

NACIMIENTO DEL TEATRO FRANCES

Lo mismo que el teatro griego, el teatro francés se origina en el culto religioso.

En la antigua Galia para festejar el solsticio de invierno, se bailaba alrededor de las encinas mientras los druidas cortaban el muérdago sagrado. Después de siglos de cristianismo ese rito ha desaparecido, pero se ha conservado la costumbre de adornar las casas con muérdago, en los primeros días de enero, para atraer la felicidad a los hogares. También se celebraba con danzas circulares, litúrgicas, la llegada de los días más largos del año. Y aquella tradición ha sido más vivaz aún que la otra, ya que las conocidas fogatas que se encienden en las noches de San Juan en el mundo cristiano, recuerdan hoy todavía, una ceremonia destinada antiguamente a venerar el sol en el momento del solsticio de verano.

También se hacían danzas o mímicas propiciatorias. Esta costumbre, si bien desprovista de su carácter mágico, no ha desaparecido del todo. En Provenza la famosa "Tarasque"—animal de madera y cartón que se pasea por las calles con motivo de ciertas fiestas— ha reemplazado un antiguo dragón que, según los brujos, tenía el poder de atraer la lluvia.

Aquellas ceremonias requerían un ritual: el sacerdote hacía gestos sagrados, pronunciaba palabras mágicas y se valía de la música para preparar los ánimos o halagar a la divinidad. Así descubrimos en los cultos primitivos los principales elementos del drama religioso en su primera época. Tampoco faltaba el decorado, constituido entonces por el altar y los

símbolos divinos; ni el teatro, figurando por el recinto sagrado o el templo.

Y se puede decir que en la evolución dramática hay continuidad desde el siglo XI hasta nuestros días. Lo cual es más evidente aún si recordamos que, en el siglo XVIII todavía, el principal teatro francés “L’Hôtel de Bourgogne”, pertenece a los “Confrères de la Passion” (así llamados porque estos “cofrades” se dedicaban a representar especialmente el Misterio de la Pasión de Cristo).

En el siglo VI, el Papa Gregorio el Grande fija la forma de las antífonas cantadas, haciendo alternar las voces del solista y de los coros. Y los benedictinos difunden esta innovación por todo el occidente europeo. En el siglo X, el monje Tutilon idea los “tropos”, o paráfrasis del texto sagrado. Finalmente, en el siglo XI, para ilustrar y edificar a un público inculto, ciertas abadías benedictinas representan varios episodios de la Resurrección de Cristo. La ceremonia, pues, sin perder su carácter litúrgico, se transformaba en espectáculo.

Al lado del altar habían simulado un sepulcro; y unos religiosos, vestidos según lo requería su papel, hacían las veces de las santas mujeres y del Ángel, y pronunciaban, en latín, las palabras del texto evangélico.

Poco a poco fueron aprovechados los magníficos recursos espectaculares y dramáticos del texto sagrado. Las frases del relato, consideradas una a una, vinieron a ser los momentos sucesivos de la acción y se transformaron en otras tantas escenas. Al episodio esencial del sepulcro se agregaron escenas accesorias, preludios y epílogos. Lo que era solamente una “liturgia mimeé” (liturgia con pantomima), como dijo Jeanroy, tomaba cada vez más la amplitud de un drama. En estas condiciones, hacía falta dar importancia a cada detalle y hasta explicaciones. Así, por ejemplo, en los evangelios se lee que las tres Marías fueron al sepulcro con perfumes y drogas aromáticas para embalsamar a Cristo. Esto parecía poco. Si las tres Marías disponían de perfumes era porque los habían

comprado, pensóse con cierta lógica. Y se inventó la escena de los vendedores de perfumes, completamente extralitérgica por supuesto.

Este juego de la Resurrección se representaba en momento de las Pascuas, desde luego. Pero pronto, el público quiso ver también otros episodios de la vida de Cristo. Así nacieron las escenas dedicadas a la Navidad. El pesebre, los pastores, los Magos, las ofrendas rústicas o magníficas, cuántos elementos para el espectáculo y qué fuente maravillosa de poesía grandiosa y familiar! Lo que se había hecho para la Resurrección se hace para la Navidad. La pregunta: *¿Quem quaeritis in sepulchro?*, se transforma en: *¿Quem quaeritis in praesepe?*, y ya no se dirige a las tres Marías, sino a los pastores, a los reyes. Los dos ángeles guardianes del sepulcro son sustituidos por José y María. La escenografía se complica: aparecen el buey y el burro. Y desde luego, los Reyes vienen con una escolta de sirvientes que llevan los regalos simbólicos: oro, incienso, mirra. Los pastores llevan ovejas o cabras.

Una representación de la abadía de Saint-Benoit-sur-Loire muestra la llegada de los pastores a Belén y su adoración; la marcha de los Reyes guiados por la estrella, hasta Herodes que manda a sus escribas que busquen las profecías de este Rey de los Reyes recién nacido. Asistimos a la ira de Herodes, a la adoración de los Reyes y a su partida. Vemos también la huida a Egipto, la matanza de los inocentes y el regreso de la Santa Familia. En esta obra aparece el elemento cómico, ausente hasta ahora de los dramas litúrgicos, que se manifiesta en la cólera grotesca de Herodes que hace recaer su ira en los escribas.

Subrayemos el carácter complejo de las representaciones de esta clase, en las que había partes cantadas y habladas. Esta mezcla de cantos, música y acción escénica prefigura el teatro lírico y la ópera moderna.

En estas ampliaciones del texto tradicional, que responden a un deseo cada vez más agudo de novedad, las antífonas cantadas de trecho en trecho por el coro mantenían el re-

cuerto de la liturgia y conservaban a esas ficiones la armoniosa dignidad de las ceremonias del culto.

Con toda verosimilitud el público laico se fué interesando por estos oficios transformados, porque poco a poco se orientaron hacia él y hablaron su lenguaje. El francés, en efecto, apareció primero en algunos adornos y se fué alternando cada vez más con el latín. Hasta que lo desplazó completamente, dejándole únicamente la letra de los textos litúrgicos cantados por el coro y las indicaciones para los clérigos “meneurs de jeu” que dirigían el espectáculo. Y entonces se producen dos hechos capitales: la lengua vulgar se introduce en los textos, imponiéndose finalmente, y las partes habladas reemplazan cada vez más las partes cantadas.

El *Sponsus* puede servir de ejemplo de transición. El autor, clérigo desconocido, comprendió que el drama litúrgico se encaminaba hacia una muerte rápida y segura si seguían escribiéndolo en un idioma que no entendía el pueblo. Pero tal vez asustado por la audacia de su idea no se atrevió a realizarla plenamente y en el *Sponsus*, escenificación de la parábola de las Vírgenes fatuas y las Vírgenes prudentes, hablan éstas y Cristo ora en francés, ora en latín, y el ángel de la guarda y los mercaderes, únicamente en lengua vulgar.

Además, ya que con motivo de ciertas festividades, los oficios religiosos tomaban todo el aspecto de un espectáculo, para agradar a los creyentes y ganar a los incrédulos, había que renovar, si no el repertorio impuesto tradicionalmente, el mismo texto de este repertorio. El pueblo no se contentaba ya, por ejemplo, con oír contar el episodio de María Magdalena, deseaba ver a la cortesana en su vida mundana. Y un clérigo, vestido de mujer —entonces sólo actuaban los hombres— recitaba algunos versos que reflejaban la coquetería de la cortesana y sin ser indecentes, tenían, por supuesto, muy poco que ver con los evangelios. O sea dicho con otras palabras: el drama litúrgico iba acogiendo y asimilando elementos profanos.

Hay que buscar, en efecto y en parte, los orígenes del

teatro profano en el drama sacro. Pero también es preciso tener en cuenta que, en las escuelas, se estudiaban las comedias latinas de Plauto o de Terencio. Y este hecho contribuye al nacimiento y al desarrollo de un género, puramente profano, que ha de prosperar al margen del drama litúrgico.

A la comedia latina, en los orígenes de este teatro, conviene agregar la actuación, no muy claramente definida todavía, de los juglares y mimos que, en las plazas públicas y a veces en los castillos, divertían a los espectadores con escenas sacadas de la vida cotidiana, o que representaban cuentos conocidos tradicionalmente. Es muy posible que los juglares que recitaban el *Cantar de Roland*, por ejemplo, u otros poemas famosos, no se contentaban con recitar y acompañaban su relato con gestos o muecas expresivas.

Pero, por ahora, dejemos de lado el teatro profano nacido del drama litúrgico, de la comedia latina y de las gesticulaciones de juglares y mimos.

Además de vestirse con las prendas adecuadas, aquellos primeros actores tenían ya el sentido de una escenografía rudimentaria. Para las Pascuas se apagaban todas las luces y se ponía un velo negro en la cruz. En la Nochebuena los Reyes se dirigían hacia el altar seguidos por los pastores, y guiados por una estrella que se movía, fijada en el extremo de un palo. Herodes tenía que hacer muecas grotescas. El personaje que hacía de ángel guardián del sepulcro, se ponía alas en las espaldas. Se representaba el suplicio de Daniel con un fuego encendido en la iglesia. Para convencer a los judíos que el verdadero Mesías había llegado, cubrían a un personaje con una piel de burro, Balaam lo montaba y el animal fingido se detenía en el centro de la nave del templo, ante la espada del Arcángel, dando relinchos prolongados y formidables.

Algunos detalles de aquella escenografía explican ciertas costumbres actuales: los nacimientos que adornan las iglesias durante cierto tiempo a partir de la Nochebuena son como una imitación inmóvil de las representaciones medievales de Navidad, Los "santons" —santitos de cerámica— de Proven-

za son las exactas imágenes de los actores y espectadores del drama de Navidad tal como se representaba y cantaba en el siglo XII, tal como se sigue representando hoy día en Les Baux, cerca de Arles, donde aquella remota tradición permanece viva. En Provenza también, los pastores suelen llevar ofrendas a la iglesia, ovejas o cabras cuando se celebra el nacimiento de Jesús; pero no saben que imitan así la representación medieval del drama litúrgico, ya que, antaño los animales del pesebre hacían parte del espectáculo.

Con estas fantasías, esas añadiduras, el drama litúrgico casi se ahoga estrechado en los límites del templo; necesitaba espacio. Y pronto saldrá de la iglesia. Entonces esas representaciones han perdido ya una buena parte de su carácter ritual. Inspiradas en las santas escrituras se enriquecen con elementos extraños, y para distinguirlas de las otras, los críticos acostumbra llamarlas dramas semilitúrgicos.

Entre éstos el *Juego de Adán y Eva*, del siglo XII, tiene un valor de alto vuelo poético. Se compone de tres partes: la primera, la más larga, ilustra la tentación de Adán y Eva y su expulsión del Paraíso; la segunda, muy corta, la muerte de Abel; y la tercera, de la que sólo conocemos una versión mutilada, el desfile de los profetas. En este juego, Abel era como una prefiguración de Cristo; y su muerte, un símbolo místico de la Pasión. De modo que aunque relata el pecado original, el drama parece orientado hacia la redención y, por lo tanto, completa y continua la tradición del drama litúrgico cuyo tema esencial era la Resurrección.

No se sabe casi nada del autor, posiblemente normando, y es muy probable que este juego fuese representado por primera vez en Inglaterra que, en aquel entonces, era territorio literario de lengua francesa. Por lo menos conocemos la existencia, en la Inglaterra del siglo XII, de verdaderos teatros permanentes dirigidos por los juglares que representaban comedias y otras religiosas.

Repitiendo el relato bíblico, el autor separó netamente las escenas más o menos largas según la importancia de lo que di-

cen los personajes. Además, para variar el ritmo, empleó el eneasílabo (*octosyllabe* francés) y el endecasílabo (*décasyllabe* francés); tales como se encuentran en los romances de la época y en los cantares de gesta. Es decir, que el desconocido poeta supo dar a este juego un auténtico movimiento teatral. A este respecto es notable la progresión de la escena en la que Satanás emplea todos los recursos de su talento de seductor zalamero para tentar a Eva, insistiendo en su belleza e inteligencia para que la madre del género humano se crea capaz de ser la reina del mundo, después de comerse la manzana.

El Tentador tiene ahí todo el poder de persuasión de un Don Juan avezado en el arte de halagar y convencer a las mujeres. Varios cantos, como la canción de los condenados, matizan hábilmente el texto; y de vez en cuando la irrupción cómica y burlesca de los demonios que salen de la boca del infierno y se mofan de Adán y Eva, sembrando cizaña en la tierra que éstos deben cultivar, divierten al público haciéndole olvidar por un momento el carácter dramático de la acción.

En la historia del teatro, el *Juego de Adán* es el remoto antecesor de los *Misterios* del siglo XV, los cuales, para explicar el dogma esencial de la Redención, empezaban por el pecado original y abarcaban desde la creación del primer hombre hasta la muerte de Jesús, dedicando algunas escenas a los profetas y anunciadores de Cristo ⁽¹⁾.

He aquí un fragmento del arrepentimiento de Adán ⁽²⁾.

*Pobre, por mi desdicha he visto la hora
en que mi triste pecado en mi mora;
abandoné al Señor que el mundo adora,
a quién puedo pedir que me socorra?*

⁽¹⁾ Adaptación moderna por Gustave Cohen: *Le jeu d'Adam et Eve*, Delagrave, París, 1945.

⁽²⁾ Todas las traducciones presentadas en este estudio son del autor del artículo.

*Oh, Paraíso, tan lindo lugar,
huerto de gloria alegrando el mirar,
por mi pecado de él me he despedido:
de entrar en él la esperanza he perdido.*

*Estaba dentro, no supe gozar;
creí un consejo que me hizo marchar;
yo me arrepiento y me puedo quejar;
pero ya es tarde, no vale llorar.*

*¿Do estaba mi razón? ¿Do mi memoria
al dejar por el Diablo al rey de gloria?
Pesc a mi pena, en vano me he quejado:
leerán en la historia mi pecado*

A pesar de la escasez de documentos, nos podemos formar una idea aproximada de la escenografía empleada en aquellas primeras muestras del arte teatral.

Ya es lícito hablar de escenografía desde la edad media, puesto que los eclesiásticos, muy pronto, no contentos con recitar los textos litúrgicos, sintieron la necesidad de representarlos. Sabemos por otra parte que juglares y mimos acompañaban con gestos sus relatos.

En todas las formas primitivas y míticas del teatro, el sacerdote es al mismo tiempo el escenógrafo del drama simbólico. Así en las primeras manifestaciones del teatro de Francia, los oficiantes fueron los primeros intérpretes y el coro, el altar, el púlpito constituyeron los elementos del primer escenario.

¿Cómo podemos imaginar hoy la representación de los dramas litúrgicos?

Gracias a las llamadas "rúbricas" intercaladas en los manuscritos. Casi siempre cuando una obra debía representarse, venía acompañada con indicaciones, en latín, relativas a los decorados, los gestos de los oficiantes.

Sirva de ejemplo la primera "rúbrica" del *Juego de Adán* que además de ser una obra poética de primera magnitud contiene datos técnicos muy valiosos. Así dice: "Que

el Paraíso esté edificado en un lugar bastante elevado y cubierto de tapices y telas a tal altura de los personajes que estarán en dicho Paraíso puedan ser vistos desde la cabeza hasta los hombros. Haya flores y hojas esparcidas. Haya árboles diversos, con frutos colgados de las ramas para que el lugar aparezca muy agradable. Venga entonces el Salvador, vestido con dalmática, y Adán y Eva estén delante de él. Adán algo más cerca, con la cara seria; Eva, con el rostro más inclinado. Que sepa Adán muy bien cuando debe replicar y no se apresure y no tarde demasiado para hacerlo. Pero hay que enseñar no sólo a él sino a todos los actores a hablar con esmero y a hacer el gesto que conviene... En los versos, que no agreguen ni quiten una sílaba, pero las pronuncien todas con firmeza, diciendo en orden lo que hay que recitar. Quien nombra al Paraíso, lo mire y señale con la mano."

Si sumamos a estos datos, otros muchos más que contiene el *Juego de Adán* no resultará muy difícil reconstruir la escenografía original. El profesor Gustave Cohen lo ha hecho y la Compañía teatral de la Sorbona representó este Juego, el 17 de febrero de 1935, en un aula de la Sorbona, y el 30 de mayo del mismo año, delante de la portada de la catedral de Chartres.

Queda establecido que desde el siglo IX por lo menos se hacían lecturas dialogadas de los Evangelios. Pero antes de aquella época descubriríamos elementos verdaderamente escénicos en ciertas costumbres usuales en el reinado de Carlomagno. Durante el oficio del viernes santo, en Santa Cruz de Jerusalem, apagaban todas las luces para significar que la luz del mundo se había extinguido, Cristo había muerto y que las tinieblas se hacían en la tierra.

En el ciclo de Pascua imaginábanse escenas delante del sepulcro: María Magdalena compraba perfumes para ungir el cuerpo de Cristo. Cristo resucitaba y aparecía a los peregrinos de Emaús. En el ciclo de Navidad los fieles asistían a la adoración de los pastores y de los Magos, a la ira de Herodes, a la matanza de los inocentes, al dolor de Raquel.

El lugar de la representación solía ser una iglesia o la capilla de un monasterio y especialmente, el coro. Pero la procesión que se hacía antes del oficio se formaba muchas veces en la nave central o bajo los arcos de los conventos. En una de esas ceremonias, la procesión se presenta ante la puerta que permanece cerrada. La iglesia, para las necesidades de la representación, figura el infierno. El obispo que hace de Cristo golpea la puerta con un palo. Dentro, el que hace de diablo, exclama: ¿Quién es ese rey de gloria? Finalmente, después de tres intimaciones, se abre la puerta ante Jesús que viene a liberar las ánimas.

El decorado, primitivamente, es el altar mayor. Además hay una cortina que levanta el Angel cuando lo requiere la acción, como para mirar en el sepulcro, antes de anunciar la Resurrección a las Marías. Pero la iglesia perfecciona esta escenografía. En el siglo X, unos monjes de Gand simbolizan el Sepulcro con una cruz envuelta en un velo. Hoy día todavía se suele dejar velado el crucifijo hasta el día de la Resurrección. Además casi todas las iglesias poseían en medio del coro o a la entrada, una cripta donde se conservaba el cuerpo del santo a quien se había consagrado el templo, o la tumba de algún personaje de alto rango. Y esta cripta servía de Sepulcro en la representación del drama litúrgico.

El oficio de Navidad tuvo también principios tan humildes. El pesebre era figurado por una imagen de la Virgen colocada en el altar. Los canónigos o vicarios vestidos de túnicas y amitos, haciendo de pastores, llegaban a ese pesebre. Dos sacerdotes que desempeñaban el papel de parteras, preguntaban a estos pastores: ¿Qué buscáis en el pesebre, pastores, decidlo? Y después de la contestación de los pastores, los sacerdotes corrían una cortina y aparecía el Niño.

Se tomó la costumbre, más adelante, de representar el Paraíso a cierta altura sobre el nivel del escenario. Hay que buscar el origen de esta situación en el drama litúrgico: En la iglesia románica corrían galerías alrededor del coro donde el ángel anunciaba a los pastores el nacimiento del niño divino.

Poco a poco aparecen los decorados. Así en Rouen, para representar *Los peregrinos de Emaús*, se construyó en la iglesia un "échafaud" (tablado, entarimado) como un decorado simulando el palacio de Emaús, donde Jesús y sus discípulos cenan sentados delante de una mesa preparada. En el drama de Daniel, de Beauvais, ya tenemos el "decorado simultáneo" o sea varias "mansiones" (moradas) en el escenario, en las cuales se veía el trono de Baltasar, el palacio de los reyes magos, la casa de Daniel. También aparecían los leones, pero no sabemos en qué forma.

No está demás recordar la importancia de la música en los dramas litúrgicos. Todo el texto era cantado y acompañado con órgano sobre todo en instrumentos de cuerda, a veces tambores y cítaras, como en el drama de Daniel aludido anteriormente. Para dar más realce y realismo a la función, los organizadores se esmeraban por representar los fenómenos sobrenaturales. El público, maravillado, podía ver cómo se movía la estrella que guiaba a los reyes magos o cómo un ángel esgrimía los rayos celestes que deslumbraban y derribaban a los soldados de centinelas delante del Sepulcro de Cristo. No faltaban tampoco los animales "feints" (fingidos), como los leones de Daniel, con su mandíbula móvil, que se tragaban a los calumniadores.

Tratándose de una función religiosa, era organizada únicamente por clérigos. Uno de ellos hacía las veces del director de escena actual, invitando a los actores a salir a escena, presentándolos al público y, con el libro en la mano, dirigiendo la marcha del drama. Los actores eran los canónigos y los monjes, los diáconos y los monaguillos. Y según su jerarquía desempeñaban el papel de Pedro o de Juan o de los reyes, o de las mujeres; ya que por el carácter litúrgico de tales dramas las mujeres no podían intervenir en ellos. Pero es muy probable que en los conventos de religiosas éstas mismas tomaban parte en la representación. Los monaguillos hacían de niños y también de ángeles. Y llegó un momento en que los hombres de pueblo quisieron participar en esos espectáculos

y los clérigos le abandonaron los papeles secundarios, dejándolos actuar, por ejemplo, como criados de los Reyes Magos.

En sus movimientos los actores imitan los ademanes y las evoluciones lentas, acompasadas, simbólicas de los sacerdotes ante el altar. A veces sus gestos pierden esos caracteres rituales cuando el actor representa una escena ajena a la liturgia propiamente dicha. Así, por ejemplo, en el Oficio del Sepulcro de Rouen se subraya la importancia de la mímica de María Magdalena: está indecisa, deja que se alejen sus compañeras y los ángeles, mira en el monumento, y como no vé en él a Jesús, se separa del Sepulcro y se echa a llorar. Los ángeles vuelven. María Magdalena se lamenta, vuelve también al Sepulcro y lo observa llorando. Aparece Cristo de jardineiro y ella quiere besarle los pies, pero El se aparta y después de haber aconsejado a María Magdalena que seque sus lágrimas, desaparece.

Todas estas indicaciones, sacadas de la "rúbrica" que acompaña el drama, muestran que los actores no se contentaban con recitar: tenían a veces que actuar en escenas mudas en las que podemos reconocer la persistencia de la pantomima juglaresca. Tenían también que fingir la cólera de Herodes, la tristeza o la alegría y echarse al suelo como muertos cuando representaban a los niños degollados por los soldados de Herodes. Las "rúbricas" dan asimismo algunas indicaciones acerca de la voz, exigiéndole al actor que cante con voz clara. Jesús tendrá la voz suave; Judas una voz áspera; los ángeles cantarán en tono "doux-sonnant" (que suena con dulzura); las mujeres, en tono humilde. Las "rúbricas" abundan en detalles relativos a la indumentaria de los oficiantes-actores. En el drama de la Resurrección los sacerdotes y los niños vienen vestidos con albas. A veces los niños tienen alas en la espalda. Cristo aparece con alba colorada, coronado de una diadema, con barba, con la cruz en la mano y descalzo. En la procesión de los profetas. Moisés viene con las Tablas en la mano, Isaac lleva una estrella roja, Aaron tiene una mitra en la cabeza. En alguna "rúbrica" se aclara que Elisabet —el clérigo que hacía de Eli-

sabet— está visiblemente embarazada; Juan Bautista lleva una túnica peluda y el cabello largo; los reyes magos tienen ricos vestidos de seda y cada uno lleva una corona y tiene en la mano un cetro o una alhaja. A veces los actores tenían que cambiar de traje: en un manuscrito de Montpellier, después de la escena de las tres Marías ante el sepulcro, María Magdalena ve a Jesús vestido de jardinero; y poco después, Jesús entra y sale vestido con una túnica y llevando la cruz a cuestas. En un manuscrito de Orleans se indica que Jesús se aparece a sus discípulos de Emaús, trajeado de peregrino. Ese afán realista se nota también en otros pormenores: Jesús se presentaba a Santo Tomás con pintura en los pies para simular los estigmas y sacar de dudas al incrédulo. El que hacía de María Magdalena se ponía colorete en las mejillas. Así el sentido simbólico del drama litúrgico se va perdiendo poco a poco a favor de elementos realistas cada vez más numerosos.

Los clérigos de alta jerarquía consideran ese cambio con cierto temor. Los papas Gregorio IX e Inocencio III se quejan amargamente de los juegos de teatro que se dan en las iglesias y de los excesos que cometen a veces sacerdotes, canónigos, diáconos y monaguillos. Los monaguillos, en particular, elegían a un “obispo de inocentes” entre sus compañeros, y éste celebraba un oficio que, al parecer, carecía de dignidad. Pero esas diversiones ingenuas, vituperadas por las autoridades principales de la iglesia no pueden desacreditar otros “juegos” de grandiosa belleza como el “Juego de Adán y Eva” o la “Resurrección de Lázaro”, o el “Milagro de San Nicolás”.

Si bien conocemos al autor de las dos últimas obras recién mencionadas —se llamaba Hilaire y vivió en el siglo XII—, en la mayoría de los casos aquellas muestras del teatro primitivo han llegado hasta nosotros sin nombre de autor, como sucede a menudo cuando se trata de las obras más remotas de la Edad Media.

En el siglo XIII dos dramaturgos de talento, favorecen a la evolución del teatro que se va apartando cada vez más de

los oficios litúrgicos, ya que el *Juego de San Nicolás*, de Jean Bodel, y el *Milagro de Teófilo*, de Rutebeuf, no se inspiran en la vida de Cristo, sino en la hagiografía. El *Juego de San Nicolás* es mucho más complejo que los juegos anteriores: El imperio de los Paganos ha sido invadido por los Cristianos, pero en una gran batalla, "los sarracenos matan a todos los cristianos", menos a uno que invoca a San Nicolás. Llevado al rey, el buen hombre afirma que dicho santo tiene la especialidad de hacer encontrar los objetos perdidos. Para poner a prueba al santo, se pregona que los tesoros de palacio están a la disposición del público. Unos ladrones aprovechan la oportunidad para robar cuanto pueden y festejan el hurto en una taberna; durmiéndose después de haberse repartido el botín. El rey amenaza de muerte al cristiano, quien dirige a San Nicolás la oración más sentida. Conmovido, el santo aparece a los ladrones dormidos y les insta para que devuelvan lo robado. Dóciles éstos obedecen al santo y el rey, convencido por tamaño milagro, se convierte al cristianismo. Y el juego termina con un Te-Deum.

El juglar Rutebeuf que escribió en la segunda mitad del siglo XIII, pone en escena una leyenda popularísima conocida en Inglaterra, Alemania, Italia, y narrada en España por Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora*, por Alfonso el Sabio en las *Cantigas de Santa María* y que se encuentran también en los *Castigos*, del rey Sancho y en el *Libro de los exemplos*. Según esta leyenda, Teófilo (muerto en 538) era ecónomo de una iglesia de Cilicia. A la muerte del obispo, Teófilo se niega a ocupar el puesto de éste; entonces el nuevo obispo le quita el empleo. La acción escénica ideada por Rutebeuf empieza en este momento: Caído en desgracia, Teófilo, antes tan piadoso y bondadoso acude a un brujo judío y hace pacto con el diablo. Promete renegar de Dios y entregar su alma a Satanás. En cambio éste le hace devolver el empleo. Pero, muy pronto los remordimientos lo atormentan y arrepentido, Teófilo reza a la Virgen, pidiéndole que lo salve en este trance. Conmovida por las oraciones y las quejas de Teó-

filo, Nuestra Señora amenaza al demonio y rescata el pacto, castigando al imprudente con la obligación de leer este pacto en público, en acto de contricción. Reconocemos ahí algunos elementos que permiten parangonar la leyenda de Teófilo y la leyenda de Fausto. En esta obra es notable la variedad de ritmos, tradicional desde el *Juego de Adán* pero manejada por él con acabada maestría. Rutebeuf es un gran poeta, patético muchas veces. Ciertas estrofas de cuaderna vía de su *Milagro de Teófilo* prefiguran con siete siglos de anticipación los cuartetos de Peguy. Léase el hermoso monólogo en el cual Teófilo expresa tan sinceramente su arrepentimiento y después algunos versos de Péguy; saltarán a la vista las semejanzas estilísticas entre ambos poetas.

La leyenda de Teófilo tuvo una resonancia particular en la Edad Media. El tema es uno de los que más han inspirado a escultores y artistas elaboradores de vitraux. Puede verse un bello ejemplar de esa tradición encima de una de las puertas laterales de la catedral de Notre-Dame de París.

En ese medallón aparecen las escenas principales del *Milagro*, que ilustran tan perfectamente el drama de Rutebeuf, que al parecer, el artista se inspiró en él. A la izquierda, repitiendo el gesto ritual del Señor que acepta el homenaje de su vasallo, el demonio aprieta en sus puños las manos juntas de Teófilo, mientras el judío Salatin —nombre de origen oriental desde luego— presencia el acto. En la escena siguiente, un diablito tira de la túnica del obispo sentado en un sillón episcopal, sugiriéndole que devuelva a Teófilo su empleo. Al lado Teófilo reza en una capilla, delante de una imagencita de la Virgen. A la derecha, Nuestra Señora vence al demonio amenazándolo con la cruz. Corona estos cuatro cuadros la escena final en la que Teófilo prosternado, acaba de leer el pacto ante el obispo, los clérigos y el público.

Entre el *Juego de Adán* y el *Milagro de Teófilo*, ha corrido un siglo poco más o menos. El drama salido del teatro litúrgico y semilitúrgico va evolucionando y facilita esta evolución un nuevo culto nacido en el siglo XII: el culto a la

Virgen que tanto había de influir en la vida artística de la época, haciendo surgir dondequiera las majestuosas catedrales consagradas a Nuestra Señora. Con este nuevo culto brotan y florecen los milagros atribuidos a la Madre de Jesús y, de rechazo, cuentos, relatos, u obras escénicas inspirados en las intervenciones milagrosas de la Virgen. El *Milagro de Teófilo* cuenta uno de estos casos, y es posiblemente la obra teatral que inicia la serie abundante de milagros, que llegará a su mayor desarrollo en el siglo XIV. Además de este interés histórico, el drama de Rutebeuf es una de las obras maestras de la literatura medieval. Se debe el nuevo favor de que está gozando al profesor de la Sorbona, Gustave Cohen, quien en 1933 escribió una adaptación moderna de ella y la hizo representar en la antigua Universidad parisiense, obteniendo un éxito tal que se hicieron después varias representaciones y que la compañía teatral estudiantil formada gracias a Rutebeuf y a la iniciativa de dicho profesor, tomó el nombre de "Troupe de Théophiliens" (compañía de los teofilianos) (3).

Si el teatro se origina en ciertos cultos primitivos, estos mismos cultos requerían a veces manifestaciones serias y otras alegres. Los campesinos celebraban con danzas la fiesta de la primavera y se sabe que esta fiesta coincidía y sigue coincidiendo más o menos con la celebración de la semana pascual. Tampoco se debe perder de vista el carácter sagrado de las danzas primitivas. Es decir, que, en ciertos casos se confundieron las ceremonias cristianas y ciertas tradiciones paganas que habían perdido su carácter ritual, y que formaban parte de los hábitos más profundamente arraigados por la misma antigüedad de tales costumbres. Así es como dichas danzas penetraron en las iglesias y cementerios, con motivo de ciertas fiestas. Y eso a pesar de la iglesia que tampoco podía admitir que se celebrara la Fiesta del burro, la elección del Papa de los niños o del Obispo de los locos. Pero la iglesia se imponía después de siglos de paganismo y, en muchos casos, no tuvo

(3) RUTEBEUF, *Le Miracle de Théophile*. Transposición Moderna por G. Cohen, Delagrave, París, 1948.

más remedio que adoptar ciertas costumbres ancestrales a reserva de modificarlas poco a poco. Al correr los siglos, las autoridades consiguieron prohibir las danzas en las iglesias, sin embargo queda algo de aquellas costumbres en las catedrales de Sevilla y de Toledo donde, para ciertas festividades, bailan los famosos *seises*.

Representar el *Juego de Adán*, celebrar la elección del Obispo de los locos o la Fiesta del burro es propio de hombres que teniendo el sentido de lo religioso, no carecían por eso del genio de la burla y sabían captar perfectamente el lado cómico de las situaciones. O con otras palabras: lo profano y lo cómico se desarrollan paralelamente a lo dramático litúrgico. Esto parece tanto más cierto cuanto que, a veces, en los espectáculos litúrgicos intervienen elementos cómicos. Así las tres Marías van a comprar ungüentos a los mercaderes que se les ofrecen con pregones cómicos. En el drama de Navidad aparecía Baalam montado en una burra que hablaba; los pastores llegaban con queso, manzanas, nueces, flautas; Herodes, lleno de ira, hacía muecas grotescas. En el *Juego de San Nicolás*, escuchamos las conversaciones gráficas y truhanescas de los ladrones que tienen en la taberna su cuartel general.

Al principio la iglesia se opone al género cómico, al carácter sensual del teatro cómico antiguo, a los actores, autores y juglares. Tertuliano, Carlomagno, los Concilios de la iglesia católica romana prohíben a los obispos y abades que subvencionen a los juglares y asistan a las representaciones. En 858, el obispo Herard de Tours prohíbe que en día domingo, se ejecuten danzas, cantos groseros y lujuriosos y “esos juegos diabólicos mímicos que, como resultado de las costumbres paganas, han quedado”. Pero, más adelante, en el siglo XII, Santo Tomás escribe: “Ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae”, y agrega que los que se dedican a estos juegos no se hallan en estado de pecado si tienen un lenguaje honesto. Ya en el siglo XII se toleraba una “modesta hilaritas” entre los religiosos; y se empezó a introducir elementos cómicos en la vida de los santos y en las epopeyas heroicas.

Sin despreciar la influencia de los juglares, en el desarrollo del teatro profano, es necesario tener en cuenta el aporte de la comedia latina. Los autores latinos fueron siempre comentados en las escuelas y, en la segunda mitad del siglo XII se estudia a Plauto y Terencio. En las escuelas de Orléans y Fleury-sur-Loire, principalmente, se escribían numerosas comedias en latín, imitando las obras de aquellos comediógrafos romanos. Tanto es así que Gustave Cohen pudo dedicar un libro al estudio de *La Comedia latina en Francia en el siglo XII* (Les Belles Lettres, París, 1931).

Pero el teatro cómico, en francés, se constituye solamente en el siglo XIII y las manifestaciones más brillantes de este nuevo género tienen lugar en la provincia de Picardía, donde el espíritu satírico, a veces algo grosero, es tradicional desde entonces. El empuje literario de esa provincia se debe en gran parte a su desarrollo comercial e industrial y a la importancia creciente de la clase burguesa, aficionada al buen humor. La ciudad de Arras es la cuna y el centro del teatro cómico y se crea en ella una asociación única en Francia en aquella época: la Cofradía de los Juglares y Burgueses.

Y es en Arras donde se representan las mejores obras de este repertorio, como el *Juego de San Nicolás*, ya mencionado, *Courtois d'Arras*, el *Jeu de la Feuillée*, el *Jeu de Robin et Marion*. El *Juego de San Nicolás* es sin duda una comedia de santo, por el argumento, pero hemos señalado a su tiempo los elementos cómicos que encierra y que hacen de ella una obra mixta. Con las otras obras aludidas, entramos de lleno en el teatro profano propiamente dicho. *Courtois d'Arras*, a pesar de ser una adaptación de la parábola del Hijo pródigo, es una comedia puramente profana. El autor desconocido ha sacado del Evangelio de San Lucas (C. XV) los episodios esenciales de su comedia: el hijo antes de irse exige la parte de la hacienda que le pertenece y gasta esta herencia con las mujeres, teniendo luego que apacentar los puercos de un ciudadano; finalmente se arrepiente, vuelve al hogar donde su padre lo acoge con alegría a pesar de la envidia del hermano menor.

El hijo pródigo se ha transformado en un ingenuo aldeano que se deja engatusar y robar por unas mujeres de mal vivir en una taberna de Arras. Y con un sentido agudo y picaresco, digamos, de lo realista, el comediógrafo insiste en los ardidés de las mujeres y la inocencia del muchacho crédulo que se encuentra finalmente solo y sin dinero cuando hay que pagar al tabernero. En los últimos versos el poeta alude directamente a la parábola pero la ha transformado en comedia de costumbres, presentada con gracia y verdad. En esto consiste su originalidad y su talento.

Lo mismo que Rutebeuf es el primer gran autor del teatro serio, Adam Le Bossu, o de la Halle, es el primer gran autor del teatro cómico. Sin deber nada a la Iglesia o a la Biblia, Adam de la Halle, inicia la revista satírica, la opereta y la pastoral dramática. Los datos conocidos sobre tan interesante personaje están reunidos en una tesis de doctorado titulada *Essai sur la Vie et les Oeuvres littéraires du Trouvère Adam de la Halle* (Henry Guy, París, Hachette, 1898).

Cierto es que no podemos apreciar como es debido el *Jeu de la Feuillée*, de este autor; hay en esta revista satírica muchas alusiones jocosas a personas que no conocemos y las alusiones políticas o sociales que brotan a cada momento han perdido su sentido para nosotros. Pero el encantador *Juego de Robin y Marion*, con sus danzas, canciones y diálogos vivarachos conserva todo su sabor. El tema es tradicional. Es el de la "pastourelle", género poético muy floreciente utilizado por los "trouvères" para contar el encuentro de un caballero y de una pastora y la conversación que tenían. A veces el caballero sabía agradar y se llevaba a la pastora a su castillo o al bosque más cercano; otras la pastora rechazaba al caballero, desdeñando sus promesas y declarando que prefería el amor de un novio de su condición. En suma, se repetía en la "pastourelle" la eterna antítesis presentada en las églogas. A veces también, el caballero insistía y la pastora pedía socorro, y había golpes. El poeta adornaba el argumento según su fantasía, cortándolo con canciones de moda, inte-

rrumpiendo a veces el idilio con la aparición del lobo que se llevaba una de las ovejas que la pastora, distraída, se olvidaba de vigilar.

De todos modos, Adam de la Halle es el primero; al parecer, que pensó en aprovechar los elementos dramáticos de la "pastourelle" para una representación teatral. El juego empieza con una canción exquisita:

Robin m'aime, Robin m'a;
Robin m'a demandée, il m'aura.
(Robin me quiere, Robin me tiene;
Robin me pidió; me tendrá).

Irrumpe el caballero:

Caballero. — Pastora, que Dios os ampare.

Pastora. — Que os guarde, caballero.

Caballero. — Por favor, linda doncella; decidme por qué cantáis esta canción tan a gusto y tan a menudo:

"Ah, Robin, si me quieres,
por Dios llévame."

Pastora. — Gentil caballero, no es, sin motivo. Quiero a Robin y él me quiere a mí. Bien me demostró que me tenía cariño: me dió esta cesta, este cayado y este cuchillo.

Caballero. — Decidme, no habéis visto volar unos pájaros por estos campos?

Pastora. — Caballero, no sé cuántos. Todavía quedan en estas matas jilgueros y pinzones que cantan con mucha alegría.

Caballero. — Por Dios, linda del cuerpo gentil, no es lo que pregunto. ¿Habéis visto por allí, cerca de este riachuelo, algunos patos?

Pastora. — ¿Es un bicho que relincha? Ayer vi tres por este camino. Iban al molino muy cargados. ¿Eso preguntáis?

Caballero. — Ya estoy enterado. Decidme, ¿no visteis unos milanos?

Pastora. — ¿Pescados? A fe mía, no vi uno desde la cuaresma, cuando comí en casa de Doña M., mi abuela, de quien son estas ovejas.

Caballero. — Caracoles. Estoy todo atontado. Nunca se han reído tanto de mí... Decidme, linda pastorcita, ¿no podrías querer a un caballero?

Pastora. — Caballero gentil, apartad un poquito. No sé qué es caballero; y de todos los hombres del mundo, sólo querré a Robin. Viene de noche y día a verme, es una costumbre. Y me trae un poco de queso. Todavía guardo un pedazo en mi corpiño; con un grueso mendrugo de pan que me trajo para cenar.

Caballero. — ¡Eh, decidme, linda pastora, os gustaría venir a jugar conmigo en este corcel, a la orilla de este bosque, en el valle?

Pastora. — ¿A mí, señor? Apartad el caballo, que me podría herir. El de Robin no da coces cuando voy cerca de su arado.

—*Caballero.* — Pastora, sed mi amiga y haced lo que os ruego.

Pastora. — Señor, apartad; no conviene que os quedéis acá. Si me hiere el vuestro caballo. ¿Cómo es vuestra gracia?

Caballero. — Alberto.

Pastora. — Os perdéis el tiempo, don Alberto; que yo sólo quiero a Roberto.

Caballero. — ¿Así es no?

Pastora. — No, a fe mía.

Caballero. — Creéis rebajaros conmigo que tanto rechazáis mi ruego? Soy caballero y vos pastora.

Pastora. — No por eso os amaré. Soy una pastorcica, pero tengo un amigo lindo, gracioso y alegre.

Caballero. — Pastora, que os dé Dios felicidad con él. Si es así, me voy caminando. No os hablo más.

Marión cuenta a Robin la osadía del desconocido y el pastor se desata en amenazas. Para reponerse, merienda con su novia y a pedido de ella baila hasta caerse de cansancio. Mientras Robin, va en busca de sus compañeros, acude de nuevo el Caballero, que vuelve a las andadas y requiebra a Marion.

Al ver que no la puede vencer por su dialéctica, la rapta.

Pero no va muy lejos y se oye la disputa entre los dos. El Caballero le ofrece manjares exquisitos, pero la pastora prefiere el queso y las manzanas que le regala Robin. Desconcertado, el galán se siente generoso de repente y deja que Marion se reúna con los otros pastores. Robin encantado, exclama cómicamente:

Dios, qué valiente sería
si volviera el caballero!...

Se organizan juegos rústicos, y mientras todos se divierten, un lobo se lleva una oveja del rebaño de Marion. Robin alcanza al lobo y trae la oveja. Después de este contratiempo conviene organizar una comilona para festejar el noviazgo de Marion y Robin, y una danza general termina el juego.

A pesar del carácter de la obra, los personajes no son convencionales. Adam de la Halle los pinta finamente con verdad y mesura. El Caballero no es amanerado ni violento. Trata de seducir a la pastora pero no emplea el lenguaje florido de los cortesanos y tiene la galantería de abandonar la empresa cuando se da cuenta que Marion está sinceramente enamorada de su novio. En la pintura de los campesinos, el autor ha evitado por igual la idealización y la caricatura. Si uno de ellos llega a ser grosero, los otros se lo reprochan. Su torpeza no es exagerada y mueve a risa sin provocar carcajadas. El carácter de Marion, sobre todo, es matizado con esmero. Delante del Caballero no se siente apocada ni tímida y le pregunta cómo se llama con la misma tranquilidad que se lo preguntaría a un pastor. Ella lleva la conversación pero se divierte haciéndose la tonta para mejor defenderse y sabe guardarse sin ostentación ni brusquedad. Pastora entre pastores no le gustan sin embargo los patanes y si viene al caso los llama al orden sin aceptar ciertas libertades de lenguaje o de gestos. Se porta como una campesina con el Caballero y un poco como una dama con los pastores.

En esta obra se puede notar también una leve sátira de la literatura cortesana. A los amores quintaesenciados del ca-

ballero y de la dama, se oponen los amores rústicos de los campesinos. Estos rasgos son muy características del realismo y "naturalismo" creciente de fines del siglo XIII, tendencia nueva ilustrada, por ejemplo, en el segundo *Roman de la Rose*, de Jean de Meung, de la misma época.

La música de las canciones y danzas —que conservamos en el manuscrito de Aix— completa el encanto de esta obra deliciosa que por la alternación de partes cantadas y habladas pudo ser considerada por ciertos críticos la primera ópera cómica francesa (*).

La literatura dramática profana comprende también dos obras que completan el cuadro sinóptico que estamos bosquejando: *Le garcon et l'aveugle* (El muchacho y el ciego) y *Le dit de l'herberie* (Decir de las hierbas).

El muchacho y el ciego es una farsa de juglar y la más antigua conservada. Fué publicada primero por Paul Meyer (1865, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*; t. IV, ps. 163-172) y luego por Mario Roques ("Les clasiques français du Moyenâge", París, Champion, 1912). Un ciego se queja porque nadie quiere darle limosna. En esto se le presenta un muchacho que mediante pago de un escudo por día, le promete ayudarle. Pero los solicitados no se muestran más liberales, y los pedigüeños se desgañitan en vano. Hasta que el ciego confiesa que tiene casa, dinero y hasta una querida; y que, por lo tanto, no necesitan nada más. El viejo se desata en palabras obscenas y el mozo le reprende con la voz cambiada para que el ciego crea que interviene un burgués escandalizado por sus improperios, y lo muele a palos. Después, con su voz natural, le propone varios remedios a cual más repugnantes y se van juntos a casa. El muchacho roba todo el dinero y convence al ciego crédulo que tiene que dejarle su ropa porque está en mal estado y hay que llevarla

(*) *Le jeu de Robin ad Marion*. Transposición moderna, por G. Cohen, Delagrave, París.

a componer. Finalmente, este muchacho de buen humor echa a correr, dejando al viejo desnudo y esquilado.

Esta farsa, a ratos muy grosera, no es un dechado de buen gusto y nos parece un tanto cínica hasta si admitimos las burlas que el muchacho le hace a su amo, por ser éste un falso mendigo como los había entonces en la famosa "Cour del miracles", así llamada porque era el cuartel general de liasiados y tullidos de mentirillas que dejaban de ser manecos, ciegos y patizambos, como por milagro, cuando después de haber especulado con la compasión ajena, volvían a su barrio y refugio. Pero, guste o no, esta farsa tiene por lo menos dos méritos en la historia literaria. En ella el anónimo autor se vale de un procedimiento repetido después en muchas comedias: el cambio de voz que permite una substitución aparente de personaje. Molière utilizará el mismo procedimiento cómico en *Les Fourberies de Scapin*, cuando un criado apalea a su amo encerrado en una bolsa y le habla con la voz fingida. Además la farsa mencionada, con otras de la misma índole, es una de las fuentes del Lazarillo de Tormes.

El *Dit de l'herberie* de Rutebeuf, el autor del *Milagro de Teófilo*, es el más antiguo monólogo cómico conocido. Reproduce poéticamente las charlatanerías hilvanadas ingeniosamente por los vendedores ambulantes que en las plazas públicas embaucaban a los mirones alabándoles las virtudes de ciertas hierbas medicinales o de cualquier panacea, para incitarlos a comprarla. Rutebeuf no fué el primero que utilizó este género con fines literarios ya que en el drama latino del siglo XII, *La Resurrección*, representado en Tours, aparece un personaje llamado el Unguentarius que canta loores de sus ungüentos para venderlos a las tres Marías. Rutebeuf trata el tema con una labia fantástica: su charlatán cuenta los viajes que ha hecho a los países más remotos para traer de allí hierbas y piedras maravillosas, enumera las enfermedades que sabe curar, recetas, medicinas estrafalarias, prodiga consejos, propone mejunjes más o menos repugnantes, y finalmente ofrece mediante pago previo, por supuesto, sus inmejorables

remedios. Con el *Dit de l'herberie*, tenemos un excelente ejemplar de los monólogos que los juglares recitaban y representaban animándolos con gestos y mímicas.

En el siglo XIII pues, el teatro religioso se enriquece con la aparición de la comedia de santo (Juego de San Nicolás) y el primer milagro de la Virgen (Milagro de Teófilo). El teatro profano, recién nacido, ofrece ya distintos géneros: el apólogo dramático (Juego de Robin y Marion) la farsa (Juego del muchacho y del ciego), el monólogo dramático (Dit de l'herberie).

A grandes rasgos, el siglo XIV se distingue, en la historia del teatro por la aparición de las *Moralités* (Moralidades) y del primer Misterio, y por el desarrollo del drama profano y de los Milagros.

La *Moralité* mueve abstracciones con fines religiosos, morales o, a veces, políticos. Así una *Moralité* cuenta cómo a ruego de un ermitaño y por voluntad de la Virgen, las Siete Virtudes convierten a los Siete pecados capitales. Otra narra la *Alianza de Fe y Lealtad*. Otra, de Eustache Deschamps, es interesante porque vemos en ella a un abogado fanfarrón y fullero, Maître Trubert, que a pesar de sus artimañas y de su astucia resulta finalmente engañado, como el célebre Maître Pathelin nacido casi un siglo más tarde.

Después de la obra *Fragmento de Sión*, de la cual conservamos solamente 87 versos, la *Pasión del Palatinus* es uno, de los primeros "juegos" escritos para representar la Pasión de Cristo. Y por eso mismo puede ser considerado el primer *Misterio*, por lo menos entre los que conocemos, ya que es muy probable que existieran otros que no se han descubierto aún. Bajo la influencia de un realismo creciente los dramaturgos religiosos no se contentan ya con poner en escena el Nacimiento o la Resurrección de Cristo, quieren hacer ver al público la parte más dolorosa de la vida de Jesús. Esta *Pasión* empieza con la entrada triunfante de Jesús en Jerusalén y termina con la visita de las tres Marías al santo Sepulcro. Señalemos de paso, para ilustrar lo que decíamos ante-

riormente a propósito del *Dit de l'herberie*, que casi al final del drama, un "especier" (vendedor de especias, ungüentos y hierbas) pregona las virtudes de sus productos y vende a las tres Marías "tres cajas llenas de ungüentos". Para escribir dicha obra el anónimo poeta se ha inspirado en la *Pasión de los juglares*, poema narrativo de 3.400 octosílabos que cuenta la Pasión de Jesús según los evangelios de los textos apócrifos, y que hacía parte del repertorio de los juglares desde los primeros días del siglo XIII, y es la fuente de la mayoría de las futuras pasiones dramáticas francesas. El autor "posee calidades teatrales de primer orden. Todo en él es dominado por los movimientos y por la busca de grandes efectos escénicos... Le gustan los efectos francos y fuertes y no teme, dado el caso, el realismo atroz. La Crucifixión, la bajada al infierno, sobre todo... llegan a una potencia que asombra, a veces a la verdadera grandeza. La diversidad de tonos y también de ritmos empleados, es notable; ora el texto acompaña y sugiere gestos y acciones, ora corre en formas líricas, quejas y rezos, que traducen la emoción... Hasta los libres cambios de lugar, las yuxtaposiciones abruptas de escenas independientes, contribuyen a dar la impresión de un teatro, al cual ninguna convención o escrúpulo impide imitar la complejidad vigorosa y discordante de la vida" (Albert Pauphilet, cf. Bibliografía).

El teatro profano tiene en la *Historia de Grisélidis*, un drama sin asomo de detalles cómicos y completamente ajeno a una inspiración de índole religiosa. Escrita en 1395 se origina en un cuento latino de Petrarca y a despecho de una escenificación arbitraria, conserva todos los caracteres de una novela. Un marqués se casa con una pastora y para ponerla a prueba la separa de sus hijos, la amenaza con romper el casamiento y finalmente le declara que piensa casarse con su hija y le pide consejo sobre el particular. La pobre mujer lo acepta todo con perfecta sumisión, y aconseja al marqués lo mejor que puede, hasta que su cruel esposo, vencido por tanta resignación y nobleza, devuelve a su esposa sus hijos, su amor

y los honores que le corresponden. En este drama “lo milagroso es substituido por lo novelesco, lo divino por lo humano”, escribe Gustave Cohen en *Le Théâtre en France au Moyen âge*. y agrega: “pero la compaginación de la obra es mediocre, las escenas se suceden sin hilación, se van creando los episodios únicamente a capricho de la voluntad del marqués; el personaje de la pastora marquesa es demasiado liso y sin matiz, su resignación sin rebeldía, demasiado ejemplar y desprovista de verosimilitud”. De todos modos, a pesar de sus defectos, la *Historia de Grisélidis* es un testimonio del esfuerzo que se hacía entonces para encontrar nuevos temas y ampliar el campo del teatro. Este drama revela asimismo otra preocupación de los comediógrafos: multiplicar los episodios, como en las novelas, para mantener despierto el interés del espectador. Y esta preocupación es general en los dramas importantes, ya que los Milagros y los Misterios, pese a un argumento teóricamente sencillo, se hacen cada vez más tupidos y frondosos, según las nuevas exigencias de un público que pide cada vez más acción.

A fines del siglo XII y a principios del siglo XIII la Virgen viene a ser la Dama por excelencia, consuelo de pecadores e inspiradora de poetas; y en su honor clérigos y laicos recogen todas las tradiciones que corren acerca de ella. Conocemos por lo menos dos colecciones en las cuales están reunidos algunos de los hechos sobrenaturales realizados por la Madre de Jesús: *Los Milagros de Nuestra Señora, de Rocamadour*, de autor desconocido, y los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gauthier, de Coincy. *El Milagro de Teófilo*, de Rutebeuf, si bien no se origina directamente en esas dos fuentes, proviene sin embargo de uno de los relatos que pertenecía a una tradición oral.

En vista de la importancia creciente de las representaciones escénicas, los comediógrafos escenifican algunos de esos relatos piadosos. Del siglo XIV, conservamos, en un magnífico manuscrito con miniaturas de la Biblioteca Nacional de París, cuarenta milagros que formaban parte posiblemente del

repertorio de una, de aquellas asociaciones religiosas y literarias llamadas "puys" que organizaban representaciones dramáticas y certámenes poéticos. En el mismo manuscrito está la *Historia de Griselidis*, y con excepción de esta obra, todas las demás se refieren a la intervención milagrosa de la Virgen María en los asuntos humanos. En todas ellas interviene maravillosa e inesperadamente para salvar a una persona que parecía perdida pero que en el trance más amargo o después de un crimen horroroso se acordó de la divina Dama y le confesó sus ansias depositando en ella su confianza. Casi siempre la acción es violenta y el héroe llega hasta cometer un crimen, pero su especial devoción a la Virgen le asegura el perdón y la salvación. La fe salva a los pecadores más empedernidos. Esta convicción será ilustrada más adelante por los autos sacramentales españoles y las comedias religiosas de Lope de Vega y Calderón.

Los temas son muy variados y sacados a veces de la historia de los cantares de gesta. Daremos el título de algunos: Milagro de la conversión de Clovis, de la hija del rey de Hungría (inspirado en una novela, este milagro tiene alguna relación con el cuento de Charles Perrault: *Piel de burro*, y el romance tradicional de Delgadina), Milagro de un parroquiano excomulgado, de un canónigo que se casó, etc... Uno de los más curiosos está titulado: *Miracle de Notre-Dame, comment elle garda une femme d'être arse* (Milagro de Nuestra Señora, como ella guardó a una mujer de ser quemada).

Se cuenta en una ciudad que Guibour, la esposa del alcalde, tiene relaciones pecaminosas con su yerno. Para evitar las murmuraciones, no se le ocurre a Guibour otra solución que pagar a dos campesinos para que maten al joven. Después de haberlo estrangulado, acuestan al joven en su cama. Todos creen que el muchacho ha muerto de muerte natural, menos el prefecto que manda detener toda la familia. Arrepentida la suegra confiesa su crimen y la condenan a la hoguera. Antes de llegar al lugar del suplicio, Guibour hace una oración a la Virgen. En el Paraíso, en vista de la devoción de

Guibour, Dios aconseja a su madre que la salve. Nuestra señora baja a la tierra y aparta las llamas. Admirados ante el milagro todos se arrodillan y el prefecto pide disculpas a Guibour, llevando la cortesía hasta ofrecerse para acompañarla a su casa, con todos los honores que se merece. Guibour reparte todos sus bienes entre los pobres y como no le queda ni un vestido decente para ir hasta la iglesia, Dios, la Virgen, San Juan y los ángeles Gabriel y Miguel le dicen una misa a domicilio. Pero no terminan ahí las rarezas del milagro: En el momento de la ofrenda, Guibour no quiere devolver la vela que San Juan le ha dado. Nuestra Señora se enfada pero Guibour se mantiene en sus trece y Gabriel consigue solamente recuperar la mitad de la vela que se rompe en la pelea y que Guibour no quiere soltar. A pesar de su actitud Guibour no será castigada porque se comprende que ha querido conservar la vela por devoción. Finalmente, Guibour se retira a un convento.

Esta familiaridad para con Dios y la Virgen no significaba ninguna falta de respeto para la mentalidad de un público popular y primitivo. En la fe sencilla e ingenua del hombre medieval Dios y Nuestra Señora eran un padre y una madre de incansable bondad siempre prontos a disculpar a los que se volvían hacia ellos.

Aludiremos ahora al *Milagro de Amis y Amile* en el que se muestra cómo la obediencia más ciega a Dios, trae consigo un bien inesperado. La leyenda de Amis y Amile era ya conocida en el siglo XI y ha sido contada en un cantar de gesta y en una novela. Los episodios son numerosísimos y nos atenderemos a lo más significativo. Amis y Amile son dos amigos ejemplares cuyo esencial objeto es demostrarse el cariño que cada uno siente por el otro en los momentos más azarosos. Después de muchas aventuras en las cuales se ha templado su amistad Amis es castigado con la lepra por el cielo, por haber reemplazado a Amile en un duelo judicial y hecho un falso juramento. Dios sugiere a Amis que será curado si se lava el cuerpo con la sangre de los dos hijos de su amigo. Asistimos

entonces a una de las escenas más horripilantes del teatro medieval. A la vista del público, Amile degüella a sus hijos, recoge su sangre en una vasija y se la lleva a su amigo que se lava con ella, desapareciendo sus llagas. Después de este momento patético se corre una cortina tapando la "mansión" donde está el cielo y escuchamos un diálogo entre Dios y la Virgen. Nuestra Señora dice a Dios: "Hijo, conviene disculpar esta acción porque es la caridad la que lo ha movido y no la ira que tuviese con sus niños...". Y Dios contesta: "Es verdad; por eso quiero que sean devueltos a la vida... Madre quiero y mando que en mi presencia acostéis a estos dos niños muertos y que los toquéis con vuestras manos de manera que recobren la vida". Y Nuestra Señora resucita a los niños.

Del siglo siguiente conservamos un número mayor de documentos. Los géneros se han asentado y perfeccionado y pululan las "sotties" (piecitas satíricas a menudo políticas), los monólogos, los sermones jocosos (parodias de los sermones sagrados), las moralidades. Los maravillosos misterios reemplazan los milagros, la comedia burguesa tiene su mejor representante en la farsa de *Maître Pathelin*.

Pero habría que reservar un estudio especial para estas manifestaciones escénicas que ya no pertenecen a la historia del nacimiento del teatro y que, en cambio, tienen todas las características de un teatro constituido, culminación de una tradición secular.

Con la poesía, la novela, la filosofía, la crónica, el teatro confirma una vez más que lo que ciertos críticos ignorantes llamaron la "Noche medieval" es en la realidad una madrugada en la cual brillaron estrellas de singular belleza.

PAUL VERDEVOYE

BIBLIOGRAFIA SOMERA

- Le théâtre français avant la Renaissance 1450-1550.* Ed. Fournier, Paris, Laplace, 1872.
- L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880.
- L. CLÉDAT, *Le théâtre en France au Moyen Age*, Paris, Lecène, Oudin, 1896.
- M. SEPET, *Les origines catholiques du théâtre moderne*, Paris, Lethielleux, 1901.
- E. ROY, *Le Mystère de la Passion en France du XIVème. au XVIème. siècle*, Paris, Champion, 1903.
- A. JEANROY, *Le théâtre religieux en France du XIème. au XIIIème. siècle*, Paris, de Boccard, 1923.
- GUSTAVE COHEN, *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- — *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age*, Paris, Champion, nueva edición 1951.

Antologías:

- G. GASSIES DES BRULIES, *Anthologie su théâtre français*, Paris, Delagrave(1927.
- A. PAUPHILET, *Jeux et Sagesses du Moyen-Age*, Paris, Gallimard, 1941.

