguere vulnera,

para ungir las heridas del salvador;

Sepulturae eius ad memoriam

En memoria de su entierro

et nomini eius ad gloriam.

y para gloria de su nombre.

El salto hasta la escena del tendero de Erlau, del siglo XV, es enorme. El médico chapurrea todavía en latín, y lanza a su mujer y a sus criados, Rubin y Pusterbalk, una serie de exabruptos, que dejan atónitas a las tres Marías. La amenaza de castigarlos y de despabilarlos —«os daré una patada en el trasero»— era bastante clara. Al final de la discusión se le ocurre pensar al médico si, a lo mejor él y los suyos, no habrán ido demasiado lejos. Se vuelve hacia el público pidiendo perdón: «Excusadme, os hemos aburrido con nuestra disputa», y anuncia que va a retirarse y a dejar que las Marías sigan su camino.

Los ángeles gritan «¡silete!» (callad), y la primera de las tres Marías entona el himno latino «Heu nobis». El pasaje intercalado del grosero mercader se oculta tras la solemnidad de las lamentaciones, interpretadas parte en alemán, parte en latín.

El mercader, su mujer y sus criados se han hecho indignos de su salvación eterna. En las predicaciones de Bertoldo de Ratisbona, ya en el siglo XIII, se le juzga con toda severidad. Los nombres de sus compañeros, Pusterbalk y Lasterbalk, son ya bastante alevosos y horribles: dos nombres diabólicos que los cristianos piadosos ponían a las gentes de teatro. Pero en la crítica

adversa se encierra una verdad histórico-teatral. El vendedor de ungüentos y su pendenciera pandilla fueron los primeros a los que el inmortal mimo volvió a prestar su voz. El tener que acudir también al latín, fue una necesidad que le ligó aún más a sus antiguos orígenes.

El número de 224 celebraciones pascuales latinas de carácter teatral, que Carl Lange (1887) ha reunido en toda Europa, confirma la estrecha relación en que se desarrolló la liturgia en todo el Occidente, hasta llegar a su actualización escénica.

El diálogo del *Quem quaeritis* entre el ángel y las tres Marías resonó la mañana de Pascua en San Galo y en Viena, en Estrasburgo y en Praga, en el monasterio italiano de Sutro y en Padua, en la catedral inglesa de Lichfield, en el monasterio castellano de Silos, en Linköping, Suecia y bajo las ojivas góticas de la catedral de Cracovia.

La carrera de los discípulos hasta el sepulcro aparece en San Marcial de Limoges, en Zürich y San Galo, en el convento austríaco de San Florián, en Helmsted de Hessen y en la capital irlandesa de Dublín. La representación de Dublín muestra también con qué ropaje deben aparecer los dos discípulos. Van descalzos, vestidos con «*albis sine paruris cum tunicis*». Juan lleva una túnica blanca y en la mano una palma; Pedro, una vestidura roja y unas llaves, como portero del cielo.

El cuadro escénico concuerda exactamente con las reglas contenidas en los manuales de la iglesia bizantina, para orientar a los pintores de iconos. Su documento más famoso, el libro del pintor Dionisio, monje del monte Athos, prescribe para la escena de la carrera: «En el sepulcro aparece Pedro, inclinado, palpando el sudario con las manos. Juan está fuera, mirando hacia dentro con admiración. María Magdalena llora a su lado.»

Se ha actualizado una escena teatral. Más tarde, Bizancio codifica la representación, anticipada por el pintor de miniaturas del código de Otton, en Aquisgrán, a mediados del primer milenio. La relación existente

entre las artes plásticas y el teatro, en la Edad Media, es un tema tan fascinante como discutido. Desde que Emile Mâle planteó su atrevida hipótesis sobre «la renovación del arte a través de la representación de los misterios» (1904), ya no se dividen los comentarios entre contradictores y partidarios. Los bizantinistas han esclarecido la situación. Hacen resaltar la manifiesta concordancia existente entre la espontaneidad narrativa de los testimonios gráficos y escritos, y prestan atención a las influencias escénicas. Al trasladarlo a la Europa central, aparecen análogas consideraciones: por ejemplo, en la serie de Epifanio, en Lambach, el salterio de Albano, en Hildesheim, el evangelario de Uta, en Ratisbona.

Cada relación descubierta es un intento por arrebatarse al pasado representaciones que —pese a todo el esfuerzo y toda la prudencia interpretativa— eran, quizá, consideradas entonces de manera totalmente distinta a como tratamos de comprenderlas hoy. Con esta limitación queda justificado el intento de obtener para el teatro testimonios gráficos que no tienen relación alguna con él. Pero reflejan el espíritu de aquella época, en que se representaban plásticamente los rudimentos del teatro. Otto Paecht, que se ha dejado seducir por el encanto de las influencias escénicas sin prescindir del más frío escepticismo, concluye (1962): el impulso creador del artista medieval no ha sido la experiencia visual, sino el mundo de la palabra, en concordancia con la frase de Plutarco de que la poesía en una imagen que habla por sí sola, y la pintura, en cambio, es una poesía envilecida.

La determinación del tiempo conservada en la *Regularis Concordia* se aplica también para todas las festividades pascuales primitivas: la mañana de Pascua después del tercer responsorio. Posteriormente este horario se conservó también para la solemnidad escénica litúrgica, cuando las representaciones de la Pasión y de los Misterios, que cada vez se hicieron más numerosos, se habían apartado hacia ya tiempo de la Iglesia, representándose en las plazas de los mercados y en las salas de los

teatros, y trasladadas a los meses de verano. Todavía en el siglo xv, estaba encomendado al «curator» de la escuela del cabildo de Utrecht, el ensayo de «de vertoonigen van de opstanding des Heeren», la mañana de Pascua en la catedral de Utrecht. En la catedral de Gerona la obligación de representar el *Auto de las tres Marías* recayó en los «jóvenes canónigos», como afirma un código litúrgico del siglo xiv.

Como celebraciones del Viernes Santo, en la Baja Edad Media, con el famoso canto latino de lamentación *Planctus ante nescia*, se había construido la forma de las lamentaciones de las Marías, que más tarde se extendió al diálogo entre María y Juan. Por primera vez se puede apreciar aquí la intervención de Cristo, aunque sólo en forma de recitativo y no realmente visible.

Un manuscrito de Zürich, de finales del siglo xii, ofrece el diálogo estremecedor, a pesar de su brevedad. Un grito ahogado de la madre a su hijo, que por causa de los pecados de los hombres está clavado en la cruz: «Mater: fili! Christus: mater! Mater: deus es! Christus: sum! Mater: sur ita pendes? Christus: ne genus humanum tendat ad interitum.» Exactamente las mismas palabras aparecían en 1250, durante la guerra entre el partido de los Staufen y el Papado, en una araña colgada de San Emerán de Ratisbona. El obispo la erigió como explicación por un intento de asesinato contra el rey Conrado IV, respecto al que no se sentía del todo inocente.

La medida en que se operaba la transformación del altar en Santo Sepulcro para la celebración pascual era de la exclusiva competencia de cada monasterio. La *Regularis Concordia* se contenta con una «assimilatio sepulchri velamque». Ya en el siglo xii se trataba de crear, mediante construcciones de sepulcros alzadas exprofeso dentro del recinto de las iglesias, un lugar adecuado, con buena visibilidad, para las celebraciones pascuales de todos los años. Uno de los ejemplos más hermosos es el Santo Sepulcro de la capilla de San Mauricio, en la catedral de Constanza. El obispo Conrado de Constanza (934 - 975), que ordenó la construcción de la capilla

de San Mauricio, «en la que había adornado profusamente la tumba del Señor», había estado tres veces en Palestina para ver la «Jerusalén terrenal.» El actual Santo Sepulcro de Constanza, construido según el modelo de Jerusalén, fue erigido hacia el año 1280, con sus figuras decorativas llenas de explicaciones. Surge así la relación entre la cruzada y la escenificación de las celebraciones pascuales. Los cruzados no sólo traían consigo la contemplación personal del modelo de Jerusalén y la ambición de imitarlo en su patria con la mayor fidelidad posible, sino también, si se les deparaba un feliz regreso a su patria, toda la razón para festejarlo con grandes edificaciones votivas.

Walbrun, preboste de la catedral de Eichstätt, trajo consigo, al volver de las cruzadas, un fragmento de la cruz y las medidas exactas del Santo Sepulcro. Delante de la ciudad fundó un pequeño monasterio, que confió a los monjes hospitalarios iroescoces, colocó a la iglesia bajo el patrocinio «de la Santa Cruz y del Santo Sepulcro», y en 1160 hizo reproducir en ella el original de Jerusalén, en sus medidas exactas. Hoy, el monumento románico está en la iglesia de los capuchinos de Eichstätt. Ejemplos similares aparecen en la cripta del Santo Sepulcro de Genrode, en Harz, en el Santo Sepulcro de Bolonia, en San Miguel, y en San Benigno de Dijon.

Todas estas reproducciones, más o menos fieles, fueron el centro espiritual y escénico de las solemnidades pascuales. En Jerusalén tuvo la misma resonancia que en el Occidente. La Biblioteca Vaticana contiene un documento excepcional: el texto de una celebración escénica latina de 1160, que tuvo lugar en la iglesia del Santo Sepulcro, sobre el Gólgota: *Ordin. ad usum Hierosolymitanum anni 1160* (Ms. Barbarini lat. 659). Coincide literalmente con los antifonarios pascuales de Ripoll y de Silos, con los rituales de Besançon, Châlons-sur-Marne y Fleury, con los textos de las representaciones litúrgicas, desde Sicilia a Escandinavia, desde la costa del Atlántico hasta el Vístula.

El siglo XIII perteneció todavía a los caballeros, a

la nobleza y a los príncipes. Ellos se ocupaban de dotar a la solemnidad escénica de todo lo necesario. Este siglo prometió en todo momento una recompensa terrena y celestial a los que se constituyeran en mecenas de las artes que agradaban a Dios. Así Lippold, preboste del convento de San Mauricio, en Hildesheim, concedió en 1230 al convento local de la Santa Cruz, una prebenda con que satisfacer anualmente, en el día de la Ascensión, los gastos de una representación escénica de la *Assumptio Christi*. En 1268 el conde de Wildeshausen, Enrique el Arquero, hizo transferir al actual convento de San Alejandro una considerable suma, «para que el día de Viernes Santo se conmemorara con toda solemnidad el entierro del Señor».

También parece remitir a un mecenas principesco el auto pascual de Muri, el espectáculo más antiguo conservado en lengua alemana; en un lenguaje muy selecto, propio de la erudita poesía épica. Probablemente no fue representado en la iglesia. Eduardo Hartl, que en 1937 lo publicó nuevamente, pensó «en un gran castillo helvético en el que, bajo la dirección del cortesano capellán, se representó hacia 1250 el auto, para edificación cristiana de sus habitantes». La renuncia a los autos en latín, la insistencia, perfectamente reconocible, en los sentimientos de clase de los caballeros —Pilatos se dirige a los judíos con el saludo de «vosotros señores»— y la inclusión de figuras de siervos permiten deducir que se afanaban por ofrecer al señor feudal y a sus huéspedes el acontecimiento pascual en un medio social adecuado. Del oratorio espiritual salió la primera obra dramática, que debió su puesta en escena a un mecenas principesco.

Las representaciones pascuales en las iglesias

El siglo XIII trajo consigo dos nuevos impulsos decisivos para el desarrollo del teatro occidental. Cristo, que hasta entonces sólo aparecía en escena «simbólicamente» aparece ahora como actor que dialoga y actúa. El lenguaje popular irrumpe en los textos litúrgicos

impresos. El ceremonial escénico se amplía, hasta representaciones que varían con gran libertad.

A la visitación y a la compra de ungüentos de las tres Marías preceden las escenas de Pilatos y de los guardias. Los soldados romanos que hacen guardia junto al sepulcro discuten la cuantía de la paga; la Resurrección, que en un principio sólo se hace notar en el susto de los vigilantes del sepulcro, tiene su epílogo ante Pilatos: reprocha a los hombres el que hayan descuidado su deber. Un animado lenguaje mímico rompe la solemne medida de la representación.

Con la entrada en escena de Jesús, el argumento se amplía con los acontecimientos posteriores a la Pascua: la aparición a María Magdalena, vestido de hortelano («noli me tangere»), al incrédulo Tomás y a los discípulos en el camino a Emaús (auto de los peregrinos), a los apóstoles reunidos en Jerusalén; finalmente, como tema de inagotables posibilidades, el descenso a los infiernos con la liberación de Adán y Eva de la antesala infernal, como primer hecho de la salvación.

El enriquecimiento escénico condiciona una ampliación proporcional de la escena. Aunque el encuentro entre Jesús y María Magdalena puede tener lugar junto al altar o al Santo Sepulcro, el camino hacia Emaús requiere ya un alejamiento especial. «Emaús queda en la parte occidental de la iglesia —afirma el auto pascual de Saint Benoit-sur-Loire (Fleury) del siglo XIII—, la mesa para la cena se encuentra en el centro de la nave de la iglesia. Jerusalén queda en el coro. Bajo el techo de Emaús hay preparado vino; una hogaza de pan, aún sin partir, y tres finas obleas. Antes de empezar la comida se trae agua para el lavamanos.»

Se conocen desde el principio los lugares necesarios para la representación escénica y se pueden reconocer fácilmente merced a una decoración y a unos requisitos adecuados. Esta coincidencia de lugar determinó el escenario futuro de todo el teatro medieval: bien en una disposición espacial, sobre toda la superficie prevista para la obra escénica, bien en la yuxtaposición de las escenas en una larga serie de escenarios. Los espectáculos

religiosos ofrecen a los ojos del espectador el acontecimiento bíblico, de manera tan simultánea como la pintura de las tablas. Las dos grandes obras pictóricas de Hans Memling, los *Siete gozos de María* y los *Siete dolores de María*, con su abundancia de escenas profundamente dispersas en el paisaje, han surgido de una experiencia idéntica a la simultaneidad escénica del teatro medieval.

Cielo e infierno, Getsemaní y Gólgota, Satanás y las bienaventuranzas aparecen enfrentados de forma tan instructiva en las representaciones como en la predicación. El teatro religioso medieval tuvo siempre una función pedagógica, incluso cuando pasó a las plazas de los mercados y se hizo popular.

En la palabra latina «pulpitum» aparecen todavía abstractamente enlazadas las posibilidades de ilustración: puede significar tanto pupitre o púlpito como tinglado teatral.

Con el descenso de Cristo a los infiernos enlaza el ciclo de la salvación del Nuevo Testamento con el Antiguo Testamento, con la historia de la creación. A los iniciadores de la representación en las iglesias se les ofreció la oportunidad de desplazar el lugar de la acción con gran efectismo. Los actores se dirigían hacia afuera, alrededor de la iglesia, hasta llegar ante el pórtico que simboliza las puertas del limbo, la antesala infernal. Cristo, un clérigo seleccionado al efecto, golpeaba varias veces con energía. Desde dentro respondía un diácono, vestido de diablo. Trataba de oponerse a que entrara el Salvador, pero al fin tenía que abrir la «puerta del infierno» y dejar libre el camino hacia la bienaventuranza a las pobres almas de Adán, Eva y los patriarcas. En ese mismo instante, el pórtico de la iglesia se transforma en aquello que documentan sus abundantes representaciones plásticas: en el camino de separación entre el mundo pecador y la salvación en el Más Allá. Entonces todos los actores entran en grupo a la iglesia, seguidos por los fieles que contemplan el espectáculo.

Ninguna otra idea bíblica ha sugestionado tanto al artista medieval como la imagen del infierno, el con-

traste entre la condenación y la beatitud. La realización teatral rivaliza con la fantasía del cantero, del pintor, del tallista y del grabador. Pronto el infierno se transforma en algo más que el batiente de una puerta. Se convierte en los abiertos fauces de animales de las que brotan humo y llamas y que representan las fauces del infierno en su más exacto sentido literal, entre cuyos dientes, una banda de diablejos espantosamente grotescos martiriza a las pobres almas con tridentes y cadenas de hierro.

Lo que ocurre en los autos pascuales de los siglos XIII y XIV, dentro de los límites de una acción ritual modestamente imaginativa y ligada a las escenificaciones eclesiales, va a adquirir en los misterios de la Pasión de los siglos XV y XVI, que a menudo duran varios días, una importancia que degenera en una gran vulgaridad. El teatro intenta superar a las artes plásticas. El mundo pecador debe contemplar con toda claridad el abismo al que se aproxima. Deben reconocer el poder del infierno tanto el emperador y los reyes, como los sacerdotes indignos, los avaros, las busconas, los usureros y las alcahuetas. Desde la representación aislada del Juicio Final hasta la sátira de las profesiones y la danza de la Muerte no había más que un paso. La muerte personificada, de acuerdo con la antigua creencia popular de los vagabundeos nocturnos y de las comidas y danzas de los muertos, obliga a los vivientes, de toda edad y condición, a seguirla en su comitiva: desde el Papa hasta el anciano mendigo, desde la honesta madre de familia hasta el licencioso juglar. La *Danza de la muerte* española, la *Danse macabre* francesa, las danzas de la muerte inglesas, eslavas y alemanas del siglo XV, con su llamada de atención a la conciencia, han hallado en las artes plásticas su expresión más efectista. Sin embargo, en las representaciones escénicas teatrales apenas si apareció, en contra de lo que era de esperar. Hofmannsthal recoge el tema en su drama lírico *El loco y la muerte*.

Aunque en un principio la fijación de los textos, y la organización de los espectáculos religiosos se limitaba

exclusivamente a los religiosos y a los clérigos, más tarde los profesores y los maestros de las escuelas de latín se encargaron de ensayar con sus alumnos representaciones pascuales, de Pentecostés o Navidad. Algunos manuscritos, cuyo latín muy incorrecto quiere hacerse pasar por culto al lado de los pasajes en que se reproduce el habla aldeana, señalan la época de transición. Desde el siglo xiv los estudiantes ambulantes consiguen colaborar en los espectáculos religiosos. ¿Quién podría impedirles que intercalaran una palabra en favor suyo? En el auto pascual de Innsbruck el apóstol Juan, en tanto cede a Pedro la entrada al Santo Sepulcro, recita una especie de epílogo, en que combina lo más importante de la representación con su ruego a los espectadores de que se acuerden del «pobre estudiante» y, en agradecimiento, le agasajen bien:

*Yo también me había olvidado.
¡Los pobres alumnos no tienen qué comer!
A quien le ofrezca su asado
Dios le dará un sitio en el cielo y mucho más.
A quien le ofrezca un pedazo de pan
Dios le invitará al reino de los cielos.*

La idea de conseguir un puesto en el reino de los cielos a cambio de un pedazo de asado y una hogaza de pan, bien le valdrá al público una comida «para los sacerdotes y estudiantes».

Los papeles de mujeres, incluso en las lamentaciones de las Marías al pie de la Cruz, son representadas hasta bien entrado el siglo xv por clérigos o escolares. Tampoco la Edad Media, como antes los antiguos, el antiguo Oriente o el teatro del lejano Oriente, vio en esto infracción estilística alguna. Hasta para las representaciones en monasterios de religiosos parece que se llamó a clérigos. En el auto pascual de Praga, del monasterio de religiosas de San Jorge, sólo aparece como actriz femenina la cantante, la cantrix. Representa al coro de los Apóstoles. Pedro y Juan son caracterizados como «duo presbyteri»; del texto no se deduce que los pape-

les de las tres Marías fueran representados por religiosas. Al final le corresponde a la abadesa el honor de besar el devocionario y entonar el *Te Deum*.

De Gandersheim, el monasterio de la dramaturga Hrotsvita, se ha conservado una talla de marfil, que parece aludir a la solemnidad pascual de Praga. Representa una escena de la Anunciación. Es la sillería del coro de la iglesia fundacional de Gandersheim, María aparece representada por una canóniga de la época de Hrotsvita. La pequeña y artística talla pertenece a la segunda mitad del siglo x. ¿Alude a alguna Anunciación llevada a escena? Ciertamente esto debería remitir con amplitud a pruebas posteriores —pero también, y muy posiblemente, podría ayudar a aclarar la «penumbra teatral» en torno a la monja Hrotsvita, muy dada a escribir y a fantasear, cuyos dramas en latín, en la línea de Terencio, tan pronto son estrictamente rechazados en la historia del teatro como calurosamente aceptados—. La placa de marfil de Gandersheim no puede expresar de manera más exacta el propósito del artista: testimoniar a su cliente un especial honor, invistiendo a la Virgen María como canóniga de honor.

La amplia corriente del teatro medieval —sumariamente considerado— por sus raíces, sus anhelos, sus posibilidades de representación y, sobre todo, por apoyarse en la fe es tan homogénea como diversa, sin embargo, resulta al descomponerse en su desarrollo posterior.

No sólo las lenguas vulgares: también el vestuario y los requisitos escénicos procuran dar, cada vez más, una impresión de vívido realismo. El Cristo de la escena del «noli me tangere» aparece ahora como un jardinero, con un gran sombrero y una pala —un disfraz, que hace ver al espectador por qué María Magdalena no pudo reconocer al resucitado «in specie hortulani»—. Además, Jesús se dirige a ella con palabras muy duras y reprobadoras:

*¿Acaso es de mujeres honradas
andar merodeando tan temprano,
como los criados, en este jardín?
¿A quién esperas?*

María Magdalena tiene toda la razón al responderle extrañada: «¿Por qué me gritas?» Confiesa al áspero y seco jardinero que «busca al Santo Varón» y le pregunta si no puede decirle nada acerca de El. El reconocimiento culmina, en el auto pascual de Innsbruck (y en el de Erlau, que muestra un gran paralelismo textual), con la antigua elegía en latín *Dolor crescit*. María Magdalena llena con su monólogo el tiempo necesario para que el actor que interpreta a Cristo pueda cambiarse de vestimenta.

Para la marcha a Emús, se equipa con una capucha de fieltro y un morral. Toma un bastón de caminante en la mano e interpreta también en el auto al peregrino, como el que representaron en el siglo XII las vidrieras de Chartres, el salterio inglés de San Albano y un bajorrelieve del monasterio español de Silos. En la pintura se amplía con todo detalle el tema.

Lo grotesco, que se había introducido con timidez en el himno *Currebant duo simul*, entonado por los apóstoles en el camino hacia el sepulcro, se transforma en la burda parodia de los ancianos cuando Pedro se acredita como un buen aficionado a la bebida, y, al enterarse del milagro de la Resurrección, toma un gran trago para recobrar fuerzas. La figura del anciano de barba blanca, al que se presenta con todos sus comprensibles fallos humanos en la legendaria *Piedra sobre la que yo edifico*, había sido ya objeto de amables burlas por los farsantes del siglo X. En el banquete de los bienaventurados le adjudicaron el papel de cocinero-jefe, y discutían hasta qué punto se hermanaba eso con su oficio de portero del cielo, haciendo hincapié en el comportamiento humorístico de los santos, que tan profusamente se refleja en las representaciones escénicas y en el arte instructivo.

Los comediantes y el mimo, ya se trate del mercader o del especiero, están de acuerdo en que sea calvo. El «mimus calvus» de los antiguos se ha introducido en los espectáculos religiosos. Y arrastra consigo a todos los suyos, a los bufones, a los juglares y a los arlequines. En un fresco de la iglesia danesa de Fyn un

arlequín, con su caperuza de cascabeles, encabeza el pelotón que escolta a Jesús llevando la cruz. En las pinturas murales de la iglesia de San Jorge, en Staro Nagoricino (Yugoslavia), mimos y músicos ambulantes danzan al pie de la cruz en escandaloso desenfreno. Dos de ellos llevan una vestidura con las características mangas largas, que les cubren las manos, y que tan importante papel desempeñan en el lenguaje mímico de muchas culturas. Pueden así subrayar y parodiar la expresión del dolor. En China, en Oriente Medio y en Bizancio eran ya —tanto en el buen como en el mal sentido— el distintivo del gremio de los comediantes.

El público del teatro medieval debe haber mostrado, en medio de toda su diversidad, un acuerdo tal en su capacidad de aceptación, como apenas se volvió a dar en el Occidente de forma tan unánime. En Francia, España, Italia, en las regiones de habla alemana y en los países escandinavos y eslavos, los organizadores teatrales encontraron una resonancia que —si no alentó sus esfuerzos— al menos tampoco los desanimó.

Las formas de organización del teatro medieval se desarrollaron sobre el mismo plano que su superestructura teológico-erudita. El clero veía, por una parte, cómo las representaciones, que cada vez evolucionaban en un sentido más profano, escapaban a su intervención, y, por otra, que las cofradías de flagelantes y los círculos religiosos le salían al paso con ambiciones similares.

En Italia la Confraternità del Battuti Trevisos, desde 1261, y la Confraternità del Gonfalone, fundada en Roma en 1264 se hicieron cargo, con suntuosas escenificaciones, de la forma típicamente italiana del espectáculo religioso, la Sacra Representazione. Se pone a los santos del lugar y de la región al servicio de los espectáculos teatrales religiosos. Las cofradías teatrales, como iniciadoras de las loas dialogadas, *Laudes dramaticae*, ostentaban orgullosas en sus escudos la divisa de «jocularis Domini», juglares del Señor.

En el ámbito de lengua francesa las representaciones religiosas se cobijaron en las «confréries» (cofradías de la Pasión), fundadas a tal efecto. Aparecen en Limoges,

escenario de las más antiguas celebraciones pascuales, en Ruán, Nantes, Amiens, Arras, Angers, Bourges, Valenciennes y, naturalmente, en París. La «Cofrérie de la Passion» de París gozó hacia el 1400 de amplio renombre y alcanzó en 1402, superando a las compañías teatrales europeas similares, el monopolio absoluto en París, conservándolo hasta bien entrado el siglo xvi. El clero pasó de organizador a colaborador, de iniciador a escenificador, a autor del texto, o, en el mejor de los casos, a director de escena.

Los requisitos y el vestuario, guardados a lo largo de dos siglos de una representación para otra como propiedad de las iglesias y monasterios, pasaron a manos de burgueses y artesanos. Es decir, en el momento en que los gastos de las representaciones corrieron a cargo de corporaciones y gremios, reclamaron también para sí el derecho de organización, de la distribución de los gastos, y el patronato personal de las representaciones. El camino que había conducido, desde la celebración litúrgica a la escenificación, iniciado y fomentado por la Iglesia, desembocó en la cultura de la burguesía europea ascendente, que en los siglos siguientes determinó no sólo la historia mundial, sino también el aspecto del teatro occidental.

Abandono de las iglesias:
la escenificación de las leyendas

Los textos evangélicos fueron fuente muy importante, pero no única, del teatro religioso. La «irrupción del mundo» se dio no sólo en la escenificación cada vez más realista, en los trajes, y en la aparición de lo grotesco en las representaciones del interior de las iglesias. También la crítica de la actualidad, la referencia a épocas inmediatas aparecieron ya en el drama del siglo xii.

La idea dominante es la de las Cruzadas. La vivencia de Jerusalén y la imagen del fin del mundo no sólo influyeron en la política de la Iglesia: aparecieron ya en uno de los textos teatrales más importantes del

siglo XII —el *Anticristo* de Tegernsee—. Su autor es desconocido. Probablemente fue allegado al monasterio bávaro de Tegernsee, adicto al imperio. La pintoresca abadía benedictina vivió en esta época un notable florecimiento cultural. La calidad de sus «scriptoria» y de sus miniaturistas correspondía a la influencia política de sus abades. En el *Anticristo* de 1160 daban fe de su lealtad al emperador y al imperio.

Según los testimonios conservados, el *Ludus de Antichristo* fue representado por clérigos. Está redactado en latín y conserva aún, junto a su realidad terrena altamente politizada, el carácter oratorio de las representaciones eclesiásticas.

La fuente del *Ludus* de Tegernsee era el *Libellus de Antichristo*, compuesto por el abad lorenés Adsón de Toul en el siglo X, el cual se basa a su vez en una representación que se remonta a los primeros tiempos del Cristianismo: poco antes de la esperada segunda venida de Cristo aparecerá un falso Mesías, enviado por Satán, que agrupará todas las potencias del mal en el mundo para luchar contra la Iglesia Cristiana. Pero, finalmente, el verdadero Mesías le vencerá.

Antes de la inmediata aparición del Anticristo primitivo, el poeta alemán sitúa una representación de la decadencia del imperio romano y del triunfo del emperador alemán. El Rex Teutonicus somete a todos los reyes de Occidente. Los señores de Grecia y Francia y, finalmente, el Rex Babylon, príncipe de los paganos, son vencidos en campo abierto. Junto al altar del templo de Jerusalén el emperador alemán deposita las insignias del reino. Corona y cetro se doblan ante el poder celestial. La obra refleja la alta estimación de las Cruzadas en la época de Barbarroja. Se la ha relacionado con la Dieta Imperial de Maguncia, donde el año 1184 renunció al trono Barbarroja, porque aquí sólo es Cristo quien celebra la Dieta Imperial.

Esto haría rechazable la fecha de 1160; en cambio una noticia de Gerhoh de Reichersberg, que se refiere sin duda alguna al *Ludus de Antichristo* de Tegernsee, habla del año 1162.

A la primera parte de la obra, de gran intención política, le sigue el verdadero auto del Anticristo. En el momento en que el emperador alemán ha depositado el cetro y la corona, aparece el falso Mesías. Apoyado por la hipocresía y la herejía se apodera del mando, en parte con amenazas y en parte con regalos. Las curaciones milagrosas ficticias desatan por fin la oposición del Rex Teutonicus. También la Sinagoga rinde homenaje al Anticristo.

Sin embargo, cuando el Anticristo, en la cima de su poder, se atreve a anunciar «pax et securitas», Dios le fulmina con un rayo. La Iglesia recupera los honores que le corresponden. Avanza hacia las puertas de la iglesia, abiertas de par en par, al frente de sus partidarios —también los profetas tomaban parte—, bajo el tañido de las campanas y el canto comunitario del Tedeum.

El lugar de representación del Anticristo de Tegernsee —el plano del escenario no se conserva— es de suponer que estaba orientado hacia el Oeste, hacia el lago, en forma semiovalada. El pórtico de la iglesia constituía su punto culminante, en el lugar donde se hallaba el altar, flanqueado por la iglesia y la sinagoga —una disposición lógica en el sentido religioso del auto—. En el ala norte del teatro se encontraban los «loca» para los reyes occidentales y al sur el podio del Rex Babylon, así el centro quedaba libre como escenario neutral, que podía ser utilizado según la necesidad. Podía ser el mar Mediterráneo, que había que cruzar para llegar a Tierra Santa; podía transformarse también en un campo de batalla, donde los enemigos cruzaban sus espadas. La representación de la batalla era un elemento favorito del teatro medieval, que los actores de Tegernsee seguramente tampoco descuidaron.

Unos estudiantes del Instituto Delfico de Maguncia han representado en alemán, en 1954, el auto del Anticristo, ante el pórtico norte de la catedral de Eichstätt. Su intemporal fuerza dramática y artística no quedó disminuida. Como «loca» de los diversos representantes sirvieron pequeños podios de madera, sin adorno alguno.

Fuera del altar de madera con la cruz, no había decoración de ninguna clase. Los actores estaban caracterizados con trajes, barba, corona y espada —de todo lo demás se ocupaba el texto, lo realizaba el dato escénico—. Al final del auto, cuando la Iglesia desaparecía en la catedral al frente de los actores que se retiraban, el público quedaba durante algunos minutos inmóvil en sus puestos.

El conjunto de motivos del *Antichristo* de Tegernsee ha tenido más de un continuador: desde las escenas guerreras del auto de los profetas *in media Riga* (1204), de las que huían asustados los paganos llamados a la conversión, hasta el auto de carnaval del *Entkrist* (1445). Todas las partes dialogadas hallaron cabida en el auto navideño de la abadía benedictina de Beuron —una prueba más de la alta estima que mereció a las inmediatas generaciones el valor literario del *Ludus de Antichristo* y su escenificación—. La misma figura del Anticristo fue, en la época de la Reforma, una imagen aceptable en la batalla contra el Papado. El fogoso polemista luterano y adversario de Roma, Naogeorgus alias Thomas Kirchmayer de Straubing, explicó en su drama *Pammachius*, aparecido en 1538, que el Anticristo no era otro sino el Papa. Naogeorgus dedicó su obra al arzobispo Cranmer de Cambridge. Allí fue representado por los estudiantes en 1545 en el Christ's College y fue ocasión de graves reflexiones para el obispo Gardiner, canciller de la Universidad, dando lugar a un intercambio epistolar que se ha conservado.

Para los espectadores de los siglos XIII y XIV el choque de las espadas de acero era, por lo pronto, más expresivo que las finezas dialécticas. Las guerras de religión en el propio país quedaban por fortuna todavía lejos. Y a medida que la lucha entre los gigantes mundanos se convertía en punto culminante de las representaciones —como ocurría hacia el 1208 y 1224 en el *Ludus cum gigantibus*, en Padua— el efectismo de los torneos iba desplazando de la escena el contenido religioso. Los temas rituales de las danzas de espadas, las costumbres campesinas y el mito caballeresco se mezclaban entre sí. En el auto de Pentecostés de Magdeburgo,

sobre la cabalgada de Roldán, o en el auto de los caballeros de la Tabla Redonda, de 1235, la tradición pagana es más fuerte que el matiz cristiano. A los caballeros y a las gentes del teatro les corresponde una importante función en los espectáculos celebrados fuera de las iglesias en el siglo XIII: dan colorido a la fábula y a la representación. Acuñan el idioma y son vistos —o se ven a sí mismos— tanto en el espejo de la exaltación como en el espejo de la parodia. Los *Carmina burana*, redactados hacia el 1230 en la abadía benedictina de Beuron, constituyen uno de los testimonios más conocidos de la sensualidad medieval sin falsificar. Contienen canciones de goliardos, en las que se hallan presentes tanto el arte poético como la alegría del amor y la bebida de Ovidio y Catulo. Las poesías políticas y religiosas muestran aquel distanciamiento irónico ante la autoridad que se dio seguramente en la Edad Media con mayor extensión e intensidad de lo que vulgarmente se acepta. Los elementos rítmicos-teatrales contenidos en las canciones latinas han sugerido a Carl Orff sus obras corales *Carmina burana* (1937) y *Catulli carmina*.

Jean Bodel, participante en las Cruzadas, funcionario público en Arras y miembro de la «Confrérie des jongleurs», esboza, en el auto de San Nicolás, hacia el 1200, una imagen muy viva y de gran colorido de la caballería, de los burgueses y de los campesinos de su época. Hilario, contemporáneo inglés de Bodel, aunque un poco más viejo, y que vino a Francia en 1235, había dedicado asimismo a San Nicolás un auto del milagro. El núcleo del *Jeu de Saint Nicolás* de Juan Bodel lo constituye el comportamiento piadoso del santo. Rescata los tesoros de un rey pagano y salva así la vida de un cristiano. Mas para Jean Bodel la leyenda es sólo la estructura de la que penden las oriflamas coloreadas de sus escenas: la guerra de los cruzados contra los paganos en el lejano Oriente, la «vie joyeuse» de tabernas y burdeles con las primicias del argot francés.

Leyendas, alegorías y milagros se apartaron, ya desde muy antiguo, de las representaciones en el recinto de las iglesias. Pretendieron y alcanzaron realizaciones, que

cuentan con la ampliación ilimitada del escenario, y que permiten oír el ruido de las armas y —en Jean Bodel— las estridentes carcajadas. Cuando en el auto de los profetas de Riga los espectadores emprendieron la huida despavoridos, bien pudo referirse el cronista a su «incultura». Pero cuando el margrave de Turingia, Federico el Temerario, en 1321, volvió la espalda azorado a un auto de las Diez Vírgenes, toda la teología cristiana de la salvación pareció vacilar.

«¿Qué es la fe cristiana si el pecador no puede hallar gracia mediante las súplicas de la Virgen y de los santos?» gritaba el margrave consternado, y se marchó de allí. Continuaron presenciando el espectáculo un confundio séquito, una atónita multitud de espectadores y la no menos asustada clase de escolares, junto con su maestro, que se había encargado de apoyar con su representación una indulgencia concedida por la Iglesia.

El maestro de la escuela de Eisenach no pudo prever este paradójico desenlace. Pero muestra el extremo de persuasión que podían alcanzar la temática y la representación del teatro medieval, aun cuando a menudo, no superan artísticamente el nivel de una obra de aficionados llenos de buena voluntad. La leyenda vinculada al auto de las Diez Vírgenes explica que al margrave Federico, después del shock sufrido por causa de la parábola en que se niega la concesión de la gracia, le sobrevino un ataque de apoplejía y murió dos años más tarde. Todo lo que habían plasmado en sus imágenes los autores de los primitivos manuscritos medievales, del código Rossanensis o del Génesis de Viena; todo lo que constituía una llamada a la conciencia de los fieles en el pórtico de las iglesias de Estrasburgo, Magdeburgo, Tréveris o Nüremberg —las figuras de las vírgenes prudentes y de las necias—: todo ello adquirió en el teatro una efectividad totalmente nueva e inmediata.

Aparte de los misterios y de los autos del Juicio Final, las representaciones de leyendas y milagros, que aparecen en todo el ámbito occidental, se sirvieron del contraste entre la condenación y la salvación. El espíritu

del mundo, la ambición y la soberbia terrenales se confrontan con la condenación eterna, con la salvación, que llama al pecador arrepentido. El diablo, el tentador —la más importante personificación del mal en el teatro medieval— debe resultar al final engañado.

Así, Teófilo, que por querer conseguir los honores terrenales se entregó por escrito al diablo, consigue gracias a la intercesión de María la gracia celestial. En el *Miracle de Téophile*, del dramaturgo y lírico parisino Rutebeuf, aparece ya la idea central del Fausto de Goethe, «lo eternamente femenino tira de nosotros hacia arriba», anticipado ya bajo el ropaje de una leyenda cristiana.

En el auto *Frau Jutten* de Mühlhausen, en Turingia, que apareció hacia 1480, el desenlace es el mismo: el perdón. Su autor, el sacerdote Dietrich Schernberg, se sirve de una leyenda según la cual en el año 855 una mujer ocupó el trono papal con el nombre de Juan VIII. Vestida de hombre visita en París en compañía de Clericus, su amante, la Universidad de la sabiduría. En una procesión la muerte se coloca a su lado y «la golpea». Nace su hijo, que trae oprobio a la papisa Juana, Frau Jutten, que muere. Los diablos llevan su alma al infierno. Jutta implora la intercesión de San Nicolás. Dios encomienda a San Miguel que lleve al cielo a la pecadora arrepentida. La escenografía se hace visible gracias al grafismo del lenguaje. Diablos, santos y arcángeles encuadran como personas actuantes la teología cristiana de la salvación.

De la misma manera que en el *Teófilo*, en *Frau Jutten* se encuentran las primicias del drama de carácter y de acción. A ambos se les ofrece la posibilidad de una decisión libre e individual. Y los dos realizaron su conversión interior tan sólo frente a la condenación eterna. Ofrecieron al teatro la oportunidad de mostrar el aparato efectivo del diablo y del infierno, a los alados mensajeros celestes, a Dios Padre en su gloria, a los santos de barba blanca, y a las pobres almas sumidas en el más profundo descorazonamiento.

El auto neerlandés de *Marieken van Nieumeghen* ofre-

ce la primera muestra de teatro dentro del teatro. La heroína, caracterizada por su belleza y su alegría mundana, fechada literariamente por un autor anónimo entre 1485 y 1510, pacta con el diablo durante siete años. Su conversión interna es provocada por una representación religiosa que tiene lugar sobre un carromato. Pide al Papa el perdón de sus pecados y endereza su vida como monja en un monasterio de Maastricht —un paralelismo medieval con la antigua mima Pelagia.

El teatro en las estaciones procesionales y en las plataformas

La representación de la pieza holandesa *Marieken van Nieumeghen* —hay que pensar que se dispuso en un local al aire libre, en medio de la ciudad— presupone una forma de escenificación más amplia y específicamente medieval, para la representación del teatro dentro del teatro: la escenificación teatral sobre carromatos y plataformas durante las procesiones. Fue algo corriente en España, Italia, Inglaterra, Alemania, el Tirol y los Países Bajos.

Sus raíces se remontan hasta la fiesta del Corpus Christi, introducida en 1264 por el Papa Urbano IV, y celebrada en todo el Occidente europeo con solemnes procesiones. La obra escénica se basó en el cortejo procesional, dispuesto de una manera teatral. Aprovechando la ocasión religiosa tenían lugar también los torneos caballerescos, y las comitivas solemnes, preludios de los grandes Trionfi alegóricos del Renacimiento.

La evolución del teatro procesional sobre carros se operó con independencia de la literatura dramática. Su carácter móvil ofrecía dos posibilidades: que los espectadores fueran de escenario en escenario para contemplar, cambiando ellos mismos de lugar, la sucesión de un ciclo escénico, o que las escenas de la obra se representasen sobre carros llevados por las calles, que en determinadas estaciones se ponían en acción.

En España el ceremonial de la procesión del Corpus Christi se transformó en la religiosidad apasionada del

«auto sacramental» y de la «fiesta del Corpus». Recoge toda la mordacidad de las guerras de religión contra la infiltración islámica y más tarde contra la Reforma, de manera que junto al «auto sacramental» surge el «auto de fe», espectáculo de los juicios de brujas bajo el signo de la Inquisición.

Los escenarios de las representaciones españolas del Corpus Christi eran las «rocas» llevadas de estación en estación. Los libros catedralicios de Sevilla la describen como una especie de plataforma que era arrastrada por doce hombres y en la que se agrupaba la escena como un cuadro viviente. En ciertos lugares determinados de antemano el «cuadro escénico» se entregaba a la acción teatral. Con un aparato cada vez mayor de personajes y decorados se procedía a construir un pequeño escenario sobre carros —en correlación con la forma de representación procesional que se abría camino al otro lado de los Pirineos—. En la expresión «fiesta de los carros» continúa viviendo hoy la idea española del escenario sobre carros.

Al principio, en la festividad del Corpus Christi, bastaba simplemente con la exposición de breves sentencias, alusivas al misterio del sacramento del altar, pero pronto hubo que emplear por doquier el tablado portátil, también para los demás festejos. Los dominicos de Milán adaptaron la forma procesional de escenario con carros, en 1336, para un auto de los tres Reyes Magos; la ciudad de Florencia conmemoró en 1439 y 1457 las festividades en honor de San Juan Bautista, con 22 grupos escénicos, que fueron llevados por toda la ciudad sobre plataformas portátiles (edifizj): preludio de la suntuosa teatralidad del cortejo festivo adoptado bajo los Medici.

Procedente de los Países Bajos, especialmente de Flandes, está documentado hacia el 1450 y 1483 el «wagenspel» religioso. Los *Gesellen von de Spele*, agrupaciones teatrales de artesanos, en Bruselas y en Brujas trataron de dirigirse a la conciencia de sus contemporáneos, que se hallaban alrededor, desde la plataforma de sus escenarios portátiles en miniatura. Su exhortación

para que abrieran sus corazones al «bienintencionado epigrama» produjo la conversión interior de la Marieken de la pieza teatral, en la pequeña ciudad flamenca de Nimega: el día del Corpus Christi, se llevaba a la plaza del mercado un carro con el escenario. Se representaba un proceso, en el que la Virgen María aparecía como intercesora de la humanidad pecadora, y le arrancaba al diablo las pobres almas que habían caído en su poder. El teatro dentro del teatro terminaba, en Marieken von Nieumeghen, con el piadoso deseo —quod erat demonstrandum: «¡Que esto os conduzca a la luz del cielo!»

En todas estas piezas teatrales siguió siendo dominante el carácter de cortejo —independientemente de que estuvieran dedicados a los profetas, como en Insbruck (1931), a la Pasión, como en Bolzano y Friburgo de Brisgovia, o de que abarcaran desde la Creación hasta el Juicio Final, como en Künzelsau (1479).— En el desfile utilizaban también escenas mudas para impresionar más a los espectadores. La descripción hecha por Durero de la gran cabalgata que contempló el 19 de agosto de 1520, en Amberes, «donde toda la ciudad estaba reunida, con todos sus oficios y estamentos, vestido cada uno según su estamento, de la manera más elegante posible», deja abierta la cuestión de si los «carros» y la «obra» eran sólo llevados de un lado para otro o también presentados en acción teatral. Cuenta Durero en el diario de su viaje a los Países Bajos que «veinte personas acompañaban a la Virgen María con el Señor, Jesús, engalanados con la mayor profusión en honor del Señor. Y en esta cabalgata se hicieron muchas cosas divertidas, artísticamente aderezadas. Iban en ella muchos carros, se representaban obras sobre barcos u otros baluartes. Allí aparecía la multitud de los profetas, en orden cronológico, y a continuación el Nuevo Testamento, por ejemplo, la salutación del ángel, los tres Reyes Magos cabalgando sobre grandes camellos y sobre fabulosos y extraños animales, profusamente adornados; también la huida a Egipto de Nuestra Señora, en actitud muy devota, y muchas otras cosas que aquí se omiten por razones de brevedad. Venía finalmente un gran dragón, conducido

de unas hermosas riendas por Santa Margarita y sus vírgenes. Seguía San Jorge, un coracero muy hermoso, con sus escuderos. También cabalgaban en este séquito muchachos y muchachas, vestidos de forma profusa y suntuosa, según las costumbres de la región, en lugar de los diversos santos. Esta cabalgata, antes de que hubiera acabado de pasar ante nuestra casa, duró más de dos horas desde el principio al fin...

En Inglaterra se transformó en manifestación específica de las representaciones procesionales en carros. La renovación de las festividades del Corpus Christi, iniciada en 1311, y su creciente reposición escénica halló un paralelismo formal en los ciclos de misterios representados en cada una de las estaciones procesionales. Mientras en las regiones de lengua alemana se desarrollaba el escenario simultáneo de tres dimensiones, con representación simultánea de los lugares, y en Francia se desarrollaba el de dos, los directores de escena ingleses trabajaban con el reducido marco del escenario sobre carros: pero no era tan reducido como hasta ahora se ha considerado, pues el teatro de *Pageant* era, como dice Glynne Wickham, «no una sala, sino el mundo».

El término empleado en Inglaterra para designar el escenario sobre carros, «pageant», significaba, en su sentido original, los lugares en los que se desarrollaban las representaciones durante las fiestas, distribuidos por toda la ciudad. Tanto un acontecimiento profano como una festividad religiosa podían ser motivo de tales representaciones. El pobre poeta de la corte John Lydgate redactó, para recibir en Londres al joven rey Enrique VI, una pieza alegórica de bienvenida, distribuyendo su realización en seis lugares significativos de la ciudad: al mismo tiempo fue —en 1432— una temprana muestra de los Trionfi del Renacimiento.

Esperaba al joven señor la primera estación junto a las pilastras de la ribera sur del Puente de Londres. Allí escuchaba en su bello lenguaje lo que la ciudad esperaba de su nuevo rey y «Cristi's champioun». Las siguientes estaciones le recordaban el deber de cumplir siempre con la lealtad que correspondía a su alto cargo.

Junto a la torre del puente levadizo, artísticamente engalanado con sedas, terciopelos y brocados dorados, se hallaban representadas alegóricamente la Felicidad, la Naturaleza y la Gracia, dispuestas como la dote que un glorioso rey necesita. Siete Vírgenes representaban los dones espirituales y otras tantas los terrenales, que debían adorar al regio personaje. En el barrio de Cornhill la dama Sapientia salía al paso del cortejo regio, acompañada por Aristóteles, Euclides y Boecio, y finalmente junto a Conduit, el último de los seis «pageants», David y Salomón, requeridos por la Clemencia, exhortaban a la autoridad rectamente entendida:

*Honour off kyngys, in every mannyth siht,
Of comyn custom lovith equitye and right.*

El conjunto era más un panegírico sutilizado artísticamente, que un hecho teatral. Lydgate lo había proyectado así. Pero muestra cuán polifacético era, desde un principio, el empleo de las procesiones. Servían tanto para fines profanos, como religiosos. El marco exterior de las representaciones estacionales se llenaba con alegorías a los homenajes caballerescos, o con un «auto sacramental». Servía lo mismo para la glorificación de la Virgen María, que del dios egipcio Osiris. El teatro afirma su intemporalidad —el gran telón fondo de su vinculación con su época— en la coherencia con que, a través de los siglos y de las latitudes, conserva sus motivos fundamentales.

La pasión en los escenarios simultáneos tridimensionales

A medida que el lenguaje popular se fue extendiendo, el auto pascual fue apartándose de su estrecha dependencia de la liturgia. La solemnidad de lo supratemporal cedió terreno ante la variedad de lo actual. El lenguaje, los trajes y los ademanes del momento presente imponían frente al acontecimiento bíblico su vistoso colorido.

El que la Iglesia abriera sus puertas y permitiera representar las piezas teatrales en el ajetreo de la vida ciudadana, significó algo más que una ampliación espacial. La burguesía, cada vez más floreciente, se adueñaba con abnegada diligencia de la nueva forma de autoafirmación en pleno desarrollo agradable a Dios: el teatro. Patricios, burgueses y artesanos se tomaban la libertad de presentar las verdades de la fe, de acuerdo con su interpretación de la vida. La misma burguesía consciente de su situación, que en las paredes de la nave central de la catedral de Limburgo ordenó pintar una muchacha rubia de agitada vida, representando a la Lujuria, convertía, a la vez, a María Magdalena en una hermosa cortesana: puede llevar una vida mundana y alegre «in gaudio», cantar una canción «de capa», inspirada en la poesía cortesana, sentarse con José ante una mesa de ajedrez y «galantear al son de las cuerdas». Acto seguido, la misma María Magdalena cantaba una de las secuencias pascuales más conmovedoras, el *Victimae paschali*. No sólo se toleraban las contradicciones, sino que cada vez aumentaban. A las cultivadas formas de expresión podían sucederles las más burdas groserías; a la intensidad poética, toda una retahíla de sucias chocarrerías. Criadas, siervos, diablos y diablejos se superaban en un derroche de invectivas y desvergüenzas.

«De ello se deduce —decía con aire recriminatorio hacia el año 1400, el dominico vienés Franz von Retz, en su *Lectura super Salve Regina*—, que aquellos espectáculos teatrales de Pusterbalk y sus desenfrenados compañeros, representados durante la Pascua por algunos religiosos, son impíos y deben ser excluidos de los lugares sagrados. Tales representaciones también habían provocado escándalo en otros tiempos, en los teatros de los paganos y en los espectáculos públicos.»

Pero tras esa dura represión se sobreentiende la confesión de que, al amparo del clero, se había introducido también en las representaciones religiosas, desde hacía tiempo, toda clase de tendencias nada piadosas.

Los grandes autos de la Pasión en Francfort del

Main, en el mercado del vino de Lucerna, en la Viena de la Baja Edad Media, en la plaza del mercado de Amberes o en Valenciennes son muestras de este proceso acelerado, polícromo e imaginativo, desenvuelto y desenfrenado.

Francfort, ciudad ferial opulente y acomodada, pudo disfrutar, en 1350, de una representación de la Pasión de dos días de duración. Su contenido abarcaba desde el bautismo de Cristo en el Jordán, hasta la Ascensión a los cielos. Las disputas entre la Iglesia y la Sinagoga, entre los Profetas y los Judíos constituían el marco didáctico. El telón de fondo lo constituían referencias actuales —una penosa peste, que había azotado a la ciudad en 1349, el fanatismo del movimiento de los flagelantes—. El portavoz de la verdadera doctrina es San Agustín, por el que se dejan bautizar diez judíos —como impresionante acento final.

Con el texto de Francfort surge un ejemplo característico del libreto de escena medieval: el texto del director. El tomo, de 4,36 metros de longitud, se corresponde con la partitura («rotulus») de los cantantes y de los cómicos. Más tarde se usa también la designación de rollo escénico (*Bühnenrolle*) derivada de «rotulus», para los textos de las piezas teatrales. Los diálogos están marcados sólo en las palabras de entrada con un claro realce de éstas. Mucho más exactas son las indicaciones escénicas añadidas. El autor del texto de dirección de Francfort, Baldemar von Peterweil, canónigo del convento de San Bartolomé de Francfort, lo ha anotado expresamente con tinta roja. Julius Petersen, basándose en esa obra, reconstruyó, en un estudio minucioso, el escenario y el curso de la representación.

El escenario teatral era el monte Samydagis de San Nicolás, hoy monte Romano, como se deduce de una descripción contemporánea de la ciudad realizada por el por el mismo Baldemar. La iglesia de San Nicolás, que, por la parte sur, cierra el escenario con un declive, depende del cabildo catedralicio y también del convento de San Bartolomé, adosado a ella. Por tanto, Baldemar tenía a su disposición un terreno adecuado para su esce-

nificación y para la reconstrucción de los diversos lugares de la obra. Un año antes el vecindario había rendido homenaje, en este mismo lugar, al emperador Carlos IV.

Además, para mejor contemplar el escenario de la Pasión, la vertiente ofrecía la ventaja de que las tres cruces del Gólgota podían colocarse en la parte superior, viéndose así desde lejos. En la parte oriental se levantaba el trono celestial, inmediatamente apoyado en las antiguas y hermosas casas de los patricios de la ciudad, que se mantuvieron en pie hasta entrado el siglo xx. A sus pies se hallaba el huerto de Getsemaní. Así el ángel con el cáliz de la Pasión sólo necesitaba dar un paso hacia adelante para aparecer encima del actor que representaba a Cristo arrodillado. Los maestros de escenas medievales eran hábiles escenógrafos.

En una elipse de unos 35 metros de diámetro se alineaban los «loca» de los actores y de las escenas: la casa de María, Marta y Lázaro, la casa de Simón, la cárcel y el castillo de Herodes; enfrente, las casas de Anás y Caifás, el palacio y el pretorio de Pilatos; en el extremo occidental inferior se situaban la puerta del infierno (con la posibilidad de que Satanás surgiera del pozo), y la fuente, medio cubierta, que servía de pila bautismal. La mesa para la cena (*mensa*), el templo y la columna con el gallo, revelador de la traición de Pedro, se hallaban en medio del escenario. El público contemplaba el espectáculo sentado en el suelo llano, o desde las ventanas de las casas circundantes. Los diversos «loca», como ocurría sobre todo en el escenario simultáneo tridimensional, podían constar de podios diminutos cubiertos, en caso de necesidad, con un ligero baldaquino apoyado sobre vigas de madera, que no impedía la visibilidad.

Petersen piensa que los actores hacían su entrada saliendo de la iglesia de San Nicolás, en la que también podían cambiarse de trajes. La dependencia respecto a la iglesia no desapareció por el hecho de haber salido materialmente de su recinto. Con frecuencia, la representación de la Pasión se iniciaba o concluía con un servicio divino.

Los cánticos latinos, las piezas musicales y corales cedieron pronto a un ansia desbordada de lenguaje hablado y de representación, que no se sentía coartada por ningún temor piadoso. En el auto irrumpe asimismo aquel craso realismo que muestran los retablos de la Baja Edad Media. Los verdugos, que clavan a Cristo en la cruz, deben ser tipos feos y brutales, engendros del mal, de aspecto lujurioso, y deformes.

La Pasión de Alsfeld, con sus 8095 versos, el ejemplo más voluminoso del teatro de la región Main Hessen, transforma la Crucifixión en una espantosa escena de suplicio. «An hende und an fusz byndet em strenge und recket en nach des cruezes lenge» (¡atadle fuertemente manos y pies, y estiradlo sobre la cruz!), gritaban entre sí los criados de los verdugos. Y muestran el esfuerzo que les supone colocar el cuerpo de Cristo a lo largo de la Cruz, hasta poder hundir los clavos en los orificios ya dispuestos en el madero.

Al que representaba a Cristo su papel le exigía una constitución física admirable. Debía dejarse arrastrar, empujar, desgarrar, golpear, y debía soportar las violencias, que no eran pocas, de un suplicio de los siglos XIV y XV. El que, al final, en la cruz, colocaran una pequeña madera de apoyo (*suppedaneum*) debajo de los pies, era un pequeño resarcimiento por la iniquidad sufrida y una forma de impedir un desenlace de trágico realismo. (Los trozos de madera colocados a los pies de la cruz, que a menudo aparecen en las representaciones de la Crucifixión del arte plástico, no remiten a los autos de la Pasión, sino a las hipótesis iconológicas. Son un último recuerdo de que el primitivo arte cristiano trató de conservar, hasta en el doliente hijo de Dios, la imagen del rey en su trono. «Terra», la tierra, o Adán, de rodillas, llevan sobre sí al crucificado, al que han levantado por medio de un banquillo.)

«La sensualidad más robusta, hermanada con la piedad más sólida», son las características de los grandes autos populares de la Pasión, en las regiones de lengua alemana. Sus centros se hallan —además de en los lugares antes mencionados de la región del Rin-Hessen— ante

todo en los alrededores de Viena, en el Tirol meridional (Bolzano) y en Alemania, en San Galo y Lucerna.

El auto pascual vienés «von der besuchunge des grabis und von dir ofirstendunge gotis» (sobre la visita al sepulcro y la resurrección de Dios), de 1472, procedente del monasterio de los ermitaños de San Agustín, comienza sólo después de la Crucifixión. Muestra «wy Christ ist erstanden von des todes bandin, una hat dy heiligyn veter irlost von der bittern hellin rost» (cómo Cristo escapó de los lazos de la muerte, y redimió a los Santos Padres de las llamas del infierno). Aparecen Abraham, Isaac, el arcángel Gabriel, Adán y Eva pidiendo la redención. La expresividad popular del lenguaje y del sentimiento alcanza en las escenas del mercader un desfreno bufonesco, que se encuentra en la más estrecha relación con los autos carnavalescos. Son las mismas tendencias que hacen que en Bohemia el vendedor de ungüentos, el «mastickar», se transforme en el héroe obscuro y grotesco de pequeñas farsas independientes.

El desarrollo de las representaciones vienesas de la Pasión culmina con el nombre de un maestro, que alcanzó gran renombre como tallista y como director de escena: Wilhelm Rollinger. El creó, entre los años 1486 y 1495, las figuras en relieve de la llamada «sillería antigua» de San Esteban de Viena, (devorada por las llamas en 1945). De un total de 46 escenas 38 tratan de los acontecimientos pascuales, desde el Domingo de Ramos hasta el descenso de Cristo a los infiernos. No son una copia de la obra representada, pero reflejan su espíritu. Wilhelm Rollinger era miembro de la Hermandad del Cuerpo de Cristo, en Viena, de la que dependían las representaciones anuales de la Pasión y del Corpus Christi. El año 1505 Rollinger se encargó de toda la decoración y fue el director artístico de una representación, que, con más de 200 actores, constituyó el punto culminante, y —frente a la inminente Reforma y el asedio turco— el canto de cisne de la tradición escénica medieval de Viena.

En el ámbito de la lengua alemana, Lucerna se transformó, desde mediados del siglo xv, en el centro de

las habituales representaciones simultáneas. También aquí corrían a cargo de ellas las hermandades religiosas, que surgían de entre los ciudadanos. Las representaciones de la Pasión en Lucerna se mantuvieron hasta entrado el siglo XVI. En una época en que la herencia del pensamiento intelectual renacentista había roto, hacía ya tiempo, todos los lazos de dependencia, los ciudadanos de Lucerna se reunían en el mercado del vino, para revivir durante dos días, desde el amanecer hasta la caída de la tarde, la historia de la Pasión de Cristo con todas sus prefiguraciones y los hechos subsiguientes de la salvación. El cronista de la ciudad, Renward Cysat, redactaba los libretos, ensayaba los papeles, llevaba la dirección, trataba con los artesanos a quienes se encomendaba la construcción del escenario, incluso representó el papel de la Madre de Dios, y reprodujo la escena de la gran Pasión de Lucerna de 1583, en dos planos de escenarios concienzudamente detallados. El primer día, el Jordán, escenario del bautismo de Jesús, cruza transversalmente el campo escénico; la «casa frente al sol», situada en el extremo superior, representa el cielo, ante el cual el segundo día se encuentran las tres cruces del Gólgota; los «loca» de los discípulos, de las santas mujeres, de José de Arimatea, de Herodes, están orientados hacia el norte; el templo de Jerusalén, la «sinagoga o escuela de los judíos» hacia el mediodía. Lucifer y los «ocho diablos» se encuentran en las fauces del averno, al oeste —en fila con la gruta de Belén el primer día de la representación, y con la columna de la flagelación el segundo día.

La misma distribución prevé el llamado plano escénico de Donauesching: el cielo, Getsemaní y el Gólgota al oriente del escenario los representantes del mal y de las tinieblas al occidente, hacia la caída del sol. Las investigaciones más recientes han demostrado de forma definitiva que el plano conservado, a pesar de su denominación, no está relacionado con la Pasión de Donauesching, representada en 1485, sino que más bien hace referencia, en su conjunto y en sus detalles escénicos, al segundo día de la Pasión, representada el 21 y el 29 de

marzo de 1646 en Villingen, en la Selva Negra. La rectificación llevada a efecto por A. M. Nagler no descarta que hayan ocurrido según análoga proyección horizontal la plétora de escenas burdas y grotescas del auto de Donauesching —en las que Cristo tiene que soportar que le quiten la silla al ir a sentarse antes de la flagelación y, tras la inevitable caída, tiene que sufrir asimismo que le tiren de los pelos para levantarse—. También hay que aceptar análogas disposiciones escénicas para las grandes representaciones pascuales y de la Pasión en Erlau (Hungría), en la plaza del mercado de Eger o en la ciudad hanseática de Lübeck (a la que es muy probable que pertenezca el auto pascual de Redentin, de la Baja Alemania).

Ofrece aclaraciones más precisas la tradicional representación escénica de la Pasión, en el sur del Tirol, nacida de las ambiciones ciudadanas y campesinas. En los ciclos textuales, ampliamente planeados, de las acomodadas ciudades comerciales de Bolzano Brixen y Sterzing aparece hermanada en ansia heredada de espectáculos con la necesidad burguesa de representación. El punto culminante de las representaciones, que cada vez van ampliando el número de escenas, lo constituyó, en 1514, la Pasión de Bolzano, que duraba más de siete días. Daba comienzo con un preludio el Domingo de Ramos (entrada de Cristo en Jerusalén); el Jueves Santo se celebraba la Última Cena y la escena del Monte de los Olivos; el Viernes Santo la Flagelación y la Crucifixión; el Sábado Santo las lamentaciones de María y un auto de los Profetas; el domingo de Pascua, la Resurrección; el lunes, el camino hacia Emaús, y terminaba con la exaltación de Cristo el día de la Ascensión.

Director de la pieza teatral de siete días fue el pintor de Sterzing, Vigil Raber, un artista muy solicitado en todo el Tirol, ya como compositor de textos, maquettista y figurista, ya como director y actor. La Pasión de Bolzano, de la que existe un boceto para el preludio compuesto por Vigil Raber, no fue representada en la plaza del mercado, sino bajo las bóvedas góticas de la iglesia parroquial. Los actores entraban en solemne pro-

cesión por la puerta principal, la «porta magna». A la izquierda, distribuidos en la nave central y lateral, se hallaban los «loca» de Caifás, Anás, la casa de Simón el Leproso; a la derecha el Monte de los Olivos y junto al coro el estrado de la sinagoga; enfrente, el infierno, y en el círculo del coro los «angeli cum silete», el cielo.

El amplio arco que une, por encima de los siglos, la Pasión de Bolzano con sus comienzos, abarca una evolución teatral igualmente consecuente tanto en sus aspectos espirituales como escénicos. La Iglesia y la plaza del mercado eran los lugares; el clero y el vecindario los actores de la obra. El principio del escenario simultáneo se diferenciaba en sutiles modificaciones. Se atendió, tanto a las necesidades prácticas, como a una distribución que permitiera una visión adecuada desde cualquier lugar. Cada actor tenía su lugar previamente asignado, su sitio, para el cual se emplean las denominaciones de «locus», «mansion», «sede», «house» o «stellinge». Cuando su papel lo exigía bajaba desde su estrado al centro del escenario; recibía a los compañeros de escena en su «sitio», cuando el texto los hacía ir hacia él.

La disposición de los lugares escénicos podía ser topográfica como en el mercado de vino de Lucerna; podía realizarse cronológicamente, como en la Pasión de Villing Donauesching; podía deducirse de reflexiones estilísticas como en Alsfeld o de circunstancias locales, como en la iglesia parroquial de Bozen.

Servía para el decorador la regla imprescindible del escenario simultáneo tridimensional: no impedir con paredes firmes la visibilidad desde todas partes. Un techo sobre cuatro columnas debía bastar para las casas de Pilatos, de Caifás y Anás y también para el templo de Jerusalén. Un momento de modesto asombro se conseguía por medio de las cortinas correderas tendidas entre las columnas, que el actor descorría cuando la comitiva llegaba ante él —como, por ejemplo, Herodes sentado en su trono.

El portavoz y comentarista del anhelado programa

era el Precursor, que pronunciaba unas palabras de introducción, y a menudo daba unas explicaciones instructivas durante la obra y un resumen de los acontecimientos. «Atención, venid a mí desde los caminos, que os cuente mis cosas», grita él, al principio en el auto pascual de Viena, apelando a la costumbre, a la dignidad y a la buena audición. Exhorta al silencio a las viejas parlanchinas; pues «vamos a ver un auto pascual, que es alegre y no cuesta mucho». Por supuesto, lo de «alegre» debía ser entendido en este caso no como alborozo terreno, sino como alegría espiritual que trae consigo la salvación.

Los espectadores, que están de pie alrededor del escenario o sentados en sillas plegables que han llevado consigo, cuando la concurrencia no es muy grande, se ciñen al curso de la acción. Por supuesto, esta posibilidad apenas se daba en las representaciones de las iglesias y de las plazas de los mercados, en la Baja Edad Media. Quien, a pesar de ello, tenía la suerte de ser huésped de honor de la ciudad o de vivir en una de las casas que daban a la plaza del mercado, podía observar el escenario desde la ventana.

Los vecinos de las localidades circundantes, los comerciantes de lejanas tierras, los cómicos y estudiantes ambulantes se agrupaban con el vecindario cuando se anunciaba alguna representación. Los artesanos cerraban sus talleres, y los vigilantes de la ciudad abrían de par en par las pesadas puertas de acceso. Todo trabajo se paralizaba al oír la orden del director de escena: «ahora guardad todos silencio». La fórmula latina «silete, silete, silentium habete» (callad, callad, guardad silencio) se conservaba como última reliquia, aún mucho después de que la lengua vulgar se hubiera introducido en los autos de la Pasión de la Baja Edad Media. El «silete» se conservó como fórmula de enlace entre las diversas escenas. Traslataba a la fase inmediata de la acción y calmaba la impaciencia que dominaba al público, sobre todo cuando aún seguía andando de un sitio a otro. En numerosas representaciones el «silete» marcaba la cesura para una posible interrupción hasta la próxima vez. A

menudo los distintos días de la representación terminaban con una moraleja totalmente intencionada: ya con una llamada de atención a los hombres de poca fe y a los incrédulos «para que se convirtieran de la *compassio* a una nueva *promissio*», ya con una alusión totalmente profana para que premiaran al pobre estudiante las fatigas de la obra con comida y bebida, o sólo con el complacido anuncio de que había llegado el momento de ir todos «a la buena cerveza».

Con el abandono de las iglesias, la dirección y la escenificación de las representaciones de la Pasión había pasado rápidamente a manos de los laicos. Los cronistas de la ciudad, los maestros de latín y, además, los «artistas libres» exigían cada vez más la secularización de las piezas teatrales. Esta se produjo en el momento en que los seminaristas, los alumnos de latín, los escolares ambulantes —y, finalmente, los mimos que se brindaban a trabajar dondequiera— se disputaron las representaciones. Los herederos de los antiguos «joculatores» aceptaron con alegría, y con la experiencia que su oficio les proporcionaba, los papeles del diablo, de Judas y de los criados de los verdugos: todos los representantes del principio del mal, tan abundantes en las comedias, con los que un ciudadano honrado y ennoblecido no se hubiera identificado de muy buena gana.

Los autos de la Pasión de la Baja Edad Media debieron a la irrupción del mimo una buena parte de su exuberante dramaturgia, y, al mismo tiempo, una vivencia realista del estilo de la representación, que nunca hubiera podido alcanzarse dentro de los límites de los círculos laicos.

Los Misterios en el escenario múltiple horizontal

El gran misterio de la Pasión del dramaturgo y teólogo francés Gréban contiene una escena muy significativa: como trasfondo de la escena en el huerto de los Olivos, de las angustias de Jesús sobre el «¿es preciso?» le sigue una discusión entre el Padre Eterno y

la Justicia, en que se plantean la necesidad de la Pasión de Cristo. El pensamiento escatológico exalta ya la vida terrena de Jesús e incluso los preámbulos de su obra redentora.

Correspondía a la «razón» francesa comprender el hecho de la salvación, el aquí y el ahora de la Pasión, como punto central de la historia mundial: no sólo en las disputas eruditas de los teólogos, sino también desde el escenario del espectáculo religioso. Esto suponía un recurso constante al Antiguo Testamento, a las declaraciones proféticas y, finalmente, a toda la historia de la creación. No se representaba «la Pasión» sino *Le mystère de la Passion* —el misterio de la Pasión: un espectáculo nacido de las funciones religiosas, pero, al mismo tiempo, firmemente anclado en la interpretación teológica, espectáculo que mantiene constantemente ante los ojos el cielo y la tierra, con las palabras y con la imagen.

Esto no supone, en manera alguna, una relación especial con la iglesia. Al contrario: ya el drama religioso más antiguo en lengua francesa, el *Mystère d'Adam*, de mediados del siglo XII, se presenta ante el pórtico de la catedral. En tres grandes ciclos temáticos trata la culpa y la redención prometida al género humano: la caída, el fratricidio de Caín y la aparición de los Profetas. Las indicaciones escénicas permiten concluir que la representación tenía lugar sobre un tablado de madera adecuadamente decorado, que se apoyaba en la fachada de la iglesia —como el actual *Jedermann* ante la catedral de Salzburgo—. El pórtico era la puerta del cielo. En uno de sus lados, sobre un tablado, se alzaba el paraíso; en el otro lado del escenario, más al fondo, la boca del infierno.

La palabra hablada, los cánticos solemnes entonados —en los coros se conserva aún el latín— y la animada acción pantomímica (engaño de Eva por la serpiente) se hermanaban en una vivencia teatral, cuyo efecto sobre los espectadores debe haber sido profundo y duradero. Un ejemplo actual lo ofrece el *Misterio de Elche*, representado anualmente en España el 15 de agosto, en la famosa

ciudad de las palmeras. Punto culminante del misterio, representado coral y pantomímicamente, es el momento en que una multitud de niños, vestidos de ángeles alados, igual que antiguamente en el siglo XIV, son descendidos desde la cúpula de la iglesia de Santa María hasta el coro, al resplandor de la luz de innumerables cirios encendidos. Es la misma acumulación de elementos decorativos y sentimentales que aparece expresado, de forma tan intrincada, en el arte de las catedrales españolas.

El misterio francés, equiparado a veces con los *mystery plays* ingleses, pero nunca superado en su creciente perfección escénica, alcanza en los siglos XV y XVI su más alta floración. El *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban contenía unos 35.000 versos y su representación duraba cuatro días. Con una alternancia efectista de escenas serias, patéticas y grotescas, trata la vida de Adán, la estancia de Jesús en la tierra, su Pasión y Resurrección, y termina con el milagro de Pentecostés. Al amor maternal de María hacia su hijo se opone el amor divino de Jesús hacia los hombres. Las miniaturas añadidas al manuscrito dan una idea de la profusión de escenas y formas, y de su adaptación teatral altamente efectiva.

Un contemporáneo y sucesor de Gréban, algo más joven, fue el médico y dramaturgo Jean Michel. Amplió y modificó el texto de Gréban y lo puso en escena en Angers, su ciudad natal, en 1486, con el nombre de *Mystère de la Passion de nostre Sauveur Jhesucrist*. En su obra hay una escena que abre un extenso campo al problema ampliamente controvertido del influjo recíproco entre las artes plásticas y el teatro en la Edad Media: una mujer, la «fèvresse Hédroit», forja los clavos para la crucifixión de Cristo. El director escénico y miniaturista Jean Fouquet la ha reproducido en las *Heures d'Estienne Chevalier*, hacia el 1460, lo mismo que el iluminador de la Pasión de Mercadé, compuesta en fecha algo anterior. Jean Michel califica a la Hédroit como «canaille de Jerusalem». La Biblia, sin embargo, no la menciona. Da información acerca de ella una leyenda que era muy conocida en la primitiva Edad Me-

dia, según la cual, la «fèvresse Hédroit» era una criada de la casa del Sumo Sacerdote Anás, cuñada de Malco, el que llevaba la linterna la noche de la traición en el huerto de Getsemaní. Los relieves de marfil del siglo XIV la reproducen también. Pero ¿cómo vino a parar al auto de la Pasión de Angers como fundidora de clavos? Parece que fueron los juglares y volatineros —los «joculatores»— quienes brindaron la ocasión inmediata. Una *Passion des jongleurs* que se remonta al siglo XII conoce ya la figura de Hédroit, así como la narración inglesa versificada *The Story of the Holy Rood* (Harleian Library, Ms. 4196). Según esta narración se representaban los hechos de la víspera de la crucifixión en Jerusalén: tres judíos venían a la fragua y encargaban la preparación de los clavos. El herrero, sin embargo, era un adepto secreto del Nazareno y simulaba una mano enferma para desentenderse del vergonzoso asunto. Pero en su lugar su mujer, Hédroit, cogía el martillo, las tenazas y hierro y se ponía al yunque.

Jean Michel insertó esta escena en su auto de la Pasión. En el arte plástico, en la iluminación de libros y en las pinturas murales hay paralelismos reveladores: en el tímpano del pórtico central del ala occidental de Estrasburgo (1280 - 1290) una joven, que tiene tres clavos en la mano, coge la cruz de Cristo; en un manuscrito inglés de 1300 aparece esa mujer como una anciana que levanta vigorosamente los brazos en el yunque; en un fresco del monasterio macedónico de Zemen aparece reunido todo un grupo de personas en torno al fuego de la fragua.

El juglar, con su inagotable arte de fabular —alabado y vilipendiado al mismo tiempo—, se introdujo subrepticamente por las puertas traseras, también allí donde se le creía excluido por orden de la autoridad. Aguarda, oculto entre los bastidores junto con todos los bufones, sus parientes artísticos, para desmentir la idea común que se tiene de la oscura Edad Media.

En el año 1547 se reunió el vecindario de Valencien- nes para asistir, durante 25 días, al gran *Mystère de la Passion*. Ante sus ojos aparecía alineada sinópticamente

la sucesión de escenas: dispuestas una junto a otra, en torno a un eje longitudinal transversal, como los escenarios de la antigua *scenae frons*. Aparecen los principios teatrales del Renacimiento, junto con el escenario múltiple horizontal de los misterios franceses de la Baja Edad Media. Las formas surgidas del mañana son asimiladas en cierto modo por los mundos mentales y representativos de ayer.

Con la suntuosidad escénica y de época de Valenciennes competían los autos de los Apóstoles y veterotestamentarios de París (1541 y 1542), de origen impreciso, y los autos de los Apóstoles de Bourges, distribuidos en 40 días, conjuntos insuperados en la historia mundial del teatro. Queda en duda si tales ciclos-monstruo permitían aún una realización cerrada —y una concentración de piezas escénicas— y hasta qué punto. El pintor Hubert de Cailleau ha fijado en sus cuadros el escenario (múltiple horizontal) de Valenciennes: sus lugares escénicos, baldaquinos, tronos, podios y los interiores cubiertos por cortinas. El flanco externo lo constituyen, a la izquierda el Padre Eterno sentado en su trono, una gloriola como símbolo del Paraíso; a la derecha el infierno, rodeado de llamas, ocupado por una multitud de diablos que gesticulan salvajemente. Muestran, además de las tradicionales fauces de animales, un elemento específicamente francés, el torreón, completado con un pozo, al que Satanás se arroja después de haber forzado Cristo las puertas del infierno.

Los dramaturgos y realizadores de los misterios franceses de la Baja Edad Media pudieron contar ya, evidentemente, con una técnica escénica de elevada perfección. Los «conducteurs de secret», los maestros de los trucos de escenificación no eran inferiores en recursos a los antiguos *mechanopoioi*. Hacían preparar plataformas con nubes, sobre las que podía caminar Dios Padre hacia la tierra o Cristo hacia el cielo. Ellos discurrían incluso un truco para hacer visible la venida del Espíritu Santo sobre las cabezas de los Apóstoles, en lenguas de fuego producidas «artificialmente con ayuda de aguardiente». Jean Michel, en su *Mystère de la Resurrection* represen-

tado en 1491, había concedido un valor especial a esta realización óptica del milagro de Pentecostés.

Para la boca del infierno no bastaban sólo puertas practicables de madera, sino que las mismas fauces poderosas se debían abrir y cerrar según las necesidades. «Enfer fait en manière d'une grande gueule se clouant et ouvrant quand besoin en est», aparece en las indicaciones escénicas del *Mystère de l'Incarnation* de Ruán, representado en 1474.

El estilo realista de la representación correspondía a la exigencia de perfección técnica. El gráfico dramatismo con que aparecen los martirios de Santa Apolonia puede parangonarse totalmente con el de los verdugos del Auto de la Pasión de Alsfeld. Jean Fouquet ha recogido la escena en una miniatura aparecida entre 1452 y 1460. Tras el campo escénico, al aire libre, situado en la parte delantera, se alzan los tablados ordenados en un semicírculo horizontal: arriba a la izquierda, rodeado de ángeles y músicos, el Padre Eterno sentado en su trono; abajo a la derecha la boca del infierno. Bajo la tribuna, en unos lugares preferenciales que se levantan entre los actores, se sientan apretadamente los espectadores.

Esta miniatura, copiada a menudo, ha contribuido posiblemente a la versión equívoca del «escenario de tres plantas para los misterios». Otto Devrient dedujo de las indicaciones escénicas de los misterios franceses, que describen un paraíso «en hauteur», una disposición, en forma de plantas, del infierno, la tierra y el cielo, y escenificó en 1876 el Fausto sobre tal supuesto escenario de los misterios medievales. La ciencia eliminó este sofisma cuatro años más tarde; pero el término equívoco de «escenario de tres plantas» muestra hasta hoy una tenaz vitalidad.

La duración y la escenografía presuponen la existencia de una gran explanada al aire libre —en Ruán el escenario ocupaba 60 metros de largo, en Mons (Bélgica) 40 metros de largo por 8 de ancho— pero ya muy pronto se tendió, sobre todo en París, a las salas teatrales cerradas. El principio del escenario múl-

tiple horizontal era relativamente fácil de trasladar a un espacio de amplitud y extensión análogas; también se habían erigido gradas al aire libre.

Los «Confrères de la Passion» de París representaban desde 1411 bajo techo —al principio en el Hospital de la Trinidad, más tarde en el Hôtel de Flandes y, finalmente, en el Hôtel de Bourgogne, de donde el futuro desarrollo del teatro con Molière y la Comédie italienne debía tomar su brillante punto de partida.

Las cofradías, el consejo de la ciudad y los colaboradores corrían a cargo de los gastos y de la responsabilidad de la obra. De los ensayos se ocupaba el «meneur de jeu», el director escénico, que la mayor parte de las veces —como ocurría en todo el teatro medieval— pronunciaba el prólogo y encadenaba el curso de la acción con palabras referentes o explicativas. Hasta entrado el siglo xv había clérigos, a veces académicos o ambiciosos patricios, que se consagraban a la ardua tarea de «dirigir» al conjunto escénico formado por artesanos, estudiantes, escolares y vagantes.

Jean Fouquet muestra en su miniatura de Apolonia a un magister ludens religioso con una larga túnica coral azul de ribetes blancos, y un alto sombrero rojo sobre la cabeza. En la mano derecha, tendida hacia adelante, tiene la batuta de director, en la izquierda el guión abierto. El director escénico Hubert de Cailleau lleva una túnica morada sobre unas calzas cortas, una gorra plana, en la mano el «rollet» —el libreto del director— así por ejemplo Jean Bouchet, fiscal de profesión, escenificador de misterios y autor de agresivas bufonadas por vocación, podría haberse presentado como *meneur de jeu*. Lo que él mismo exigía en nitidez y claridad, cuando se presentaba ante el público como prologista, eso mismo exigía a su conjunto de aficionados. Los dialectos estaban prohibidos, así como la chabacanería y el barbarismo en la expresión. La preocupación por un estilo exquisito era desde siempre una exigencia de la Universidad y de la burguesía de París, consciente de su nacionalidad.

La creación del mundo en los *Pageant Cart* y en el *Round-Theater*

En Inglaterra los misterios hallaron una expresión formal mucho menos rigurosa. El principio de representación en estaciones, tomado de las disposiciones para la fiesta del Corpus Christi, fue adoptado para los grandes misterios del siglo xv. Ello requería la subdivisión del texto escénico en una serie de dramas breves, de piezas teatrales de un solo acto de igual duración.

La serie de misterios de York, conservados en un manuscrito de hacia el 1430, contiene más de 30 de tales piezas, que —de carro en carro— se alineaban una tras otra como fichas de dominó. La rigidez dramática de las diversas escenas breves es indispensable; aparecen además ciertas repeticiones para que no se rompa el hilo de la acción. El ciclo de York, elaborado y ampliado por numerosas manos, encierra en 160 líneas de texto la creación del mundo, la sublevación de Lucifer y su caída a los infiernos, el castigo de la omnipotencia divina y la creación del hombre. Pero el deseo de venganza de Lucifer, así lo quiere el texto, saltará como una chispa al carromato siguiente. Adán y Eva, engañados por la serpiente, son sus primeras víctimas.

Los misterios de Towneley, que proceden de Wakefield y cuya dramaturgia, en parte enormemente original, se atribuye a la refundición realizada a comienzos del siglo xv por un monje del vecino monasterio de Woodkirk, hacen del arca de Noé una obra maestra dialogada y escénica. Tras una violenta discusión, la mujer de Noé se niega a entrar en el arca. ella contaba con enterarse antes del plan secreto, que al menos se salvaran también sus parientes, y sólo cuando el agua amenaza ahogar su torrente de palabras se deja arrastrar hacia la parte seca. La exigencia a los actores de que representaran tal escena era seguramente tan grande como la obligación del público de aceptarla. Las indicaciones para el carromato se contentan con decir que el arca debiera «tener señalado su contorno y en los costados debía estar pintado todo el reino animal».

El problema de cómo era posible representar como una unidad, en un cuadrado de poco más de 6 por 3 m., una historia del mundo y de la salvación subdividida en 20 a 40 actos únicos, desde la Creación hasta la Resurrección de Cristo, quedará sin explicación para los no contemporáneos. En los informes de testigos oculares se lee sin dificultad. Una descripción, procedente del siglo xvi, del archidiácono Robert Rogers de Chester, reconstruye el curso exterior de tal representación *pageant*: «Al terminar la primera pieza, que tenía lugar a las puertas de la ciudad, el carro se dirigía a la casa del alcalde y, mientras se repetía allí la escena, el siguiente carro, con la segunda, llegaba hasta las puertas, y continuaba la parte siguiente del texto. Así cada pieza tenía su correspondiente carro y, de esta manera, se representaba continuamente y al mismo tiempo en numerosos puntos, de modo que todos los espectadores podían contemplar el ciclo total en las diversas estaciones.» Sin duda alguna, la fluida secuencia descrita por Robert Rogers, supone que todas las escenas duraban aproximadamente lo mismo, para que no se produjera ningún atasco de carros.

Durante la procesión escénica los actores se hallaban sobre las plataformas rodantes —en actitud muda, realizando su declamación en los distintos lugares escénicos—. Todos tenían en el «*pageant wagon*», el carro-escenario, su lugar reservado para hallarse de pie o sentados. Unas pocas piezas para el intermedio y otros utensilios constituían la escenografía. Como boca del infierno servía, seguramente, el piso inferior del carro, cubierto con paños. Así lo describe David Rogers, aficionado al teatro, hijo del arcediano de Chester Robert Rogers. Glynne Wickham ha demostrado que David Rogers no era, en muchos aspectos, un cronista digno de confianza. Las reflexiones de Wickham acerca de la relación entre las exigencias escénicas condicionadas al texto y las limitadas dimensiones de un «*pageant wagon*», han conducido a una reconstrucción de los carromatos escénicos ingleses, que ha aclarado mucho las cosas.

En el carro escenario, abierto por tres de sus lados,

y cuyo cuarto lado queda cerrado por una pared longitudinal, se dispone como guardarropa una estrecha pasarela, invisible desde los lados del escenario gracias a una cortina. Delante del guardarropa, sobre la plataforma, se hallan los «loca» y los actores adecuadamente agrupados durante el trayecto. Un carro algo más grande, el «scaffold cart», es llevado a las estaciones donde tiene lugar la representación y colocado inmediatamente contiguo al anterior. Sólo contiene un alto podio vacío: es el verdadero escenario de la acción, al que los actores se trasladan y donde pueden desplegar sus movimientos, sus gestos, y su expresividad dramática, para lo cual la forzosa angostura del carro escénico, del «pageant cart», no dejaría posibilidad alguna.

La brillante combinación de Wickham entre el *pageant cart* y el *scaffold cart* (los *scaffolds* siempre fueron considerados sólo como armazones escénicos complementarios) explica cómo puede haberse desarrollado la disputa de Noé con su obstinada mujer sobre el escenario delantero complementario y cómo, por fin, pudo alcanzar la salvación en el arca dispuesta sobre el carro principal.

Delante de la fila de carros, a caballo o a pie, iba un expositor, que informaba al público reunido en las diversas estaciones escénicas, sobre el sentido y el curso de la inminente representación teatral. Las representaciones eran dirigidas a veces por el «Conveyor», que debía ocuparse de dar la señal de comienzo, de apuntar a los actores y, al final, de que su carro siguiera adelante, según lo dispuesto en el programa. Generalmente pertenecía a aquel gremio o corporación a cuyo cargo corrían la escenificación y sus actores. Cada clase artesana consideraba un honor el colaborar en las grandes representaciones de los misterios de su ciudad. Se les permitía gastar en ello y ponían su orgullo en no escatimar. Si los carpinteros se encargaban del arca de Noé, los fundidores del carro de los tres Reyes Magos, los pañeros de confeccionar adecuadamente las vestiduras de la multitud de los profetas, entonces los espectadores podían estar seguros de que no sólo iban a oír algo maravilloso, sino que también iban a ver algo formidable. El equi-

pamiento defectuoso del paso encomendado podía traer consigo una fuerte reprensión del Ayuntamiento y grandes multas. Así le ocurrió en 1520 al gremio de pintores de Beverley, que fue amonestado por orden superior, por haber representado «mal y confusamente ante muchos extranjeros, en deshonor de toda la ciudad».

Los textos se conservaban intactos en lo esencial, pero había que retocarlos un poco y adaptarlos a los diversos grupos de actores. A la rivalidad de los gremios interesados vino a sumarse la ambición de los distintos lugares, de superarse mutuamente con sus representaciones. Los elaboradores del texto podían brillar tanto por su ciencia como —mejor aún— por la originalidad de sus adiciones grotescas. Al monje del monasterio de Woodkirk, que desarrolló el ciclo de Towneley, se le ocurrió la idea de anteponer a la adoración de los pastores en la Nochebuena una farsa que se podía comparar con las de Hans Sachs: El pastor Mack, un fanfarrón embustero, roba a los demás pastores un carnero y se lo trae a su mujer. Ella descarga sobre él sus imprecaciones, pero esconde el animal (muy adecuado para los escenarios por su docilidad) en la cuna, se mete en cama simulando un sobreparto, rogando a los compañeros de su marido, que han venido llenos de desconfianza a registrar la casa, que guarden silencio en atención a ella y al recién nacido. Una mirada de los pastores debajo de la cubierta del niño descubre la engañosa maniobra y descargan sobre Mark una lluvia de golpes. Todos, rendidos, se sumen en un profundo sueño, del que los despierta el *Gloria in excelsis Deo* cantado por los ángeles de la Anunciación.

Los bizantinistas han seguido las huellas del refundidor de la colección de autos *Ludus Conventriae*, fechados hacia 1468, que pese a su nombre no parecen proceder de Coventry (Harding Craig los atribuye al condado de Lincoln)). Una de sus escenas más efectivistas, *La Vuelta de José*, coincide casi literalmente con un fragmento dialogado que se atribuye al Patriarca Germanos de Constantinopla. La Iglesia Oriental y el teatro de carromatos se dan la mano por encima de los siglos

al expresar los sentimientos demasiado humanos de José, de los que fuentes sirias habían hablado con toda libertad, mientras que los intérpretes occidentales habían conocido sobre ellos el velo de la concepción inmaculada. José le reprocha a María el haberle sido infiel y el haberle deshonrado a los ojos de todos. El texto dice:

JOSÉ.—¿De quién es este niño?

MARÍA.—Hijo de Dios y tuyo.

JOSÉ.—¡Hijo de Dios! En verdad, tú mientes.

Dios nunca me tendría por tan loco,
y me atrevo a decir
que yo nunca he estado tan cerca de ti,
y por eso te pregunto: María, ¿de quién es
este niño?

MARÍA.—Hijo de Dios y tuyo, lo sé con toda certeza.

JOSÉ.—¡Sí, sí! Que todos los viejos queden advertidos
sobre el casarse de esta manera;
que a mí me fue confiada una doncella,
para hacerme, sin temor alguno y sin duda,
tal faena.

¡Ay, ay, mi nombre está deshonrado!
Todos los hombres pueden ahora despreciarme
y decir: pobre cornudo, te has pasado de la raya,
como dicen ahora los franceses.

El escenario de carros era una forma de escenario muy característica, pero no la única, de los misterios ingleses. En la montañosa región costera de Cornualles se conocía también en el siglo xv un escenario múltiple, en que los «loca» se hallaban situados en el suelo llano: en un escenario redondo, como en el auto moral de *El castillo de la constancia*, en forma circular, como en el anfiteatro de los antiguos. En los *Cornish Plays* se conservan planos que, dentro de dos círculos concéntricos, señalan los «loca» de los actores que tomaban parte —representaciones de la Historia de la Salvación, desde

la Creación hasta la Ascensión de Cristo, que acaban, no con el solemne Tedeum, sino con una alegre y mundana exhortación a danzar y bailar, dirigida a los actores, espectadores y músicos ambulantes.

Dos de estos teatros circulares (*rounds*) se conservan todavía hoy: el de San Justo, en Penwithy, el de Perranzabuloe, en Cornualles: teatros de ambiente medieval con un diámetro de unos 40 metros, metamorfosis del antiguo anfiteatro en el tormentoso Norte. «En estos rounds o anfiteatros de piedra (no derruidos como las arenas tapiadas de los circos) se acomodaban los britanos para oír los espectáculos», informa el historiador antiguo William Borlase en 1745, en sus *Observations on the Antiquities Historical and Monumental of Cornwall* y considera como la más notable construcción de esta clase al «teatro circular de las proximidades de la iglesia de San Justo, en Penwith». La fascinación del escenario se ha prolongado hoy —en representaciones retrospectivas—, alejadas de todos los clichés festivos. Richard Southern cita a un espectador del siglo xx, que asistió a una representación en este lugar:

«La llanura granítica desnuda de San Justo, con vistas al cabo de Cornualles y el mar rutilante, que viene a estrellarse contra estos soberbios acantilados —¡qué ambientación teatral para la gran historia de la creación, para la caída y la redención de la humanidad!... La gran muchedumbre de personas que vienen desde muy lejos a este solitario lugar, desde donde la vista puede extenderse ilimitadamente hacia todas partes...»

El periodista Richard Southern escribe que este marco ambiental parece un público llano y aldeano, cuyas expectativas respecto al inminente acontecimiento teatral no se diferenciaban de las de sus actuales descendientes. La infinita amplitud del campo y el mar se combina, como en Atenas, con el azul del cielo, aunque, en lugar de la claridad griega, grises nubes de lluvia y cánticos tormentosos sirven de bóveda el Juicio Final nórdico.

Los autos de Navidad

Al lado de los autos de las leyendas, de la Pasión y de los misterios, aparecen los oficios y los ciclos ligados a la fiesta de Navidad. Su núcleo lo constituye el mismo «quem quaeritis» oratorio del que surgió el auto pascual. «¿A quién buscáis?» era la pregunta dirigida a las tres Marías, en la mañana de Pascua, y a los pastores que llegaban a la cueva la Noche Sagrada.

Ya Tutilón de San Galo había intercalado en su antífona navideña *Hodie cantandus* una parte dialogada. La adaptación a la escena se produce por sí sola. Dos diáconos, vestidos con amplias y largas dalmáticas, saludan a los pastores que se aproximan. Son las dos mujeres que asistieron a María en el parto, según cuenta el Protoevangelio apócrifo de Santiago. Además tienen la misión de testificar la Concepción Inmaculada y la Partenogénesis —un doble papel que les había sido confiado por las artes plásticas, sobre todo por los artistas bizantinos, ya en la primitiva Edad Media—. Como «obstetrices» (comadronas) se ocupan de la madre y el niño, cuidan y bañan al recién nacido en jofainas y barreños de oro.

En el primitivo oficio litúrgico de los pastores actúan las «quasi obstetrices», sustituyendo a la Sagrada Familia. Dos antífonas del siglo xⁱ dan las primeras aclaraciones sobre la «escenificación» de las festividades navideñas. Una procede de San Marcial de Limoges; la otra, de origen desconocido, se halla hoy en Oxford. A la pregunta que abre la obra, «¿a quién buscáis en la cueva?, pastores, decid», y a la adoración que le sigue, pasando al Aleluya de la Misa, se ciñe la invitación: «Et nuntiate, dicite, quia natus est, Alleluia! —¡Id y anunciad a todas las gentes que ha nacido el Salvador!»— El texto bíblico y el Oficio coindicen casi literalmente.

La aparición de nuevos personajes escénicos provoca, todavía en el siglo xⁱ, un paulatino enriquecimiento de la escenografía. Los tres Reyes Magos de Oriente se encuentran con los pastores que vuelven de la cueva.

Se enteran de la alegre noticia y luego ellos mismos se acercan al Niño ofreciéndole respetuosamente sus dones. Todavía no aparecen arrodillados. La «genuflexio», en el arte antiguo y cristiano primitivo, no fue una expresión de veneración, sino de súplica de gracia. Sólo el frontal del altar del monasterio-fortaleza de San Nicolás de Verdún, (1181), que, por la animación de sus numerosas escenas, está en relación inmediata con los autos representados en el monasterio-fortaleza de Viena, muestra a un Mago arrodillado. Los tres Reyes sólo llevan corona desde mediados del siglo XII; hasta entonces aparecen como «sabios», como Magos con gorros frigios.

La madre de Dios, hasta entrado el siglo XIII, aparece representada sólo en esculturas, con frecuencia como una matrona sentada en su trono con el Niño, en el altar dispuesto al lado del pesebre. El Niño Jesús, como futuro Pantocrator, alza la derecha en actitud de bendecir. Se constituye en el centro de los ciclos de Epifanía, ricos en personajes. Las pinturas murales románicas del coro antiguo occidental de la iglesia de la abadía de Lambach, junto al Danubio, puestas totalmente al descubierto desde 1967, son probablemente un reflejo plástico del auto de los Magos conservado en latín *Officium Stellae*. A un lado y tras la madre de Dios sentada en su trono están las tres mujeres: las «obstetrices», que fueron las primeras personas que hablaron con los Magos al llegar éstos a la cueva. Karl M. Swoboda ha sido el primero en demostrar (1927) que el pintor de esos frescos tuvo que haberse inspirado en el círculo de figuras del auto latino de los Magos.

Una mayor disgregación de la escenografía se produjo en el momento en que los ángeles realizaron su Anunciación a los pastores, descendiendo, como en Orleáns, «desde las alturas». Las galerías en arco de las iglesias románicas, los triforios de las catedrales góticas servían para ello como los «loca» más adecuados.

El oficio litúrgico se teatralizó tan pronto como apareció el antagonista: el rey Herodes, el principio del

mal. En torno a él y a su corte se desarrolló, sin traba alguna, toda la riqueza imaginativa de los compiladores de textos medievales. Herodes recibe a los Magos, que llegan hasta él, sentado en un trono de roja púrpura, rodeado por los sabios. Un mensajero enviado por delante anuncia la llegada de los huéspedes orientales. En el auto navideño de Orleáns se sienta al lado de Herodes su hijo Arquelao. Encolerizado por las informaciones de los entendidos en las Sagradas Escrituras, el rey arroja al suelo el libro de los profetas. Padre e hijo, en actitud furiosa, alzan sus espadas contra la estrella que —colgada de una cuerda en el interior de la iglesia— anuncia al nuevo rey.

Iracundias y amenazas en contraste con la buena fe y la desprevenida confianza fueron en todas las épocas un tema que no careció de efectividad teatral. También en el auto navideño, ya desde muy antiguo, la mímica hizo su aparición en la digna seriedad de las iglesias. La abadesa Herrod de Landsberg se lamenta en 1170 de las bufonadas que se han propagado indecorosamente, especialmente en las escenas de Herodes. Como ejemplo opuesto muestra ella en su *Hortus deliciarum* (devorado por las llamas en Estrasburgo en 1870) un Herodes en su trono, en decorosa majestad.

Sin embargo, el auto seguía sus propios caminos, en parte condenados por la Iglesia y en parte favorecidos por el clero. Las escenas centrales aparecían adornadas con episodios cada vez más numerosos —al mismo tiempo que en los autos se discutían argumentalmente las cuestiones teológicas en torno al milagro de la Navidad.

El texto del auto navideño de la abadía de Beuron, que se conserva en los *Carmina burana* del siglo XIII, comienza con una disputa de los profetas. Aparecen Balaán y su asno, San Agustín y un «episcopus puorum». El «obispillo» que, en las fiestas francesas de los locos y en las de los asnos, preside una turbamulta desenfrenada de clérigos, anuncia con prudencia en la abadía de Beuron que el nacimiento virginal sólo podía explicarlo adecuadamente San Agustín.

La Anunciación de María y la Visitación se basan en la auténtica historia de Navidad. La estrella se aparece a los «tres Reyes» en el Oriente. Estos se dirigen hacia el palacio de Herodes, que los recibe en presencia de un nuncio. La Anunciación a los pastores incluye una contrapartida de gran efecto teatral: entretanto aparece el diablo e intenta debilitar la credibilidad del mensaje angélico. Los pastores se dirigen a la cueva, adoran al Niño, y en su camino de vuelta encuentran a los tres Magos, los cuales a su vez llegan hasta la cueva y le rinden homenaje. Advertidos en sueños por un ángel, toman el camino de vuelta sin volver a Herodes. Pero Herodes se entera por el archisinagogo y por el Sumo Sacerdote de que se ha cumplido la profecía y da la orden de matar a los niños. En las colinas de Belén resuena el llanto de las madres. Raquel, madre de la raza hebrea, llora por sus hijos: *O dulce filii...* (En la liturgia del 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, el Ordo Rachelis se empleaba fuera de los autos.)

Herodes siente acercarse su fin. Abdica en favor de su hijo Arquelao; «devorado por los gusanos» cae muerto del trono y es retirado por los diablos en medio de un salvaje griterío de triunfo. Un ángel se aparece en sueños a José y le ordena marcharse a Egipto. Con María y el Niño se pone en camino.

Con el tema enlaza un *Ludus de rege Aegypti* que trata de la llegada de la Sagrada Familia a Egipto y la caída de los dioses del reino del Nilo, con una mezcla de diálogos entresacados del auto del Anticristo de Tegernsee.

Así se ejemplifica, en toda su amplitud dogmática, todo el acontecimiento de la Navidad junto con su prehistoria y su posthistoria. Paralelismos más o menos ricos en detalles aparecen desde Nevers (1060), Compiègne, Metz, Montpellier y Orleáns, hasta el monasterio de Bilsen (Bohemia) y hacia el Occidente en el español *Auto de los Reyes Magos* de la catedral de Toledo.

Con la expansión de los idiomas nacionales van desapareciendo gradualmente las referencias dogmáticas en

favor de los autos populares de la cueva de Belén, de las «nanas», como todavía hoy pervive en las canciones y en las costumbres. José atiza el fuego con un fuelle y una vela, prepara unas papillas para el recién nacido (en el *Mystère de Gréban* y en el auto navideño de Hessen) bromea con las jóvenes y ha de aguantar todo tipo de chanzas.

El pintor tirolés de frescos del siglo XII, que en la capilla del castillo de Hocheppan pinta a una muchacha con una cazuela en la mano, de rodillas junto al fuego, como «albondiguera, probando con el plato regional preparado para la parturienta, encuentra a su hermano en espíritu 200 años más tarde en el auto navideño de Hessen. Mientras el José de Hocheppan gusta de cavilar reflexivamente, en tanto que María vigila la preparación de las albóndigas desde su camilla bizantina, el auto de Hessen José se ve en la necesidad de mandar a las relucientes jóvenes junto al fogón. «¿Qué quieres, viejo beato?» recibe por respuesta. Las amenaza con «darles una tunda en el trasero», pero ellas en lugar de eso «se vuelven de espaldas al fogón y quieren darle de bofetadas». José grita «¡auxilio, socorro!» y al final lo único que consigue es que las muchachas se pongan a bailar licenciosamente en torno a la cuna con los dos posaderos.

Konrad von Soest, que en la época del auto navideño de Hessen construyó el suntuoso altar de Niederwildung, revestido de oro, pinta a José, con su barba blanca, acurrucado junto al fuego, en la misma actitud meditativa, y cociendo las dichas papillas. El altar apareció hacia 1404, el auto fue documentado entre 1450 y 1460, pero probablemente era ya representado desde finales del siglo XIV. Los monasterios de Hessen, especialmente los franciscanos de Friedberg, estaban por aquel entonces desacreditados por «sus deshonestas costumbres». El conejo municipal de Friedberg en 1485 se vio en la necesidad «de exhortar con insistencia a los dos monasterios de los Agustinos y de los Descalzos para que se condujeran con honestidad».

En el auto navideño también aparecen íntimamente

enlazadas las alegrías mundanas y la ingenua fe de los creyentes. El escritor monástico del manuscrito de Hesen describe al Niño Jesús cantando una extraña canción de cuna: «Ea, ea, María querida madre mía, yo debo padecer grandes sufrimientos por parte de los judíos». María responde tranquilizadamente: «Calla querido Niño Jesucristo, no te lamentes ahora.» En medio de la tosca comicidad de la posada surge así la prefiguración infantil de la futura Pasión.

En un auto del nacimiento de Cristo del poeta español Gómez Manrique, la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de mediados del siglo xv, se le muestran al Niño en la cueva los instrumentos de tortura. La escena termina con una canción de cuna entonada en forma de salmodia y cada estrofa acentuada por un doble grito de dolor: «¡Ay, dolor!»

El pintor neerlandés Rogier van der Weyden ha expresado plásticamente la idea de la muerte en cruz, anticipada en la cueva, en su altar de los tres Reyes Magos (Pinacoteca Antigua de Munich): En la arcada central de las ruinas de la cueva de Belén está colocado un crucifijo apenas visible y totalmente inadvertido hasta hace poco. (Una copia contemporánea del *Maestro de Catalina*, que en todos los demás detalles corresponde exactamente al original, no tomó en cuenta este ominoso presagio.)

El auto navideño apenas exige aparejos técnicos especiales para los escenarios. En las regiones de lengua alemana, románica y eslava se conservó dentro de las iglesias, en la misma época en que los autos de la Pasión y de las leyendas comenzaron a expandirse por los patios de los monasterios y las plazas de los mercados. Cuando más tarde se transformó en el elemento imprescindible de los grandes ciclos de la Pasión, también la «cueva de Navidad», como en 1583 en Lucerna, halló su lugar en las grades representaciones al aire libre de los escenarios múltiples verticales, o como en los *Mysteries* ingleses sobre el escenario de carros.

Los autos proféticos originalmente ligados al oficio de Nochebuena pasaron ya en el siglo xii de la cueva

al altar. En lugar de la interpretación teológico-pedagógica de la Historia de la Salvación, como habían iniciado los Padres de la Iglesia bajo la cúpula de Santa Sofía de Constantinopla, en el Norte de Europa se prefirieron las danzas de diablos y el resonar de espadas: en ocasiones con una energía tan realista, que la crueldad sorprendía a los desprevenidos espectadores. La crónica del obispo Albrecht de Livland señala, con dudosa satisfacción, que las gentes de su región, seguramente nada melindrosas, salieron corriendo despavoridas ante el *Ludus prophetarum ornatissimus*, representado por los clérigos en Riga en 1204.

Un auto profético representado diez años antes, en 1194, en Ratisbona, que abarcaba la creación de los ángeles, la caída de Lucifer y de los suyos, la creación del hombre y el pecado original, no provocó pánico alguno: ya sea que sus pretensiones fueran más modestas, o que los habitantes de la ciudad del Danubio, abierta al mundo, conocieran suficientemente por la predicación los efectos de las profecías. Situados en el eje decisivo del influjo bizantino y antiguo, quizá conocieran no sólo la historia de Balaán y su burra, la de los tres jóvenes en el horno de fuego y las profecías de las Sibilas, sino que también Virgilio debió mostrárseles como testigo de la historia universal precristiana.

Los eruditos excursus teológicos no tuvieron influencia alguna sobre el desarrollo ulterior de los autos de Navidad. Estos se desprendieron sin problema del lastre vétero-testamentario y afirmaron hasta el día de hoy el encanto de la cueva de Belén con las más diversas adiciones populares.

* 3. Autos profanos

Bufones, juglares y vagantes

Los mismos argumentos con los que el estadista bizantino Zonaras defendía, hacia 1100, la rehabilitación de los «actores cortesanos», los proponía a su príncipe

en Occidente un intercesor aficionado a los autos. Se trataba del trovador Guiraut de Riquier en la corte del rey español Alfonso X de Castilla (1252 - 1284). Pidió a su señor que, haciendo uso de su autoridad, fijara una nomenclatura exacta para distinguir a los representantes «nobles de los vulgares» dentro del estamento de los comediantes, pues era totalmente injusto que los recitadores, con cuyas canciones y versos bien compuestos se deleita un público cortesano, se igualaran con los bufones, los payasos, volatineros, prestidigitadores y domadores que desempeñaban su oficio en los mercados públicos ante todo el pueblo.

La disposición rimada llena de buenos deseos, que Riquier da como respuesta del rey, podía ser una ficción del mismo demandante. Como respuesta oficial, en la compilación de *Las leyes de las partidas*, llevada a cabo bajo Alfonso X, aparece sólo una apología de las representaciones en el recinto de las iglesias. Después de rechazar toda «actitud indecorosa de las farsas», que pondría en peligro la dignidad de la casa de Dios, afirma más adelante: «Sin embargo, hay representaciones permitidas a los sacerdotes, por ejemplo, el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo...»

Pero esas palabras no satisfacían el desmedido orgullo del trovador Guiraut de Riquier. Tuvo que conformarse con el favor personal, lo mismo que todos los cientos de juglares, cantores y músicos ambulantes que hacían méritos ante sus señores como poetas cortesanos y preparadores de fiestas, como consejeros y proclamadores de las hazañas de sus príncipes. Así pudieron competir en los asuntos diplomáticos, y a menudo en educación, con los mejores representantes de la nobleza —como grandes viajeros que eran y experimentados en toda clase de misiones difíciles—. «Yo estoy al servicio del conde de esta región —canta Walther von der Vogelweide—, es mi suerte que siempre se me halle entre los príncipes.»

Los cantores ambulantes, «gentes al servicio» de sus príncipes con piezas y canciones acompañadas de laúd, reciben en las crónicas tratados y relatos eclesiásticos el

apelativo de ministeriales, minstrels, menestrels, ménétriers, menestrales: un término que, al final, se fusiona sin apenas diferencias con el jocolator de los antiguos, con el francés jogleur y con el alemán Spileman.

Aunque Alfonso X el Sabio de Castilla, poeta y astrónomo, aspirante a la corona imperial alemana, prohibió al más noble de sus trovadores el reconocimiento legal tan ardientemente requerido, sus sucesores, sin embargo, se hicieron representar con el mayor placer en el *Tratado de batallas*, con jóvenes negros, bufones y simios burlescos en actitud de príncipes clementes, como soberanos de Oriente y Occidente.

Los bufones, músicos, danzarines y domadores de animales de la Edad Media no podían quejarse de que fueran a ser olvidados. Viven en los pórticos de las iglesias, en los tímpanos y capitales, en las verjas de los coros y en las molduras, en los manuscritos, en multitud de objetos esmaltados y de marfil tallados con todo esmero.

En los siglos VIII y IX el monasterio de San Galo consideraba un gran honor esperar la llegada del señor feudal no sólo con cánticos religiosos, sino también con música de cuerdas y con bufones que danzaban y brincaban. Sus festejos de Navidad eran tan famosos, que en año 911 el rey Conrado I se dirigió a San Galo expresamente a verlos. De San Luis, cuenta su cronista Theganus, que nunca reía a carcajadas, ni siquiera en las fiestas profanas cuando bufones y mimos, flautistas y citaristas hacían reír a todos los presentes. La actualidad de que gozaban tanto los antiguos dramas como las bromas de las atelanas se deduce de la biografía de Ruotgers sobre el erudito arzobispo Bruno de Colonia. Las farsas y autos mímicos, cuenta él, con que otros se retuercen de risa, leíalas su Reverendísimo sólo con fines serios; sin embargo tenía en muy poco el contenido de estas comedias y tragedias y en mucho su valor como modelo para los giros del lenguaje.

La *Comedia Bile* de los peces parlantes, una farsa de ventrílocuos predilecta de los últimos histriones antiguos, se conservó hasta bien entrado el siglo XV

como número de gala de los mimos. Constituían las fuentes inagotables del mimo las danzas de animales, la imitación de sus voces y la caricatura grotesca como crítica de los diversos estados sociales. La *Ecclésiast*, aparecida en el siglo x, se recrea siguiendo las huellas de Esopo, en una grata alegoría, trasladando la vida del claustro al reino de los animales; su autor religioso lo creó partiendo de las mismas fuentes que el muchas veces denostado mimo y bufón. Cuando el poeta teatral parisino Rutebeuf en su *Le Dit de l'herberie* hace aparecer en escena a un médico charlatán, que alardea de sus mil clases de medicinas acreditadas ante el sultán de Egipto, revive entonces el antiguo vendedor de ungüentos, como en el mercader del auto pascual. Pero es el bufón quien desempeña el papel principal en las canciones de menestres y de goliardos, así como en los espectáculos religiosos.

Trajes y máscaras pintarrajeadas subrayan las escenas recitadas por un solista o a dúo. Una animada mímica y sugestivas danzas situaban al bufón, preocupado por el aspecto literario, junto al arte declamatorio de los antiguos y famosos mimos y pantomimos. La obra francesa *Courtois d'Arras* se ocupa del tema bíblico del hijo perdido: dicha poesía dramática fue redactada y recitada hacia el 1200 por un juglar. No hay duda alguna de que colaboraron en los *Mystères mimés*. Cuando Felipe el Hermoso hizo representar pantomímicamente toda la Pasión de Cristo en 1313, durante los festejos en honor del rey de Inglaterra, con toda seguridad fueron «actores profesionales» los que se ocuparon de la expresividad exigida por el auto mudo. Y cuando el autor del auto de la Pasión de Kreuzenstein del siglo xiv (conservado fragmentariamente) prescribe un baile de toda regla para Salomé y cuatro compañeras, apenas si contaba con cuatro desmañados hermanos de Orden para interpretar este papel. A tales fines se dedicaron los juglares andariegos y su compañera de oficio, la «Spilwîp» (cómica). Ya la ermitaña Frau Ava, que vivía en las proximidades de Göttweig junto al Danubio, en su poesía a Juan el Bautista había hecho aparecer

en escena a Salomé bailando, como una «Spilwîp» muy versada en pantomimas y en danzas: «bien bailaba la moza. Empezó a cantar y a saltar rápidamente al son de arpas, de violines, órganos y liras».

Así se encuentra la representación de Salomé en la región del Danubio, de 1120, a quien Frau Ava hace aparecer en escena con «chunichlichem gaerve», con vestiduras regias, con idéntica cabellera que las mimas bizantinas descritas por el Crisóstomo hacia el año 400.

También en la vida monástica del siglo XIII reciben los juglares el aplauso celeste. La leyenda francesa de *Tumbeor Notre Dame* narra un acontecimiento conmovedor: un bufón, cansado de su vagar por el mundo, regala su dinero, su corcel y sus vestidos e ingresa en un monasterio. Por la noche se desliza hasta la cripta junto a la estatua de la madre de Dios. Se quita el hábito, se ciñe la sencilla camisa y le tributa su homenaje, en lugar de con oraciones con danzas acrobáticas. Ejecuta la voltereta francesa, española y bretona, gira los pies en el aire, camina apoyado sobre las manos y los pies en alto, hasta que se desploma agotado. El abad del monasterio que advertido del extraño comportamiento del hombre, lo vigila en secreto, es testigo de un hermoso milagro: María baja del cielo y abanica dulcemente al fatigado juglar. Profundamente conmovido, el abad lo estrecha entre sus brazos y lo admite entre los religiosos del monasterio, ordenándole hacer en el futuro «servicio y trabajo» ante la estatua de María, hasta que el *Tumbeor Notre Dame* muere en olor de santidad. El compositor francés J. Massenet transformó en 1902 la antigua leyenda en el tema de una ópera de igual nombre, *El juglar de Nuestra Señora*.

De Santa Angustia de Luca se cuenta que recompensó a un violinista con un zapato de oro; de la Madonna de Rocamador, que hizo desdencer una luminaria encendida sobre el instrumento de un humilde bufón. Y puesto que la misma Iglesia no podía ir a la zaga de sus leyendas, ocurrió muy a menudo, pese a todos los veredictos, que vagantes y «diestros

juglares» fueron solicitados para actuar como músicos en las iglesias.

Finalmente, a los bufones debemos también la conservación de una de las formas teatrales más antiguas y populares: el teatro de muñecos y marionetas. Colgadas de hilos y barras, como las representaba Herrad de Landsberg en su *Hortus deliciarum*, eran tan atractivas como el inmortal escenario de guiñoles en el que los actores permanecen ocultos tras la caja cubierta con un velo. Cuán suntuosamente podía presentarse el teatro de títeres manejados con las manos, formado con torrecillas y terrados, se deduce de la miniatura de un manuscrito flamenco de Alejandro, *Li romans du roi Alixandre*, del siglo xiv: los dos guerreros están flanqueados en su pelea por dos centinelas armados de mazas y porras, como comparsas decorativas. La sociedad cortesana parece haberse enzarzado, a propósito del contenido del auto, en una viva discusión. La representación de un tema tan voluminoso, tan lleno de fantasía histórica y legendaria, como es la novela de Alejandro, suponía en el guiñolista medieval una familiaridad con su ambicioso tema, no menor que la del actor indonesio del Wayang o la del japonés del Bunraku. Sin duda alguna en un aspecto él se hallaba en una situación muchísimo mejor: no necesitaba que su caterva de héroes actuara ininterrumpidamente durante horas, ni renunciara a una opípara comida en la estancia de la servidumbre —o, si era tratado de igual a igual, en la mesa del señor feudal.

De las mascaradas al teatro

A finales del siglo xi, el cronista normando Orderico Vitalis cuenta de un sacerdote que vivió espantosa experiencia. En una noche de primavera pasó junto a él por los aires una banda de demonios disfrazados, estruendosos y rugientes, acaudillados por un gigante armado de una maza. Era la caza salvaje de los Arlequines, la «familia Herlechini».

Casi cien años más tarde, Peter de Blois, en su

epístola xiv «a los funcionarios de la corte del rey inglés», (1175), habla de los perniciosos manejos de los Arlequines. Decía que eran los hijos de Satanás, representación de la humanidad entregada a las vanas alegrías mundanas; que su caudillo, el archidiablo, no tenía ningún otro propósito más que acometer contra las obras de la Iglesia e incluso conducir a la tentación y al pecado a los varones más virtuosos y sabios.

La antigua *Mesnie Herlequin* francesa es una de las innúmeras personificaciones (que tiene sus raíces en el culto pagano a los demonios) de la Caza Salvaje, del ejército de las almas o de los muertos. Las señales por las que se les reconoce son mascaradas de fieras que inspiran pánico, jaurías de lobos y perros, y chirridos: incluye desde el ejército del germánico Odín y todas sus interminables derivaciones en las costumbres populares hasta los hombres lobos de Asia Menor —y también hasta el halo de niebla que aparece en la obra de Goethe *El rey de los elfos*—. Y su archidiablo Herlequin se transforma finalmente en el modelo que da nombre al Arlecchino en la *Commedia dell'arte*.

Adam de la Halle, ex-teólogo, apasionado defensor de la justicia, poeta y músico, asigna al Arlequín Croquesot en su *Jeu de la Feuillée* un importante papel. Croquesot, el mordedor, aparece en escena en el *Auto del emparrado* (representado en Arras en 1262) con una máscara de diablo hirsuta y de grandes fauces. «Me sied-il bien li hurepiaus?», son sus primeras palabras, con las que se presenta ante los espectadores entre el sonar de cascabeles de los Arlequines, que pasan ululando por los aires: «¿Me sienta bien la máscara?» Seguramente llevaría un manto rojo chillón con capucha, que como prenda común al diablo y a Arlequín sirve para identificar a ambos.

En el auto de Adam de la Halle, el drama profano más antiguo de Francia, se han captado de manera genial representaciones culturales, legendarias y supersticiosas. Cuenta con esta obra, antes de marchar a París a la Universidad, dedicó a su ciudad natal Arras un himno de despedida lleno de espíritu y de fantasía,

podía estar seguro de que todas sus alusiones directas e indirectas fueron suficientemente entendidas. El turbulento vagar de los Arlequines halló tanto eco en el corazón de su época —y de su ciudad— como la inmediata sátira local, llena de grosería y encanto, de maldad y hechizo de hadas.

Con su melodrama de *Robín y Marión*, una amena pastoral, anticipó Adam de la Halle, 20 años más tarde, el modelo de los autos pastoriles del Renacimiento.

La «familia Herlechini» se independizó en el siglo xiv de una manera muy profana. Transformados en diablos zurradores, los dos desmitologizados Arlequines se lanzan a las calles provocando intranquilidades y desórdenes con el Charivari (literalmente «cencerrada»), una bufonada carnavalesca, en que con atizadores y calderas de cobre, con carracas de madera, con campanillas de hojalata y estruendosos cencerros asustaban a los honrados ciudadanos.

Protegidos con pieles de animales echadas sobre los hombros y con grotescas carátulas, la mascarada, que todavía en Adam de la Halle poseía un aspecto de comedia y de teatro, se convirtió en un fin en sí misma, ajena a toda intención artística. La máscara aseguraba al que la llevaba —ya fuera demonio o bufón— la impunidad en todas las épocas. La libertad de los bufones es la única que el hombre ha conservado desde la Prehistoria hasta hoy.

Ningún imperativo de moralidad y decoro podía refrenar los desafueros nocturnos. No es extraño que la Iglesia ordenara a sacerdotes y laicos «no contemplar ni tomar parte en las diversiones denominadas charivari, en las que las gentes utilizan máscaras con aspecto de demonios, y en donde se cometen grandes atrocidades».

En las regiones de los Alpes austríacos, paralelamente con las costumbres de Navidad, de carnaval y de primavera, se desarrollan los autos de Naidhart. Se remontan a la pareja de los reyes de Mayo, elegida para la festividad de Pentecostés, —como también la «sposa di maggio» italiana, el «Lord and Lady of the May»,

correlativo inglés del «Robín y Marión» de Adam de la Halle.

El protagonista de los autos alemanes de Neidhart procede del juglar Neidhart de Reuenthal, caballero y señor feudal bajo el duque Otón II de Baviera, ante el cual cayó en desgracia hacia 1230, huyendo posteriormente a Austria. Como cantor amoroso rompió progresivamente con todas las convenciones poéticas establecidas, y llegó a ser el representante más notable de la poesía amatoria popular. Surge así el puente de enlace con la antigua costumbre popular de la ceremoniosa recolección de violetas, celebrada anualmente, y en la que también la corte tomaba parte. En el auto de Neidhart la duquesa de Austria promete al caballero de Reuenthal elegirlo como «su galán de mayo» si le muestra la primera violeta.

En solemne cortejo, «precedido por los flautistas», la sociedad de la corte se dirige hacia la vega del Danubio. Neidhart descubre la halagadora flor. Echa encima su sombrero y se apresura comunicar a la duquesa su «gran alegría». Pero los campesinos con quienes Neidhart se había enemistado por sus versos burlescos le amargan el triunfo. Cuando, seguro de su victoria, levanta el sombrero ante la «noble señora», asciende hasta ésta, en lugar del delicado aroma de la violeta, el hedor de unos pestilentes excrementos.

La primera referencia del auto de Neidhart se conserva en un fragmento de hacia 1350, de la abadía benedictina de San Pablo en Kärnt. Los versos, recitados seguramente por una pareja de juglares —como celebración teatral de la llegada de la primavera en los campos abiertos— conservan todavía junto a toda la grosería de las bromas campesinas la distinción cortesana. Un baile en corro de todos los asistentes cerraba el auto, que adquiriría un aspecto general de día de fiesta.

En el gran auto tirolés de Neidhart del siglo xv una pieza profana pasa del recitado de dos personas a la riqueza de escenas y actores de los autos de la Pasión. El escenario regresa desde los floridos campos a la

ciudad. Aparecen en escena 103 actores. Trajes típicos de diverso colorido, un animado lenguaje mímico, divertidas groserías, en contraste con la expresión esmerada y atuendo de los caballeros, transforman la «encantadora conmemoración» en una comedia de carnaval. El percance de la violeta se halla encuadrado en un espectáculo infernal: los diablos se congregan vomitando injurias, campesinos con patas de palo bailan el baile de la pata de palo, viejas pellejas se traban en lucha con el tabernero —ya se anuncia Hans Sachs—. Este reelaboró en 1552 el antiguo auto tradicional de Neidhart, convirtiéndolo en sainete carnavalesco.

Autos de carnaval.

El consejo de la ciudad libre de Nüremberg llevaba muy en serio las cuestiones de moral y buenas costumbres. Y, puesto que sus portavoces eran personas inteligentes, sabían que ante todo había que controlar los festejos. El 19 de enero de 1486 dieron la orden de que «al maestro Hansen, al barbero, y a otros parientes suyos se les permitiera representar un auto de carnaval en verso, a condición de que lo hicieran con honestidad y no cobraran por ello».

A Hans Folz, para quien estaba pensado el permiso, la ciudad de los maestros cantores con su condición aristocrática, con su opulencia, su orgullo burgués y artesano, con su afición por el arte y la ciencia, le ofrecía un campo ideal de actividad. El maestro cirujano y jefe del gremio de barberos, oriundo de Worms, llegó a Nüremberg en 1479 y pronto se convirtió en el iniciador y autor de las más groseras y grotescas carnavaladas.

El fundidor y armero de Nüremberg, Hans Rosenplüt, precursor del «Meister Hans», había transformado la tradicional forma de cortejo, con sus bromas de disfraces y enmascaramientos, en groseras farsas versificadas. Sus contemporáneos y compañeros de gremio le llamaron «el sangrador». No sólo tomó parte activa en las hostilidades entre los habitantes de Nüremberg y

los margraves de Brandenburgo, sino que además en sus autos carnavalescos ensalzó con entusiasmo a la burguesía, frente a la clase caballeresca que se hundía moral y políticamente. En la farsa a él atribuida, Auto de carnaval del turco, llega incluso a hacer intervenir al Oriente, «por donde nace el sol, y donde se vive bien y en paz», frente a la corrompida situación de su patria. El heraldo que preside el cortejo de los colaboradores, junto al escudero del turco, considera un gran triunfo el poder pregonar como una patente crítica de la época: «Su país se llama la gran Turquía, donde no hace falta pagar impuestos.» Se llega a toda clase de disputas, crueles amenazas entre los caballeros, los representantes del emperador, del Papa y del Gran Turco, que acusa a los cristianos de «soberbia, usura y adulterio». Como respuesta le llega al musulmán la advertencia de que le van a rasurar la barba con hoces y a lavar la cara con vinagre.

Dos ciudadanos de Nüremberg tienen la grata obligación de proporcionar al huésped mal recibido un salvoconducto. Agradecido y con deseos de prosperidad se despide el turco, y el heraldo anuncia que se dirige luego a otro lugar mejor: una grata resonancia del auto de carnaval, que permite suponer que, como en las breves escenas originales de un cortejo de máscaras, se volverá a repetir otra vez unas cuantas calles más adelante.

La antigua posada o taberna, con un escenario adecuado, pudo servir como local de representación sin preparativos especiales. Un podio de madera, plano y alzado sobre toneles, una pared como fondo y una puerta por donde entrar y salir, una mesa en caso de necesidad o una silla como estrado, mostrador o trono bastan como ambientación. El efecto de todas aquellas chanzas acerca del caballero, el judío y el clérigo, el canónigo y la alcahueta, el emperador y el abad, acusadores y acusados, médico y enfermos, campesinos y damas de la nobleza, estaba totalmente basado en los retruécanos. La alegría mundana de los ciudadanos rebasaba todos los tabús, se entregaban a groserías

y obscenidades, tanto en el aspecto sexual como en el fecal, en el político como en el moral.

Las viejas se convierten en jóvenes doncellas en la rueda de los bufones, taimados regidores se aprovechan del agradecimiento de la demandante, un padre promete la herencia a aquél de sus tres hijos que se muestre como el mayor difamador y gandul, campesinos enamorados tienen que realizar una serie de pruebas, ante cuya sordidez se hubiera sobresaltado hasta un lansquenete.

Un tema predilecto del Auto del Carnaval, tratado numerosas veces por Hans Sachs, era la historia de Aristóteles y Filis. Hace tres mil años ya los Sumerios habían escenificado teatralmente el triunfo de la astucia femenina sobre la sabiduría. Su resuelta descendiente Filis logra poner de rodillas al sabio y hacerlo andar a gatas, mientras ella ondea el látigo montada sobre él, azuzándole.

A las fiestas de carnaval de Nüremberg pertenece también la mascarada conservada en parte hasta hoy como costumbre popular en Baviera, Austria y el Tirol. Tiene sus raíces lingüísticas en el vocablo del alto alemán de la Baja Edad Media «schembart, schenebart», máscara barbuda. Aparece corrientemente en Goethe como sinónimo del desfile de máscaras. «Decid por qué en estos días, nos desembarazamos de preocupaciones, y nos disfrazamos con máscaras carnalescas...» —dice el emperador en la segunda parte del Fausto.

En Nüremberg la mascarada, que desde 1449 constituía un privilegio que pasaba de un gremio a otro, competía a veces duramente con los autos de carnaval. Los respetables comerciantes, a veces de edad avanzada, que se dedicaban con predilección a estos festejos oficialmente permitidos, buscaban de paso eliminar a los actores de los autos de carnaval. En el año 1516 el consejo de la ciudad concedió al Auto de Carnaval un permiso de sólo dos días, porque si no constituía un «serio peligro para la mascarada».

En la religión de los Alpes los autos de carnaval y las mascaradas buscaron una relación estrecha con las

costumbres populares. La controversia dominante en las ciudades entre la vida urbana y la rural era menos frecuente —o no era al menos tan caracterizada— y así las farsas del Tirol rebosaban de una gracia natural y un humor honesto. Debido a la ya antiquísima inclinación por el Norte lejano cultivada en el Sur, se situán los autos en la corte del rey Artús. Los juglares britanos y bretones, ya en los siglos XI y XII, habían extendido la fama de las hazañas del legendario rey celta con sus canciones (Lais), hasta llegar a la región de los alemanes. Junto a Artús, el ideal personificado del caballero, aparecen en Suiza el Anticristo, transformado en tema de farsa en el auto del *Des Ent-Krist Vasnacht* (el carnaval del Anticristo).

En los círculos sociales de Lübeck se desarrolla el carnaval de manera mucho más honesta que en los autos de carnaval del Sur de Alemania, del Tirol austríaco y de Suiza. La dignidad del tono social patricio prohibía todas las crudezas y obscenidades. La tendencia hacia la alegoría moral se hace ya patente en el auto de carnaval. De los libros de administración de la ciudad libre y hanseática de Lübeck, que alcanzan desde 1430 hasta 1515, se deduce que las hermandades constituidas por patricios se dedicaban a pequeñas comedias de círculo cerrado. Su escenario era un tablado sobre ruedas llevado por la ciudad, arrastrado por animales de tiro —predestinado por su forma externa de escenario sobre carros a coincidir con las tendencias de las moralidades.

Farsa y sátira

«Y volviendo a los susodichos corderos» —es decir, para comprobar en las fuentes del a menudo citado cuerpo del delito que también el «esprit» francés se vistió de carnaval—: El famoso «revenons à ces moutons» resonó por primera vez sobre un escenario de tablas junto al Sena, seguramente en Ruán. Procede de un género de representación que en su culminación teatral se debe totalmente al ingenio galo: la farsa.

Sus orígenes se remontan tanto a las fiestas de los bufones, como a las recitaciones dialogadas de los juglares ingeniosamente agresivos. Su brillante entrada en la historia de la literatura y del teatro estuvo marcada por aquella obra picaresca del engañado, *Maistre Pierre Pathelin*, aparecida y estrenada hacia 1465, que gira en torno al susodicho asunto de los corderos. Su autor no es conocido. Las huellas (lugar de la primera edición no fechada) apuntan a Ruán. El agudo diálogo, las expresiones sagaces, que apuntan a lo grotesco, delatan al conocedor del medio social contemporáneo de los abogados. Autores posteriores desde Rabelais, pasando por Grimmshausen, hasta el *Henno* de Reuchlin y *Las pequeñas ciudades* de Kotzebue, se han apropiado del acreditado pasaje de los corderos.

El héroe de la farsa, Maese Pathelin, es un distinguido abogado, honra de la abogacía. Sin embargo, no toma su profesión a conciencia, sino que se complace en timar a su vecino, el comerciante de paños Guillaume, el precio de algunos metros del mejor paño. Además, acepta, en contra de Guillaume, la defensa de un pastor que ha sustraído algunos corderos. Pero después de conseguir la absolución del pastor Pathelin se ve engañado a su vez. Su cliente, instruido para dar como única respuesta un imbécil be, beee, durante el juicio, sigue representando el mismo papel ante Maese Pathelin. Y cuando se trata de pagar los gastos al abogado, Maese Pathelin debe conformarse con el ignorante be, beee..., en lugar de los ducados que él había reclamado.

El núcleo de la pieza lo constituye naturalmente el proceso, que se pierde en la barahúnda de asuntos ajenos a él. En vano intenta el juez, con su «revenons à ces moutons», centrar en la cuestión a las partes contendientes.

La crítica de época y la sátira del ambiente social hallaron en la farsa una válvula de escape aceptable. Sus iniciadores fueron abogados y escritores, estudiantes y asociaciones escénicas de ciudadanos, clérigos-vagantes, comerciantes y artesanos. Por su ingenio y originalidad

descollaron las ligas de juristas de los «Basoches», que desde el siglo xiv se habían constituido en París y en las provincias, y que en sus reuniones anuales se entretenían con diálogos breves burlescos y pantomimas. Escenas de procesos, casos fingidos de derecho, todo el mundo del derecho reflejado en el espejo de burlas de una alegre autoironía fueron sus temas de inagotable variedad. De los círculos de los Basoches procedía, sin duda alguna, el autor anónimo del *Maistre Pierre Pathe-lin*. Los datos históricos demostrables de la farsa alcanzan hasta un edicto del preboste de París en el año 1398 y se amplían luego con las representaciones de los «Basoches del Palacio» en París, documentadas desde 1442. Representadas con preferencia el miércoles de carnaval, eran celebradas, fuera del círculo de los miembros, por un amplio público, como una «bufonada» entretenida.

La farsa no conocía escrúpulo alguno. Su realización descansaba en su autoironía, en la parodia de inconvenientes actuales, en la frescura con que se disimulaban mordazmente ataques políticos como alegorías aparentemente inofensivas.

Cuando el mariscal Pierre de Rohan tuvo que pagar con su difamación en la corte un proceso de Estado contra la reina Ana de Bretaña, los parisinos pudieron divertirse con la farsa correspondiente: un herrador que quiere herrar una asna es golpeado brutalmente con una coz. Todo el mundo sabía a qué aludía la grotesca burla teatral. La anexión de Bretaña a Francia, el herra-je político, había sido la desgraciada idea rectora de Rohan.

Una agresividad demasiado clara y desvergonzada produjo también farsas judiciales en la Francia del siglo xv. En una farsa de los Basoches de París, llevada a escena en 1486, fue representado el joven rey Carlos VIII, alegóricamente, como una fuente de aguas claras «que es ensuciada por los aduladores para poder pescar mejor a río revuelto». Esto fue una punzada en el avispero. La cólera de los agraviados se desencadenó. Hicieron prender al autor y al organizador de la obra, Henri

Baude, junto con sus actores. Sin embargo, el Parlamento vio en ella motivo para condenarlos y puso a los delincuentes en libertad, como si de un común acuerdo secreto se tratase.

La farsa triunfó. Pero tardó lo suyo hasta lograr el acceso a la corte. Cuando en 1499, en el palacio arzobispal de Aviñón, se esperaba al escandaloso César Borgia, se trató de ganar el beneplácito del caprichoso huésped con todos los medios imaginables. Así, el encargo de esperarle con una farsa representable recayó en el zapatero remendón Jean Bellieti —un precursor conocido de Hans Sachas—. El cronista nada dice del éxito obtenido. Pero al menos César Borgia no se despidió descontento del palacio. Y cuando más tarde Bellieti empobreció, se le mantuvo con medios públicos «por haber resarcido a la ciudad con sus obras y sus farsas».

La farsa —como el auto de carnaval afín a ella— no requería técnicas escénicas especiales. Un sencillito podio, el que se pudiera entrar al escenario por los costados o desde el fondo, algo parecido al escenario de Terencio, bastaba y sobraba. Ya se representara en una sala pública, en un aula de Universidad, en una casa privada o en un palacio arzobispal, el escenario de la farsa vivía de los juegos de palabras. Las situaciones y caracteres cómicos, las maniobras de confusiones y de engaños ofrecían ocasión para histriónicos números estelares; para los mimos profesionales suponía un aliciente para socorrer a los actores aficionados y conseguir aplausos especiales.

Lo que al conjunto le faltaba de rutina histriónica lo contrapesaban los trajes y las máscaras. La barba cuidadosamente acicalada del burgués señorial, la actitud del abogado realzada por su perilla y ropaje, el atrevido tocado de la ramera, el traje atildado de los cortesanos y la capa de cascabeles del bufón señalaban a las personas y el ambiente de la farsa y de su hermana gemela, la «sottie». Farsa y «sottie» divertían al público tan por igual que es casi imposible precisar con exactitud sus límites. Los héroes de la farsa son bufones con trajes de burgueses o cortesanos —los hé-

roes de la «sottie» son burgueses y cortesanos con trajes de bufones.

Estrechamente ligados con la sátira están los *Enfants sans souci* de París y numerosas compañías similares de bufones, que desde el siglo xv se constituyeron en toda Francia. Cada una tenía sus propios preceptos, su propio rey de los bufones, su «prince des sots», y su «mère des sots». En cuanto a la idea y a la imagen ya eran mucho más antiguos: una madre de bufones, gorda y fea, aparece ya desde el siglo xii en una mensula, en la torre sur de la catedral de Chartres, llevando a un asno que toca la lira.

Los príncipes y la madre de los bufones desempeñan el papel de protagonistas en la obra más conocida del escritor de «sotties» y farsas parisino Pierre Gringoire: *Jeu du prince des sots et de la mère sotte*. Fue representada en París el martes de carnaval de 1512 —un sarcástico panfleto contra la Iglesia, un panorama de la época y de su espíritu bajo la vestimenta de una bufonada.

Gringoire, miembro de los «enfants sans souci» de París, no fue en vano favorito de Luis XII. El rey no hubiera podido desear mejor instigador en su lucha contra el Papa Julio II. La «sottie» representada con trajes de bufones fue la tertulia política del siglo xvi. Además de las «sotties» Gringoire se ocupó, al igual que su contemporáneo Jean Bouchet, como «magister ludi» en las representaciones de los misterios. Escribió una obra sobre las hazañas de San Luis y supo sostenerla como empresario teatral a la hora de llevarla a escena. Víctor Hugo, en su novela *Notre Dame de Paris*, ha erigido a Gringoire un monumento idealizado.

«Sotternie», comedias de enredo y de campesinos

El Falstaff de *Las alegres comadres de Windsor* tiene muchos antecedentes —en la alegría de los bebedores, en los borrachos alegres y en asuntos de cestos—. El teatro neerlandés se anticipa con *El señor Werrenbracht*. Pero en este caso ocurre totalmente al revés;

pues Mijnheer Werrenbracht es un ciudadano honorable, de quien se burlan descaradamente el destino y sus vecinos. Se hace llevar a su casa en un capacho, para sorprender a su infiel media naranja en un tête-a-tête con un religioso.

Se anuncia el Tartufo de Molière. Pero ya en las farsas neerlandesas —«sotternie» y «klucht»— había aparecido lo grosero y lo tosco. Vienen a ser el lazo de unión entre la farsa francesa y el auto alemán de carnaval. Sus colores son vivos y fuertes, su humor es basto y mezclado con aquella autoironía repantigada con que Pieter Brueghel el Viejo pintaba sus campesinos. El «klucht» que tiene lugar en su «kirmes» en medio de una multitud de gentes que comen, beben y bailan alegremente, podría referirse a *El señor Werrenbracht*. La señora está sentada a la mesa con un galán que la acaricia tiernamente, un hombre con una pesada carga en el capacho aparece en escena. Hay pocas posibilidades de que termine la fiesta en paz. A un espectador le alcanza un taburete desde detrás del escenario. Se adivinan las dimensiones de la riña que se avecina.

La primera muestra de las bufonadas y astracanadas neerlandesas fueron las *Vastenavond grappen* de las compañías de bufones: las farsas de carnestolendas con sus burlas de disfraces y mutaciones. Las crónicas de la ciudad de Dendermonde en 1413 hablan de la costumbre tradicional de que los jóvenes representaran en carnaval solazadas comedias: «goede solaselike spele», como se ofrecían en los escenarios de carros.

La bufonada se sirve de la misma forma teatral que las fiestas del Corpus Christi y los autos de leyendas. La «sotternie» se hallaba análogamente emparentada con la antigua sátira teatral: cerraba, como una alegre retaguardia, una forma dramática aparecida en Brabante hacia 1350, específicamente holandesa, los Abelespele, eruditas producciones dramáticas, en las que se especializaron los rederijker en el siglo xvi. Pese a la orden de escribir poesía honesta, en los siglos xiv y xv la farsa reivindicó también su derecho sobre suelo

holandés. Al final de los Abelespele se hacía a los espectadores la advertencia de que prestaran todavía su «benévola atención» a la siguiente obra burlesca.

Sobre el mismo plano que las «sotternie» y los «klucht» aparecen en esta época en toda Europa las farsas y las comedias de labradores. En Italia los estudiantes de la Universidad de Pavía representaron en 1427 un *Janus Sacerdos* y en 1437 una *Comedia del falso Ypocriso*, en la que se combinaban la sátira local con las bromas escolares.

Los sieneses se asociaron en la «Congrega dei Rozzi» y consiguieron tal renombre con sus comedias de campesinos, que fueron invitados incluso al Vaticano. Uno de sus más activos iniciadores fue Niccolò Campani. Desarrolló como autor, actor y director una dedicación que lo coloca inmediatamente al lado del «Ruzzante», Angelo Beolco de Padua: es decir, en los preámbulos de la *comedia dell'arte*. Campani fue conocido en toda la ciudad de Roma bajo el nombre de «Strascino». Así se llamaba el héroe que daba nombre a una de sus piezas, y que era su papel predilecto. El Papa León X no escatimó sus muestras de amistad y en 1518 representó *Lo Strascino* en unas bodas de Orsini, después de haber aparecido otros comediantes, mostrándose como un afamado solista con textos propios.

Strascino —a diferencia de su contemporáneo Ruzzante, cuyas obras se imprimían todavía en el siglo xvi— no ha entrado en la Historia de la Literatura, como tampoco todos los anónimos actores de farsas y actores campesinos que, siguiendo las huellas del antiguo mimo, recogieron todo lo que existía ayer y hoy en materia de temas con garra en el público: desde el mercader de ungüentos de Masticár hasta el turco Karagöz.

El escenario de todos ellos por igual era el modesto tablado alzado sobre barriles o entarimados —sin hacer al caso que actores y espectadores llevaran el atuendo de los campesinos y de los ciudadanos italianos, eslavos u holandeses—. El comediógrafo danés Ludwig Holberg al final de *La alcoba de la parida* concede la palabra a la sabiduría eterna y errante: «Habéis visto,

amigos, cómo alguien que se forja quimeras se convierte en bufón y es burlado.»

Alegorías y moralidades

Prudencio, el retórico de los últimos tiempos de la Antigüedad, escribió hacia el 400 una obra en alabanza del cristianismo, de la que, mil años más tarde, se sirvieron con preferencia las «moralidades»: la *Psychomachia*, luchas de las virtudes y de los vicios por el alma del hombre. Prudencio, fue el primero en personificar los conceptos fundamentales de la ética cristiana. Había hablado de la Iglesia y de la Sinagoga, del Príncipe de este mundo y de la rueda de la Fortuna. Los canteros y los miniaturistas de la Alta Edad Media los habían representado hacía ya tiempo, antes de que el teatro reconociera su valor escénico.

Iglesia y Sinagoga, hipocresía y herejía, habían ya aparecido en el Anticristo de Tegernsee, y colaboraban también esporádicamente en los autos de la Pasión, pero sólo en el siglo xv se les otorgó una función directa e inmediata. Georges Chastellain, director escénico en la corte de Felipe el Bueno, escribió y escenificó en 1431 su pieza crítica de la época *Le Concile de Bâle*. Junto a la Iglesia y a la Herejía aparecían como figuras alegóricas la Paz, la Justicia, y, finalmente, el mismo Concilio de Basilea. No son en ella piedras angulares de la superestructura espiritual y religiosa, como en los autos de leyendas y de la Pasión, sino elementos activos de la obra.

La personificación del mundo de las ideas correspondía al creciente impulso del siglo xv por ver y reconocer detrás de las cosas las relaciones esenciales de la «moral». Esto significaba para el teatro el considerar lo representado tradicionalmente de manera abstracta no sólo como respetables figuras ambientales, del prólogo o del epílogo, sino como el tema mismo.

Así, en 1426 los estudiantes del Colegio Navarro de París convirtieron un sermón latino del Canciller de

la Universidad y «doctor christianissimus» Gerson, en una moralidad. La Razón aparecía como «bona magistra». Sus alumnos eran los órganos de los sentidos del hombre —destinados a oponerse a los envites del mundo, a afirmarse en el sentido de la enseñanza de las virtudes cristianas—. Centro de la obra era la imprescindible escena del juicio, la ejercitación en las disputas dialécticas —deducidas aquí del tema, bajo los auspicios de la *bona magistra*—. El escenario y la escenificación de las primitivas moralidades son modestos. Puesto que domina el interés teológico-pedagógico y la representación está al servicio de la experiencia retórica, sólo se requiere un podio. La dicción clara en el habla es algo esencial —de ahí que en las representaciones estudiantiles se requiera un ensayo anterior de la declamación. Los ropajes tampoco requieren gran fantasía. La «bona magistra» lleva una larga túnica de sabio, la Iglesia una corona, la Sinagoga una venda en los ojos, a los escolares se les puede reconocer por el birrete de sus cabezas.

La moralidad *Bien avisé, mal avisé* representada en Rennes en 1439 planteó considerables exigencias de dinero y de fuerza inventiva. La rivalidad, desarrollada en 8.000 versos, entre los «bien aconsejados» y los «mal aconsejados» exigía la colaboración de 60 personajes. La rueda de la Fortuna tuvo que girar en el escenario, y en la hora de su muerte el «bien aconsejado» es llevado por los ángeles al cielo. El escenario de las moralidades utilizaba los logros del auto de la Pasión. En la segunda mitad del siglo le igualó también en la longitud del argumento.

El auto *L'homme juste et l'homme mondain*, representado en Tarascón en 1476, duró varios días. Su autor, Simón Bougoine, ayuda de cámara de Luis XII, desarrollaba un «véritable carnaval d'allegories». El mundano, el aficionado al mundo, se sumerge gozosamente en todos los vicios, que aparecen personificados, a los que se opone Juste, el Justo, con oídos sordos en cristiana renuncia.

Aquí la aparición de las formas alegóricas presupo-

nía sin duda alguna un realce, por medio de vestiduras originales: otro tanto ocurría en el auto del hombre pecador, representado en Tours en 1494, *L'homme pécheur*, cuya alma al final «se eleva», mientras que su cadáver «se pudre» en el suelo; o en la famosa *Condamnation de Banquet*, impresa en París en 1507 y representada con gran éxito en la misma época.

Bajo los auspicios de las moralidades el autor y escenificador del auto, Nicole de la Chesnaye, esboza un panorama médicamente fundamentado de la higiene del cuerpo y del espíritu, en parte pintado con groserías rabelesianas y en parte con gran espíritu refinado. Cena, Comida y Banquete tratan de arrebatarse mutuamente la razón, y, con ayuda de la Buena-Compañía, la Glotonería, el Pasatiempo y el Buen Provecho personificado, intentan culpar recíprocamente a todos los parientes que aparecen a consecuencia de los placeres desmesurados de la mesa: Cólico, Gota, Ictericia, Apoplejía, Hidropesía. Todo el manual de medicina casera cobra vida. La Comida y el Banquete van a pasar a juicio. Hipócrates y Galeno actúan como asesores. La Comida es condenada a llevar en el futuro «manchettes de plomb» (manguitos de plomo) para evitar cualquier recaída en la gula; pero el destino del Banquete está sellado: la muerte en la horca. Mientras que el verdugo es la Dieta.

Nicole de la Chesnaye, con su presuntuoso texto, informa al mismo tiempo sobre las costumbres de la mesa, el arte del servir, del componer y de la música de los banquetes, describiendo exactamente con qué vestiduras y hábitos deben aparecer sus personajes. La Templanza, la Dieta y todos los demás servidores de la Dama Experiencia aparecen con vestiduras de hombre y hablan con voz de hombre, pues actúan como ejecutores del tribunal y «se ocupan de cosas a las que se someten los hombres antes que las mujeres». El bufón lleva su capirote tradicional con orejas de burro, una vestimenta de colores, cascabeles en el jubón y en el calzado —de igual manera que su hermano de la miniatura del martirio de Apolonia, de Jean Fouquet,

como todos sus congéneres en las miniaturas de los manuscritos, en cajitas de marfil, en trabajos de esmalte, en pinturas murales, y en la inconmesurable profusión de representaciones plásticas medievales.

Un siglo se colocaba ante el espejo. La imagen aparecía diversificada en mil facetas. Reflejaba las figuras deformes del desenfreno y de la gula, bajo la rica movilización parabólica de la Jurisprudencia, la Medicina, y la Filosofía —pero mostraba también con trazos modestos qué difícil resultaba a los padres pequeño-burgueses comportarse con sus «hijos de hoy día»—. *Les enfants de maintenant* son los dos hijos de un panadero, uno de los cuales, Finet, va a parar a la horca, mientras el otro, Malduict, es conducido a tiempo por el camino verdadero a fuerza de palos. Un inteligente pedagogo consideró el modesto e incipiente auto como algo muy conocido entre los estudiantes, y lo decoró tan meticulosamente como en un gran campo de batalla, rico en escenas y alegorías.

En el continente las moralidades mostraron un creciente escepticismo: «sobre la verdad, cómo fue repudiada por todas partes en el mundo», sobre la fe, «que se busca y no se halla», hasta el auto de Lübeck *Henselyn*, en el que la sabiduría de los locos volvía a lograr en última instancia la supremacía lo mismo que en el auto de carnaval.

En Inglaterra, patria clásica de las moralidades, junto con Francia las «moralities» arraigaron con pie firme. John Wiclif informa en 1378 de un alegórico *Play of the Lord's Prayer* en su condado natal de York. En 1399 se menciona en un documento de York una hermandad para autos del Padrenuestro, que cada año llevaba a cabo representaciones públicas. Testimonios similares aparecen en Lincoln y Beverley.

Virtudes y pecados mortales, Good Fame y Disgrace, Pereza y Avaricia, Ingenio y Ciencia medían sus fuerzas en el «moral play» inglés, tan rico en enseñanzas como las moralidades dramatizadas del continente. El *Castle of Perseverance*, representado en 1425, constituyó su punto culminante. El manuscrito, que recoge en

total tres autos de los llamados «Macro Morals», contiene, además del texto, un plano detallado del escenario: uno de los primeros esbozos, aunque no el primero, de una escenografía teatral en Inglaterra.

El manuscrito consta de cuatro partes: la anunciación de la obra en forma de un prólogo (*The Banns*), la obra misma, una relación de los actores y, en la última página, el plano del escenario. Richard Southern ha investigado minuciosamente los presupuestos técnicos del teatro en su libro *The medieval Theatre in the Round* (1957) y ha reconstruido toda la representación siguiendo el texto y el plano.

El auto era anunciado en los alrededores una semana antes por dos portaestandartes. Se despedían con el deseo de volver a encontrar a los «fair friends» el día de la representación, como buenos oyentes. Esta proclamación correspondía a una costumbre generalizada entre los grupos teatrales (sólo que no se han conservado textos de este género de la Edad Media) y las gentes de circo la han conservado hasta hoy.

El escenario del *Castle of Perseverance*, que encontraba a su llegada el público que acudía a ver el espectáculo, era singular y sin paralelismo alguno en el continente: un torreón teatral de forma circular, rodeado por fosos de agua y cerrado por una pared de arena (o empalizada) de la altura de un hombre. En el centro se alzaba el «castle», una torre con almenas; en la periferia quedaban los lugares para el Padre Eterno, el Mundo, Satanás, la Carne y la Codicia: tablados «scaffolds», que, según la reconstrucción de Southern, por su aspecto y sus principios se parecían a las «mansiones» de la miniatura de Apolonia de Fouquet. Cada uno de los cinco tablados se cierra con una cortina. La primera que se descorre es la del «scaffold» del mundo; el «World» se presenta a sí mismo y a los suyos: Voluptas, Stulticia y un muchacho, pidiendo silencio. Le siguen Satanás Belial y Caro, la Carne. Anuncian que van a salir día y noche a destruir a la Humanidad. La pequeña alma humana —«nacida esta noche de mi madre»— que comienza a moverse al abrigo de la torre central

(Southern la coloca sobre cuatro altos pies, de modo que el lugar que ocupa sea visible a todos) queda expuesta a todos los ataques imaginables. Aunque trate firmemente de consolidarse, a la edad en que la pobre alma bien probada se considera más allá del Bien y del Mal las potencias de la perdición se preparan para atacar la torre por todos los costados. Belial espolvorea fuego y niebla. La santidad parece ya perdida. Pero he aquí que ataca la Compasión y acompaña a la deplorable alma humana ante el trono de Dios. El «Pater sedens in throno» pronuncia las palabras finales desde su tablado sobre los espectadores y los actores reunidos: «Aquí termina nuestra obra. Reflexionad para libraros del pecado, desde el principio hasta vuestro último momento.»

La analogía del escenario circular del *Castle of Perseverance* con los Cornish Rounds es evidente. El continente no conoció tales teatros circulares, de tanta visibilidad, como forma medieval de los escenarios, según nuestras actuales noticias. Un paralelismo aproximado se encuentra solamente en teoría: en las primitivas interpretaciones humanísticas de Terencio, según parece deducirse de las miniaturas de la obra *Terence des Ducs*, aparecida hacia 1400. Los actores —caracterizados como «joculatoirs»— llevan antifaces fácilmente reconocibles. Están más cerca de la *commedia dell'arte* que del estilo de las representaciones teatrales de la Edad Media. Pero tanto aquí como allí desaparece toda clase de decoración. Los gestos y los movimientos hubieron de desenvolverse en gran medida creando ilusión, haciendo visible lo invisible. Alguna que otra vez el actor medieval podía abandonar su papel y volver a la vida cotidiana como el «pobre alumno» Juan del auto pascual de Innsbruck, como las figuras del teatro épico del siglo xx: la familia Antrobus de Thornton Wilder o los seis personajes en busca de autor de Pirandello.

En la última obra de las tres Macro Morals inglesas, *Mankind*, escrita hacia 1475, en el momento culminante de la representación entra en escena un actor y explica que el anunciado archidiablo Titivillus podría aparecer

en escena sólo «si se recogía una generosa colecta de dinero entre el público». El salto desde el plano de la obra a la realidad tiene razones bien claras y significativas. Los actores de la moralidad *Markind*, en total sólo de cinco a siete, es probable que no actuaran en el cuadro de una organización de corporaciones, sino que por su propia cuenta y riesgo: cómicos ambulantes, que seguramente debían actuar de esa manera para subvenir a sus gastos, antes de que el público se dispersara al acabar la obra.

Una vuelta a los círculos cortesanos y bajo el patrocinio de un influyente mecenas constituyó el auto moral de la *Naturaleza* (*A goodly interlude of Nature*), representado ante el cardenal Morton de Canterbury, y compuesto por el capellán de Morton, Henry Medwall. Es seguramente el autor del primer espectáculo insular que llegó a hacerse conocido en todo el mundo: el interludio *Fulgens and Lucrece*. Para el teatro ha quedado en el olvido.

No se ha olvidado la obra de un poeta anónimo que ha permanecido viva hasta hoy: *Everyman*, el auto de cada cual. Mientras los investigadores discuten si corresponde la prioridad a la primera edición inglesa, aparecida en 1509, ó a la obra publicada en Bruselas en 1495, *Spyeghel der Salychheit van Elckerlijke*, el teatro le ha conservado su fidelidad a lo largo de más de quinientos años.

Hugo de Hofmannsthal dio al *Jedermann* la forma oral en la que el mundo lo conoce hoy día. Salzburgo, con sus representaciones ante el pórtico de la catedral, ha llegado a ser la ciudad del *Jedermann* del siglo xx. Ello proporciona una idea de lo que fueron los escenarios de las moralidades de la Baja Edad Media —el carácter simultáneo, la alegoría de brillante colorido, el estancamiento en una imagen del mundo determinada por la fe— incluso cuando por causa de las lluvias era preciso trasladarse al teatro cubierto. La obra inglesa *Everyman* sigue aún animando como antaño a los peregrinos teatrales procedentes de todas las direcciones, aunque algunos críticos escépticos de 1960 se preguntan si

«esta ingenua y artificiosa simplificación del tema del pecado y de la culpa conserva aún validez», pero quizá la mayor parte de los espectadores no reflexionen sobre si y hasta qué punto no se encuentran aquí con un último retoño del teatro medieval.





Índice

(Vol. primero)

Prólogo	5
1. El teatro de los pueblos primitivos	7
2. Egipto y el Antiguo Oriente	16
1. Introducción	16
2. Egipto	18
3. Mesopotamia	24
3. Las culturas islámicas	29
1. Introducción	29
2. Persia	30
3. Turquía	34
Karagöz y el teatro de sombras	38
4. La cultura india	41
1. Introducción	41
2. La India	43
El <i>Nâtyashâstra</i> de Bharata	46
El drama clásico	51
Indonesia	59
5. China	67
1. Introducción	67
2. Los orígenes y los <i>Cien Juegos</i>	69
3. Los discípulos del <i>Huerto de los Perales</i>	72
4. La vía hacia el drama	77
5. Drama del Norte y Drama del Sur	78
6. La ópera de la época Ming	81
7. El concepto artístico de la Opera de Pekín.	82
8. El teatro chino, hoy	86

6.	Japón	88
1.	Introducción	88
2.	Kagura	89
3.	Gigaku	92
4.	Bugaku	93
5.	Sarugaku y Dengaku, precedentes del Nô.	95
6.	El Nô	97
7.	Kyôgen	102
8.	El teatro de marionetas	103
9.	Kabuki	106
10.	Shimpa	114
11.	Shingeki	115
7.	Grecia	117
1.	Introducción	117
2.	La tragedia	119
	El culto al teatro	119
	Precedentes de Esquilo	122
	Esquilo	123
	Sófocles	124
	Eurípides	126
	Las grandes dionisiacas	129
3.	La comedia	135
	Sus orígenes	135
	La comedia «antigua»	137
	La comedia «media»	143
	La comedia «nueva»	144
4.	El teatro en la época helenística	146
5.	El mimo	149
8.	Roma	153
1.	Introducción	153
2.	Los <i>ludi romani</i> , teatro de la <i>res publica</i>	155
3.	La comedia romana	159
4.	Del podio de tablas al escenario teatral	163
5.	El teatro del Imperio	168
6.	El anfiteatro: pan y circo	173
7.	Las atelanas	177
8.	Mimo y pantomima	179
9.	El mimo cristológico	185

9.	Bizancio	188
1.	Introducción	188
2.	Teatro sin drama	190
3.	Teatro en el circo	195
4.	Los espectáculos en la Iglesia	197
5.	Las representaciones teatrales en la corte ...	200
10.	La Edad Media	204
1.	Introducción	204
2.	Representaciones religiosas	206
	Las solemnidades escénicas en el altar ...	206
	Las representaciones pascuales en las igle- sias	217
	Abandono de las iglesias: la escenificación de las leyendas	225
	El teatro en las estaciones procesionales y en las plataformas	232
	La Pasión en los escenarios simultáneos tri- dimensionales	236
	Los misterios en el escenario múltiple hori- zontal	246
	La creación del mundo en los <i>Pageant Cart</i> y en el <i>Round-Theater</i>	253
	Los autos de Navidad	259
3.	Autos profanos	265
	Bufones, juglares y vagantes	265
	De las mascaradas al teatro	270
	Autos de carnaval	274
	Farsa y sátira	277
	«Sotternie», comedias de enredo y de cam- pesinos	281
	Alegorías y moralidades	284

M. Berthold concibe el teatro como vida vivida, vinculado a las costumbres, los usos sociales, la moral, la religión, y el régimen político.

Su **Historia social del teatro** estudia la historia universal del arte dramático en su contexto social y humano, lo que da a éste la riqueza y la concreción que deba ser meta de todo buen estudio histórico.

Este primer tomo expone el desarrollo del teatro en los pueblos primitivos, donde guarda relación con la magia y el rito, y pasa luego a la revisión a las culturas orientales, para iniciar a continuación el estudio de las manifestaciones teatrales en Occidente, desde Grecia y Roma hasta el fin de la Edad Media, en que el teatro vuelve a estar, aunque no exclusivamente, ligado a la religión.

Margot Berthold cursó historia del arte y de teatro en las universidades de Berlín y Munich. En esta última es actualmente profesora de Métodos y Temas de la Ciencia del Teatro.

PUNTO
OMEGA

Guadarrama