



TEATRO MEDIEVAL

HISTRIONES, CURAS Y OTRAS GENTES DE MAL VIVIR

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

El teatro medieval es uno de los conceptos más problemáticos que la historiografía literaria ha tenido que contextualizar en el ámbito de la producción artística. A la ya tradicional dicotomía texto/espectáculo que subvierte la unívoca realidad material del texto literario, tenemos que sumar algunos aspectos específicos de la realidad medieval: la precariedad y ambigüedad de ciertas fuentes, la estrecha relación con la liturgia (en ocasiones imposibles de separar), la situación fronteriza de lo teatral con otras actividades como la declamación, el juego circense, la fiesta ciudadana y cortesana o la formación universitaria (los debates en latín, la comedia humanística). Esta sucinta relación de particularidades es, en muchas ocasiones, determinante para entender la eclosión de formas teatrales híbridas, de mestizajes culturales y religiosos fascinantes o de propuestas dramáticas que se agostaron en la primera modernidad. Así, es posible calificar a este período como un laboratorio en el que se llevó el hecho teatral a sus límites: en lo simbólico, en lo dramaturgico, en lo actoral y en lo espacial.

Sin embargo resulta curioso comprobar que esa misma historiografía que da cuenta del desafío conceptual que supone este teatro, a la hora de escribir sus historias de la literatura caiga en los vicios tradicionales del discurso historicista: la ansiedad genealógica del relato fundacional en el que el teatro medieval ocupa el lugar de fuente primaria del teatro moderno (con la consabida entradilla manualística “Nacimiento del teatro occidental”); y, por otro lado, la presión del documento (el documento-monumento positivista) que realiza la simple ecuación de “falta de documentos= ausencia de acontecimiento”. Las consecuencias de semejante miopía crítica son evidentes: primero, la mirada anacrónica sobre este “primer teatro” al que nos acercamos con las nociones y expectativas de nuestra experiencia moderna del teatro; después, la consideración del texto teatral como único y privilegiado elemento con caché crítico.

Pero, en los últimos años, la aportación documental ha ido creciendo y su variopinto origen (iconografía, musicología, etnografía, y la nueva consideración de los testimonios conocidos en el campo de los estudios literarios e históricos) ha obligado a un replanteamiento general de la realidad dramática en la Edad Media. Como bien sintetiza Luigi Allegri: *Si entendemos por teatro esa institución fuerte elaborada, de un lado, sólo por la cultura antigua y, de otro, por la moderna, podemos decir que en la Edad Media el teatro prácticamente no existe. La tarea —dura pero fascinante— del estudioso del teatro medieval es, entonces, la de realizar continuos cambios de perspectiva; la de perseguir, si no el teatro, si por lo menos la “teatralidad” allí donde se esconda y, sobre todo, la de someter a una constante verificación la propia metodología y las propias categorías*¹.

Esta “teatralidad” medieval por la que aboga Allegri permitiría tanto releer los textos en su clave espectacular (como ha hecho recientemente la directora Ana Zamora con el *Auto de los Reyes Magos*), como reconstruir en su riqueza y especificidad las escuetas noticias que crónicas, glosas eclesiásticas o cancioneros poéticos nos ofrecen. También el concepto de teatralidad ayuda a prestar atención a las continuidades y discontinuidades en el teatro occidental de una forma menos traumática, reivindicando el papel del histrión y el juglar como continuadores, a su manera, del teatro clásico con las lógicas metamorfosis y reciclajes del contacto con las culturas populares agrarias, los ciclos religiosos, la fiesta o la oralidad poética. Desde esta perspectiva, el histrión del espacio público, el sacerdote del espacio sagrado, el cazurro de las ferias y las tabernas o el juglar áulico, pese a las indiscutibles diferencias en su estatus legal, profesional y cultural, comparten un mismo espacio semiótico: la actuación pública de un repertorio ante un auditorio, con su cuerpo (y su voz) como partitura básica de trabajo (con ayuda de recursos verbales, no verbales, escenográficos, objetos, vestuario), y la naturaleza efímera, puntual, inestable de la ceremonia teatral entre el actuante y el espectador (incluso en aquellos casos en los que existe la repetición cada cierto tiempo del mismo texto).

La historia, pues, del teatro medieval hay que iniciarla no en el drama litúrgico y sus textos sino mucho antes, cuando el oficio de actuar era sinónimo de obscenidad, delito, vagabundeo y demás etiquetas peyorativas. Son los Padres de la Iglesia los que dotaron a la posteridad medieval del balance moral y religioso contra el teatro en su batalla contra el paganismo. Es un lugar común de la crítica señalar a los libelos de Tertuliano, Clemente de Alejandría, Juan Crisóstomo o Agustín de Hipona como fuente de las elaboraciones anti teatrales que concilios, sínodos o teólogos remozarán de cuando en cuando durante la Edad Media. Los ataques subrayan cuáles son los peligros que los espectáculos suponen para el cristianismo triunfante: sus peripecias pueden servir de mal ejemplo pues en escena aparecen episodios jocosos o criminales; los actores fomentan, por su profesión, la inmoralidad pública y, finalmente, la

asamblea de espectadores mixta y ociosa provoca el libertinaje. De este modo lo describe Tertuliano: *Otro motivo concierne a la impudicia del teatro, donde se realizan en público todas las infamias que es normal ocultar cuidadosamente. Resulta absurdo, pues, buscar afanosamente en los espectáculos lo que en la vida corriente produciría vergüenza u horror. No se puede amar ni siquiera las imágenes de lo que no se debe hacer. El teatro representa sólo acciones criminales, de furor en la tragedia, de libertinaje en la comedia. Es absurdo estimar un arte cuando se desprecia a los que lo ejercen hasta acusarlos de infamia. La ley de Dios ha lanzado su maldición contra las máscaras y, sobre todo, contra los hombres que se visten de mujeres. Estas asambleas están llenas de peligros. Hombres y mujeres van a ellas, los unos para ver, las otras para ser vistas y con una apariencia extraordinaria. Una mujer que va al teatro, vuelve de él poseída por el demonio; pero como en el exorcismo se le reprocha al espíritu inmundo de haberse atrevido a atacar a una feligresa, él responderá astutamente: “Tengo razón, la he encontrado en mi casa”. ¡Qué mayor placer para un cristiano que el desprecio del mundo, la verdadera libertad, la pureza de conciencia, el contentarse con poco y no temer la muerte! He aquí los placeres, he aquí los Espectáculos de los cristianos².*

O la contundencia de Crisóstomo: *Todo lo que se hace en las representaciones no trae sino mal: palabras, vestidos, los pasos, el andar, la voz, los cantos, las miradas, los sonidos de los instrumentos, los temas mismos, todo está lleno de veneno, todo respira impureza (...) Cuando hayáis destruido el teatro no habréis trastocado las leyes, sino el reino de la iniquidad y del vicio: el teatro es la peste de las ciudades³.*

Entre estas palabras y los primeros textos teatrales pasarán más de ocho siglos. Para algunos estudiosos la repetición casi literal de estas críticas en autores posteriores, la desaparición de la vida urbana, tal y como se entendía en la Antigüedad, y los nuevos paradigmas culturales y religiosos son las causas de la desaparición del teatro. Sin embargo esta imagen catastrofista deja sin explicación numerosos testimonios tangenciales exhumados tales como las referencias a actores, a representaciones y costumbres que, pese a ser circunstanciales en ocasiones, reflejan una situación más compleja (el epitafio de un actor llamado Vitellius en el siglo XI, el juglar Justo del siglo VII), las referencias de Gautier de Sens en el siglo X a la actividad de los “clérigos vagabundos” (goliardos), las descripciones de documentos sinodales, etc.

Si evitamos el espejismo de una continuidad desde el mimo romano al juglar-actor medieval, pero también dejamos en suspenso una supuesta “defunción” de las prácticas teatrales y su “resurrección” con el drama religioso, el panorama, aunque hipotético, resulta estimulante: por un lado, tendríamos la pervivencia de prácticas escénicas cada vez más alejadas del mundo antiguo y, por tanto, adaptándose a los nuevos contextos casi milagrosamente (teniendo en cuenta la hostilidad eclesíastica y jurídica contra estos profesionales). Por otro lado, la asimilación de las nuevas pautas culturales que imponen el cristianismo, la ruralización de la economía europea y

las nuevas poblaciones, que ocupan el espacio romano: la declamación del bardo se teatraliza, la fiesta agraria estacional reúne a un público habitualmente disperso, la doma y exhibición de animales vertebrada la celebración de la corte, los ritos cristianos locales son motivo para la exaltación de los símbolos. Y en toda esta amalgama discontinua, coyuntural, marginal, sobrevive durante siglos y anónimamente la familia paupérrima de los cómicos⁴.

Este fresco de fragmentarias teselas ayuda a entender la aparición del teatro medieval no como producto providencial del azar pues lo que conocemos tradicionalmente como el primer teatro medieval es la consolidación y amplificación de un fenómeno disperso y devaluado socialmente que es subsumido y revalorizado por las clases que antes lo perseguían (el clero y la aristocracia) para servir a sus intereses públicos (la exaltación y legitimación del poder, el refuerzo de la fe y el dogma) y privados (el ocio cortesano). Mas este fenómeno de deriva de lo ilegal a lo legal, de la imprecación moral al rito litúrgico, afecta, fundamentalmente, a la práctica teatral en esos contextos privilegiados pero deja fuera a los profesionales (juglares, histriones, mimos...) y las realizaciones no tuteladas por el poder civil y religioso que seguirán sufriendo las vejaciones teóricas, y en propia carne, de las leyes humanas y divinas. El amplio corpus jurídico de Alfonso X refleja, como otras recopilaciones legales de la época, esta paradoja en la que si por un lado se denuesta a histriones, por otro se establece lo lícito del teatro litúrgico: *...y no deben jugar tablas ni dados, ni volverse con tahúres ni tener tratos con ellos, ni aun entrar en tabernas a beber, fuera de que lo hiciesen obligados, andando caminos; ni deben ser hacedores de juegos de escarnio porque los vengan a ver las gentes cómo los hacen; y si otros hombres los hicieren, no deben los clérigos venir allí porque se hacen allí muchas villantías y desaposturas; ni deben otrosí estas cosas hacer en las iglesias, antes decimos que los deben de allí echar deshonorosamente, sin pena ninguna, a los que los hicieren, pues la iglesia de Dios fue hecha para orar y no para hacer escarnios en ella; y así lo dijo nuestro señor Jesucristo en el Evangelio, que su casa era llamada casa de oración, y no debe ser hecha cueva de ladrones (San Mateo, 21, 13). Sin embargo, representaciones hay que pueden los clérigos hacer, así como el nacimiento de nuestro señor Jesucristo, que muestra cómo el ángel vino a los pastores y díjoles como era nacido, y otrosí de su aparición como le vinieron los tres reyes a adorar, y de la resurrección, que muestra cómo fue crucificado y resurgió al tercer día. Tales cosas como estas que mueven a los hombres a hacer bien y tener devoción en la fe, hacerlas pueden; y además porque los hombres conserven la memoria que, según aquello, fueron hechas, de verdad; mas esto deben hacer apuestamente y con gran devoción en las ciudades grandes, donde hubiere arzobispos u obispos, y con mandado de ellos o de los otros que tuvieren sus veces, y no lo deben hacer en las aldeas, ni en los lugares viles, ni por ganar dineros con ello. LEY 34 DE LA PARTIDA PRIMERA: DE CÓMO LOS CLÉRIGOS DEBEN DECIR LAS HORAS Y HACER LAS COSAS QUE SON BUENAS Y CONVENIENTES, Y GUARDARSE DE LAS OTRAS.*

Pero también este teatro vinculado a la liturgia plantea muchos interrogantes: ¿por qué la iglesia usa la representación teatral que durante siglos ha combatido como nido de perversión? ¿Eran conscientes de ella o la entendían como mero refuerzo del rito y, por tanto, parte de él? ¿El oficiante de la misa, que muchas veces participa en compañía de otros clérigos, captaba la doble función de sacerdote y actor? ¿Copia el religioso las técnicas y prácticas juglarescas para enriquecer, paulatinamente, el rito dramatizado?

Los primeros textos de este teatro religioso sorprenden por su sencillez conceptual y simbólica hasta tal punto que, si no tuviésemos más testimonios que estas esquemáticas acciones, parecería que el arte teatral estaba en sus primeros balbuceos: *OFICIO DE MAITINES DEL VIERNES SANTO. Después de encendidos los cirios, se lleva a cabo el oficio de Maitines tal y como se describe en la consuetud. Tras el noveno responsorio, se hará el planto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. En primer lugar, que se aproxime un presbítero vestido con dalmática imitando a san Pedro y que haga su planto ante el crucifijo dispuesto en la nave central de la iglesia. Después se aproximará desde otro lugar un sacerdote que imite a san Juan, e inmediatamente después otro sacerdote que imite a María, Madre del Salvador, y otros dos presbíteros más que imiten a María Magdalena y a María de Santiago, etc. Una vez hecha la representación de los plantos, que todos los clérigos se sitúen en el coro y digan Laudes⁵.*

Muchos autores han caído en la tentación de comparar esta liturgia teatralizada con los orígenes también rituales del teatro griego o de Oriente, intentando descubrir analogías arquetípicas entre lo ritual y lo espectacular. Independientemente de similitudes superficiales (el papel de la música o la participación de oficiantes religiosos), el sentido del espectáculo griego o de los teatros sagrados orientales (donde la palabra “teatro” no deja de ser un término occidental desafortunado) supera en implicaciones al episódico e ilustrativo acto medieval. Evidentemente estas acciones litúrgicas sirven para reforzar y mostrar visual y musicalmente momentos muy concretos de la historia cristiana, en especial aquellos vinculados con la historia de su fundador: los signos de su llegada (el anuncio a los pastores, la estrella y los tres reyes magos), su nacimiento, su pasión (planto), su resurrección (visita al sepulcro, “quem queritis”, las marías) y las señales del Juicio Final (los cantos de la Sibila). Son escuetas descripciones o breves textos conservados más como guiones que como obras de entidad individual o artística.

Si en estos primeros documentos es muy difícil defender la influencia del histrión y sus técnicas escénicas, a medida que estos episodios se van enriqueciendo en acciones y se desvinculan del tropo coral, ganando autonomía, podemos descubrir vasos comunicantes entre el espectáculo profano de la plaza y el sagrado del templo. El “veneno del teatro” va inficionando la parca representación sacra y se busca mayor esplendor en lo que era, en principio, una simple ilustración del rito: los sacerdotes

buscan un mayor realismo en la representación de lo femenino y ya no basta una simple tela blanca para cubrir los cabellos, se necesitan pelucas, ropajes al uso, ademanes. Se introducen personajes como Herodes y su libertina corte con toda la gama de expresiones obscenas, lujo y depravación que se suponía rodeaba al Tetrarca. Las tropas romanas representaban a la perfección la brutalidad de los ejércitos de cualquier época... En suma, el espectáculo termina solapando la función eclesiástica.

Pero no tardaron mucho los severos vigilantes del dogma en reaccionar contra esta fiebre histriónica de los clérigos (la prohibición de celebrar juegos teatrales en las iglesias durante los Santos Inocentes es dictada por Inocencio III en 1207). El testimonio de Gero de Reichsberg es bastante elocuente: *Hay sacerdotes que no se dedican al ministerio de la iglesia o del altar, sino más bien a obras de avaricia, de la vanidad y del espectáculo; de manera que las iglesias, que deberían ser casa de oración, las transforman en teatros y las llenan con espectáculos mímicos de representación escénica. En los cuales espectáculos, presentes y espectadoras las mujeres, ellos ofrecen a veces, no como creen, una imaginaria figura del anticristo, sino que en verdad, por lo que en ellos está, cumplen el inicio misterio... ¿Por qué habría de extrañarse si ellos, simulando en sus representaciones al anticristo o a Herodes, no fingen, como se suele hacer para divertirse, sino que verdaderamente los colocan en la escena como aquellos cuya vida no difiere mucho del anticristo?... ¿Y quién puede saber si también todas las otras simulaciones, es decir, la efigie del anticristo, los fantasmas de los demonios, o la locura de Herodes, no la representan verdaderamente? Representan también, imaginariamente, la cuna del niño Jesús, su débil respiración, el aspecto matronal de la Virgen Madre, la estrella como astro luminoso, la matanza de los inocentes, el llanto materno de Raquel. Pero la divinidad y la severa faz de la iglesia aborrecen los espectáculos teatrales, no quieren vanidad y falsas locuras en la que los hombres se ablandan en mujeres, casi como avergonzados de ser hombres, los clérigos se transforman en soldados y los hombres se enmascaran en larvas de demonio⁶.*

Basta una somera comparación entre aquel “planto de la pasión” citado arriba y la minuciosa descripción de Gero para percatarse de la profunda transformación sufrida por el primitivo drama litúrgico. Pero la Iglesia no podía desprenderse de esta eficaz herramienta de adoctrinamiento que era la representación teatral y, salvo algunas que se mantuvieron en el interior de la iglesia, será el atrio o la plaza parroquial el nuevo lugar del drama religioso, a modo de apéndice espacial simbólico entre lo profano (la calle) y lo sagrado (el templo).

Grandes cambios va a conllevar esta nueva ubicación: los sacerdotes dejarán paso a las cofradías de laicos que competirán cada año por una puesta en escena más impactante, lo que implica un mayor esfuerzo técnico, pero, también, una mayor preocupación por lo actoral. A falta de cofradías (o en colaboración con ellas) se constituyen o contratan grupos que ofrecen y preparan repertorios específicos, es

decir, las primeras compañías profesionales. Estos grupos establecerán sus propias redes de difusión vinculadas a ferias y celebraciones locales. Los espacios son efímeros (tablados, la arquitectura del lugar) pero hay búsqueda consciente por la mayor adecuación entre los espacios y el espectáculo concreto (como demuestran los escasos esquemas que nos han llegado). Los trucos y efectos especiales se perfeccionan. Y las escenografías sorprenden por sus innúmeras posibilidades.

No hay que olvidar, sin embargo, que esta nueva fase de consolidación del teatro en Occidente, no trajo ningún cambio en la consideración social, jurídica o religiosa del histrión medieval. Si bien se pagaba por su labor y se esquilma para mayor gloria del drama religioso sus logros profesionales y técnicos, estas compañías o familias seguirán siendo el blanco de la censura moral. Ni siquiera su cada vez más especializado campo de trabajo (actuación dramática), frente a otros artistas más devaluados con los que habían compartido campo profesional (amaestradores, juglares, imitadores de sonidos, titiriteros, etc.), les dará mayor prestigio. Competían, además, con otro nuevo colectivo que, aunque aficionado, contaba con mayores privilegios y medios: los cortesanos.

La corte medieval era en los momentos de ocio guerrero un espacio complejo en el que la exhibición del poder individual y del clan familiar se articulaba con la ceremonia del cortejo sexual. Siendo uno de los pocos lugares de convivencia mixta en el mundo aristocrático, la corte reflejaba todas las tensiones bélicas y amorosas en sus producciones. La poesía fue durante los primeros momentos la válvula de escape de estas tensiones. Como podemos ver en los cancioneros cortesanos, gran parte de esta poesía, incluyendo la de juglares y trovadores ocasionales de clase baja, es una poesía “de combate”: contra un rival de batalla o poético o contra la resistencia amorosa de una dama (la “conquista”). Esta agresividad podía incluso combinar, en una sola composición, esta doble faz bélico-sexual: las serranillas del marqués de Santillana, por ejemplo, describen el encuentro sexual con una pastora en un lugar que es dominio o fue conquistado por el propio marqués. Tampoco los torneos y demás juegos de destreza escapan a esta doble faceta.

El auge cada vez mayor de la cortesía como signo distintivo de esta clase cortesana obliga a una mayor exhibición de recursos y ceremonias. No sólo se fomenta para entretenimiento de la misma corte, también se descubre su efecto de legitimador de los derechos de clase ante los que no detentan el poder. Al igual que la Iglesia, la aristocracia y la monarquía medieval harán de la representación teatral el marco ideal de ostentación de sus símbolos. Y, por supuesto, el histrión vuelve a ser, en muchas ocasiones, quien provea del tono lúdico requerido compartido, esta vez, con los dueños del espacio cortesano. Ahora bien, mientras el sacerdote rara vez pasaba del papel de mantenedor económico del espectáculo (o, con veleidades de autor, suministraba el guión), dentro de la variada fauna cortesana hay letrados que escriben,

nobles que quieren añadir a su curriculum guerrero otros títulos de cortesía, y damas que participan activamente en la vida lúdica de la corte. La aparición de la mujer en este ámbito escénico es una gran novedad. Ellas no podían actuar en los dramas religiosos públicos; por otro lado, las escasas referencias a juglaresas las asimilan a prostitutas y soldaderas. Pero en la corte, ante el escogido público de sus iguales, las damas son una parte esencial de los nuevos modelos amorosos: escenas pastoriles, alegorías novelescas, celebración de actos festivos como cumpleaños o bautizos, o el simple entretenimiento, son algunos de los episodios teatralizados en este nuevo marco. Son escenas breves, de marcado carácter poético (a veces son poemas engarzados por un sucinta acción) y preñados de esa ritualización erótica que la ficción caballeresca o sentimental habían puesto de moda. Gran parte de este repertorio hay que deducirlo de las descripciones que han sobrevivido en relaciones y crónicas pues no es hasta finales de la Edad Media y la primera modernidad que encontramos textos en los que perviven estos elementos (Gil Vicente, Juan del Encina, por ejemplo, en el ámbito castellano). Como ejemplo citaremos algunos momentos del momo escrito por Gómez Manrique en la mayoría de edad del príncipe Alfonso. Las damas representan a las nueve musas y cada una trae una bienaventuranza al homenajeado. Comienza con un escrito en prosa laudatorio que da paso a la primera musa: *Mencia de la Torre llevó el hado siguiente:*

*A tu real exçelencia
Venimos aquestas hadas,
Inducidas e guiadas
Por la divinal esençia.
Cada qual de su figura
Te hadaremos arreo:
Que las dichas y ventura
Obedescan tu deseo.*

Las siguientes hadas le entregarán *justiçia, franqueza...* Doña Juana de Valencia lleva:

*Yó te hado, rey señor,
El mayor de los señores,
Que por leal amador
Dispongas del dios amor
De la cadira de amores;
Pues con todos tus enojos
Miras tan enamorado
Que, donde pones los ojos,
Levantas nuevo cuidado.*

Finaliza con la propia infanta deseando al joven victorias *terrenas e celestiales*⁷.

Otra cosa será el teatro que tiene como finalidad la exaltación del poder fuera de las fronteras de la corte. Se aprovechan momentos con una alta carga simbólica: triunfo de una batalla, alianzas dinásticas, entradas reales, nacimiento de heredero. Las actividades solían durar varios días (para beneficio de histriones y juglares), y exigían del mantenedor de la fiesta un gran esfuerzo económico. Servía de reclamo para todo tipo de actividades religiosas y laicas, y su objetivo era, esencialmente, la exaltación pública ante la población de su legitimidad como señor de esos territorios o del reino. El señor aparece como eje vertebrador de toda la acción cívica: *Había en París un maestro ingeniero, de la nación de Génova, que sobre la alta torre de Nuestra Señora de París y en su ápice, había atado una cuerda que, en un muy largo recorrido por encima de las casas, fijaba su otro cabo en la más alta mansión del Pont Saint Michel. Y cuando la reina y sus damas pasaron por la Grant Rue Nostre-Dame, este maestro, con dos cirios encendidos en sus manos, salió desde la tarima que había construido sobre la alta torre de Nostre-Dame, y se fijó en aquella cuerda, y cantando sobre la cuerda recorrió todo el trecho de la calle, coronó la cabeza de la reina y volvió a ascender por el mismo método como si retornara al cielo: todos aquellos que lo vieron quedaron estupefactos de cómo podía hacerse aquello.* ENTRADA DE ISABEL DE BAVIERA EN PARÍS (1389)⁸

Dentro de las distintas formas de teatralidad medieval que hemos descrito son claras las confluencias entre el espectáculo juglaresco y los rituales religiosos, cortesanos y cívicos. Fronteras continuamente violadas por el histrión, el sacerdote y los cortesanos. Sin embargo, este esbozo de panorámica quedaría incompleta si no citáramos un corpus importante de obras ajenas a estos trasvases y vinculadas, fundamentalmente, al mundo letrado que nace en las universidades medievales y que se consolida con los humanistas: la comedia latina y humanística. Estas obras y autores reivindicaban, como en otras disciplinas del saber, la tradición clásica y establecen algunas de las pautas de lo que entendemos por teatro moderno. Su desarrollo en ámbitos universitarios o cultos, su escasa repercusión pública y el apego al latín o los modelos autoritarios latinos (muchos de ellos recién descubiertos) hizo que durante mucho tiempo ocupara un lugar secundario en los estudios sobre el teatro de la época. Pero la influencia de este tipo de teatro en las obras renacentistas lo convierte en una de las principales fuentes del teatro moderno (nos aventuramos a decir que tan o más importante que muchos de los hitos consagrados por la crítica y cuya repercusión es mínima en siglos posteriores): sin entrar, por limitaciones propias de este trabajo, en la discusión sobre el género de *La Celestina*, es imposible entender esta obra fuera del concepto de comedia humanística⁹.

Muchas son las ausencias que este tipo de trabajo divulgador obliga a justificar en un párrafo final: el papel de la mujer, apenas esbozado, en la actividad teatral medieval; los castigos señalados por las leyes a la práctica del histrión; la discusión, aún importante, sobre los límites entre teatro y otras artes declamatorias o artísticas-

deportivas; la pervivencia de teatralidad medieval popular en algunas ceremonias y fiestas; las raíces folklóricas de los testimonios; la categoría literaria de los textos conservados; las descripciones de momentos teatrales en obras de ficción y su valor como documento arqueológico; en fin, la sesgada construcción historiográfica de una Edad Media teatral de histriones sin arte, sacerdotes directores de escena y áulicos dramaturgos.

Quizás la historia del teatro medieval no esté completamente por escribir, pero sí presenta suficientes lagunas de interpretación, de relectura, de contextualización, y de algo de imaginación, como para disculpar que este trabajo no sea la deseada panorámica, sino su cuestionamiento.

NOTAS

¹ ALLEGRI, L.: "La idea de teatro en la Edad Media", *Insula*, 527, (1990), p. 1.

² CASTAGNINO, R. H.: *Teatro. Teorías sobre el arte dramático (I)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (1969), pp. 36-37.

³ CASTAGNINO, R. H.: op.cit., p. 38.

⁴ DOGLIO, F.: *Teatro in Europa. Storia e documenti*, Milano, Garzanti, 1982.

⁵ *Teatro Medieval. El drama litúrgico*, Eva Castro (ed.), Barcelona, Crítica, (1997), p. 243.

⁶ ALLEGRI, L.: art. cit., pág. 31.

⁷ *Teatro medieval. Castilla*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Barcelona, Crítica, 1997.

⁸ MASSIP, F.: *El teatro medieval*, Barcelona, Montesinos, (1992), p. 83. También del mismo autor el exhaustivo estudio, *La Monarquía en Escena. Teatro, Fiesta y Espectáculo del Poder en los Reinos Ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, 2003.

⁹ GÓMEZ MORENO, Á.: *El teatro medieval en su marco románico*, Madrid, Taurus, (1991), pp. 114-126.