

## NOTAS

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

# NUEVO EXAMEN DEL TEATRO MEDIEVAL

## I

Las investigaciones sobre el teatro medieval, descontando el reciente movimiento de revalorización, pueden agruparse simbólicamente en dos periodos, divididos entre sí por las fechas de publicación de las clásicas obras de Chambers y de Young.<sup>1</sup> A pesar de los treinta años que las separan, un análisis de metodología, de principios teóricos y de otras características marginales, hacen de ambas obras expresiones de una misma o muy parecida actitud.

Casi todos los estudios del siglo XIX se preocupan principalmente del problema de los orígenes: Le Roy, Magnin, Du Meril, Coussemaker, Moland, De Julleville, Sepet, D'Ancona, Milá y Fontanals, y Manly —para citar sólo los nombres principales— dejan en sus obras muy afianzadas las teorías sobre las que hoy trabajamos.<sup>2</sup> Sus materiales son algo limitados, y sus postulados críticos han sido muy revisados después. Sin embargo, mucho de lo esencial de sus investigaciones, a pesar de lo que pudiera llamarse defectos de escuela, ha quedado en pie.<sup>3</sup> Las obras de

<sup>1</sup> EDMUND K. CHAMBERS, *The Mediaeval Stage*, Oxford, 1903; KARL YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1938.

<sup>2</sup> O. LE ROY, *Études sur les Mystères*, Paris, 1837; A. MAGNIN, *Les origines du théâtre moderne*, Paris, 1838; E. DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849; E. DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques lu Moyen Âge*, Rennes, 1860; L. MOLAND, *Origines littéraires de la France*, Paris, 1863; L. P. DE JULLEVILLE, *Historie du théâtre en France au Moyen Âge*, Paris, 1880-1890; M. SEPET, *Le drame chrétien au Moyen Âge*, Paris, 1878; y *Origines catholiques du théâtre moderne*, Paris, 1901; A. D'ANGONA, *Origini del teatro italiano*, Turín, 1891; M. MILÁ Y FONTANALS, *Orígenes del teatro catalán*, Barcelona, 1895; J. M. MANLY, *Specimens of Pre-Shakespearean drama*, 1897.

<sup>3</sup> Lo más serio y documentado de la crítica actual ya no discute lo relativo a los orígenes litúrgicos del teatro medieval. Sólo algunas voces aisladas sin pruebas convincentes piensan en la posibilidad de otras fuentes. Bonilla y San Martín supuso la pervivencia de una tradición —aunque muy debilitada— de los *ludi scenici* en la alta Edad Media española pero tal suposición parece difícil de admitir, sobre todo en la Península, donde la dominación árabe subsistió durante tantos siglos, y precisamente en la región más latinizada. Otros autores, partiendo de los estudios de K. Pearson sobre la brujería en una pieza alemana de la Pasión, han pensado en una tradición ritual folklórica procedente del antiguo pueblo ario. "The association is worth mentioning because it has reappeared in the twentieth century in the

más alcance de todo el periodo son las de C. Lange y Wilhem Creizenach, que Chambers cita como autoridades y de las que aprovecha materiales y esquemas de organización.<sup>4</sup>

El teatro medieval, principalmente enmarcado en ámbitos nacionales, siguió siendo muy estudiado. Los trabajos de Gustave Cohen, eruditos y ricos en información, y el de Grace Frank, despejan muchas incógnitas y ayudan a reconstruir el aspecto escénico de las representaciones medievales francesas. El drama inglés recibió nueva atención desde diferentes puntos de vista con las obras de Hardin Craig y Glynne Wickham. La producción dramática alemana fue especialmente estudiada por G. Duriez y Wolfgang Michael. Para Italia sigue siendo fecunda la obra de De Bartholomaeis; pero, más recientemente, el primer tomo de la *Storia* de M. Apollonio, y el libro de Toschi. Valencia contó con la monografía de Merimée, y el teatro español en general, con fecundas páginas de Bonilla y San Martín.<sup>5</sup> Todas estas investigaciones de capital importancia tienen, como es de esperar, un alcance muy variado y una orientación muy diversa. También en diversa medida los trabajos señalados y otros que podrían añadirse son deudores de Chambers o de Young.

Cuando aparece *The Medieval Stage*, la bibliografía sobre el

attempts by Stumpf *Kultspiele des Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas* (Berlín, 1936), Pascal "On the Origins of Liturgical Drama in the Middle Ages". *Modern Language Review*, XXXVI (1941), 369-87, Hunningher *The Origin of the Theatre* (New York, 1961) and others to show that almost all dramatic elements in medieval drama are derived from survivals of Aryan ritual and folk custom", O. B. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, 1965, p. 16.

<sup>4</sup> CARL LANGE, *Die Lateinischen Osterfeiern*, Munich, 1887; W. CREIZENACH, *Geschichte des neuen Dramas*, 1893.

<sup>5</sup> Cf. G. CHEN, *Le théâtre en France au Moyen Age*, Paris, 1928; *Histoire de la mise en scene dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Paris, 1951; y sus *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et a la Renaissance*, Paris, 1956; G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954; H. CRAIG, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford, 1955; G. WICKHAM, *Early British Stages, 1300 to 1660*, Londres, 1959-63; G. DURIEZ, *La théologie dans le drama religieux en Allemagne*, Lille, 1914; W. MICHAEL, *Die anfänge des Theatres zu Freiburg im Breisgan*, Friburgo, 1934; *Die geistlichen Prozessionsspiele in Deutschland*, Baltimore, 1947; *Frühformen der deuchen Bühne*, Berlín, 1963; DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*: I, Florencia, 1943; TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Turín, 1955; H. MERIMÉE, *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du xviiiè siècle*, Tolosa, 1913; BONILLA y SAN MARTÍN, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, 1921.

teatro medieval contaba con números muy importantes; el mismo Chambers utiliza los trabajos de Creizenach, Manly, Jullerville, Sepet, Du Méril y otros. Su obra sobresa le del conjunto por características bien conocidas: *The Mediaeval Stage* ofrece un enorme *corpus* y una cantidad, a veces agobiante, de información. La actual revalorización de los estudios de teatro medieval ha presentado, sin embargo, serias objeciones a la obra de Chambers.<sup>6</sup>

Gomienza por considerar inapropiado el marco teórico que la orienta. En el "Prefacio" el autor indica que su estudio se propone explicar las condiciones pre-existentes, que en la segunda mitad del siglo XVI hicieron posible la escena del gran Shakespeare.<sup>7</sup> El eriodo considerado pasa a contemplarse como una especie de prólogo donde ese oscuro y rudimentario periodo medieval tiene que ser estudiado principalmente en función de antecedente del gran teatro del Renacimiento. Hardison señala atinadamente que el trabajo de Chambers se desarrolla bajo una idea donde se funden el concepto de progreso y la analogía orgánica, tan de moda entonces. Esto le lleva a no comprender del todo la verdadera naturaleza del drama medieval y hasta a errores muy salientes en la organización y fechado de sus materiales, ya que el avance de lo simple a lo complejo no se da siempre en sentido cronológico. Asimismo Hardison subraya ciertas arbitrariedades de concepto heredadas de actitudes decimonónicas que vician notablemente *The Mediaeval Stage*. La actitud del autor hacia el Cristianismo, inspirada en criterios de "objetividad", es francamente hostil; de aquí se deducen algunas veladas conclusiones muy insostenibles, como que la clerecía desempeñó constantemente el papel de villano que se oponía al "instinto mimético", el cual es asociado con términos tales como "saludable", "humano" y "pagano" [*healthy, human, pagan*], y que el drama clásico fue pagano por definición, y que los cristianos, aunados con los invasores bárbaros, atacaron y destruyeron el teatro.<sup>8</sup> El anticlericalismo de Chambers le lleva

<sup>6</sup> Sigo principalmente el análisis de Hardison, *Op. cit.*; es un libro fundamental y pionero en los actuales estudios de revisión del teatro medieval. Para lo relativo a Chambers, véanse especialmente las páginas 5-18.

<sup>7</sup> "To state and explain the pre-existing conditions which, by the latter half of the sixteenth century, made the great Shakespearean stage possible" (I, v-vi).

<sup>8</sup> "Chambers' rhetoric exhibits a strong polarity. The passages cited in the text can be tabulated in two columns, labeled Christian (pejorative) and pagan (favorable). In the first column, along with "church", would

a no ver la imposibilidad de explicar el drama litúrgico sin tener en cuenta la comunión entre Cristianismo e "instinto mimético". Su conclusión final al respecto parece ser que el teatro medieval se originó a pesar del cristianismo, no a causa de él.<sup>9</sup>

La obra de Young representa un notable avance con respecto a *The Mediaeval Stage*, principalmente por la cantidad de nueva documentación que ofrece. *The Drama of the Mediaeval Church* es hasta hoy el *corpus* más rico de teatro latino medieval.

*The Drama of the Mediaeval Church* ha sido también analizado en detalle por Hardison,<sup>10</sup> quien encuentra como premisa inicial de la obra, el que los documentos sean más importantes que las interpretaciones, como en Chambers. Sin embargo, su contribución teórica es mucho mayor de lo que pudiera creerse juzgando por el Prefacio, pues sus investigaciones sobre la decadencia del teatro clásico, las variedades de espectáculos semi-dramáticos, y sobre todo, las densas páginas sobre la liturgia romana, son todavía hoy material de consulta. Young tiene también a su favor el haber corregido ciertas falsas perspectivas de Chambers, como lo relativo a los elementos cómicos de este teatro, gracias a una postura realmente objetiva. Es una pena que ese objetivismo haya creado serios problemas: la negativa a considerar lo estético en este teatro es rehusar el estudio y la consideración de por qué la liturgia y el teatro litúrgico movían y emocionaban al público medieval. De aquí el problema subsecuente: la interpretación del teatro medieval a base de las fuerzas que le dan forma y vida, resulta imposible.

En términos generales, también Young sucumbe a la teoría de la evolución darwiniana, de gran impacto entonces en los trabajos humanísticos. Aunque la organización de sus materiales

go "bishops," "barbarians," "gaolers," "ban," "triumphed," and "barred." In the second, along with "pagan," would go "braved," "won," "sportive," and "deeprooted instinct." Note that "religious" is distinguished from "human," and "devotion and edification" from "mirth, wonder, and delight", (HARDISON, *op. cit.*, p. 15, n. 49).

<sup>9</sup> "The view encouraged by *The Mediaeval Stage* is that drama originated in spite of Christianity, not because of it" (HARDISON, p. 16). También Bonilla y San Martín mantiene una actitud parecida; el autor se apoya en la continua censura del teatro de las disposiciones conciliares, para demostrar que la Iglesia no favorecía sino rechazaba tales espectáculos. "Comprendese bien... cuán absurdo es hacer derivar el teatro profano medieval del sagrado. Si hubo en la Edad Media un teatro litúrgico, lo cual es indudable, se introdujo a imitación del pagano, y contra el espíritu y la letra de los Padres y de los concilios" (p. 49).

<sup>10</sup> Cf. especialmente las páginas 18-25.

es aparentemente lógica, con mucha frecuencia utiliza términos e ideas sugeridas por analogías biológicas (proceso, desarrollo, transición, crecimiento). El evolucionismo de Young, sin embargo, tiene aspectos revisados; el concepto de mutaciones —cambios radicales y rápidos— ha reemplazado al concepto de desarrollo paulatino, es decir: *Natura semper facit saltur* vs. *Natura non facit saltus*.

## II

El libro de Hardison es el intento más reciente y más completo de revalorar las teorías en boga desde Chambers y Young sobre el teatro medieval.<sup>11</sup> Es de lamentar que *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* sea en rigor una colección de estudios y no un análisis total y de conjunto de los problemas que hoy están por revisar. Los capítulos dedicados al estudio de la liturgia como fuente del teatro, los del *Quem quaeritis*, y el que investiga la primitiva tradición vernácula, son verdaderos modelos de erudición y sentido crítico. Ahora los textos dramáticos son analizados desde otros puntos de vista, integralmente; el interés paleográfico sirve de base, pero no es el todo.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> El mismo Hardison se pregunta: "Is it possible that the methods and approaches which in the last thirty years have had such a profound effect on the study of postmedieval literature have nothing to contribute to the study of the drama of the Middle Ages?" Y responde: "This question has been raised sporadically in the past —particularly in the last decade— by scholars as diverse as Eleanor Orosser, *Drama and Religion in the English Mystery Plays: a Re-evaluation* (Santford, 1961), J. S. Purvis *The York Cycle of Mystery Plays: A complete version* (Londres, 1957), J. Speirs *Medieval English Poetry: The Non-Ghaucerian Tradition* (Londres, 1957) and A. P. Rossiter *English Drama from Early Times to the Elizabethans* (Londres, 1950), to name only four; but thus far no comprehensive re-examination of the materials treated by Chambers and Young has appeared". (pp. 1-2).

<sup>12</sup> Varios de los problemas relativos al teatro medieval han quedado resueltos antes de ahora. Cf. SOLANGE CORBIN, "Le Cantus Sibyllae: origines et premiers textes", *Revue de musicologie*, XXXI (1952), pp. 1-10, donde se prueba que el ejemplo más antiguo de *Ordo Prophetarum* es posterior en dos siglos a la música del *Judicii signum*, de donde fácilmente se colige que el canto de la Sibila es un desarrollo independiente del sermón pseudo-agustiniano, y no un desprendimiento del drama litúrgico, como se pensaba. También lo relativo a la nebulosa del teatro litúrgico castellano ha quedado resuelto gracias a la penetrante investigación del P. RICHARD DONOVAN, *The Liturgical Drama In Medieval Spain*, Toronto, 1958, verdadero modelo

Con este mismo espíritu de revisión fue concebida la III Conferencia sobre problemas de los estudios medievales patrocinada por el Center for Mediaeval and Early Renaissance Studies, de la State University of New York at Binghamton, celebrada durante los días 3 y 4 de mayo de 1969. La conferencia estuvo enteramente dedicada a revisar conceptos, fechas e interpretaciones sobre *The Medieval Drama*. Se presentaron las siguientes comunicaciones: 1) "Le théâtre français du Moyen Âge: Recherches sur l'aspect dramatique du textes", por el profesor de Lovaina, Omer Jodogne; 2) "The origins of the *Quem quaeritis* trope and the easter sepulchre music dramas as demonstrated by their musical settings", por el profesor de Essex, William L. Smoldon; 3) "Tradition and originality in the mediaeval drama in Germany", por el profesor de Austin, Wolfgang Michael; 4) "The literary genesis of the Latin Passion Play and the *Planctus Mariae*: a new Christocentric and Marian theology", por el profesor de Binghamton, Sandro Sticca; 5) "The sub-text of *Everyman*", por el profesor de Virginia, Verdel A. Kolve; y 6) "The staging of Saint's Plays in England", por el profesor de Bristol, Glynne Wickham. Todas las comunicaciones resultaron de un tono científico sobresaliente; todas llenas de aportes y nuevos puntos de vista, tanto en cuanto a sus resultados, como en cuanto a la metodología empleada. Para el hispanista, resultaron de notable importancia las conferencias de los profesores Jodogne, Smoldon, Sticca y Wickham.

El profesor Jodogne<sup>13</sup> parte de la base de que, tras la representación, el texto de una pieza medieval queda reducido a un

en su clase. Queda demostrado que no parece haber existido tradición de teatro litúrgico latino en Castilla. FRANCISCO LÓPEZ MORALES. (*Tradicón y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, 1968) ofrece algunas dudas sobre la existencia de una tradición de teatro litúrgico castellano en lengua vernácula (cf., especialmente, pp. 61-74).

<sup>13</sup> El profesor Jodogne es editor de *Les Dialectes Belgo-Romanes*, y miembro del consejo editorial de la *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* y de *Le Français Moderne*. Ha escrito sobre numerosos aspectos de literatura, filología e historia románicas, pero últimamente ha concentrado sus investigaciones en el teatro medieval francés. Ejemplo de ello son sus estudios "Le théâtre médiéval et sa transmission par le livre", *Research Studies*, XXXII (1964), 63-75; "La tonalité des Mystères français", *Studi in Onore di Italo Siciliano*, I (Firenze, 1966), 581-92; "Recherches sur les debuts du théâtre religieux en France", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I (1965), 1-24; II (1965), 179-89. Ha hecho la edición crítica de *Le Mystère de la Passion de Angers*, de 1486 (Gembloux, 1959), y actualmente prepara con el profesor Sticca un estudio sobre "Marie Madeleine pécheresse dans les Passions médiévales".

reflejo parcial de la obra, si se le despoja de las acotaciones escénicas. En ocasiones el director entresacó del texto los elementos que le permitirían disponer el escenario, la decoración, y marcar a los actores el movimiento y el tono necesarios; otras veces, el autor mismo, antes de la puesta en escena de su pieza, ofrece detalladamente indicaciones escénicas y hasta instrucciones para los actores. Algunos copistas, después de la representación, recopiaron el texto con todas estas indicaciones, pensando quizá en futuras representaciones; pero, lamentablemente, la mayoría de ellos eliminó los añadidos extratextuales, transformando tácitamente el texto en una obra para ser leída.

El profesor Jodogne indica que el estudio exhaustivo de los textos dramáticos conservados no puede hacerse sin tener en cuenta este factor. Es imprescindible tratar de reconstruir lo que debió de haber sido la representación, el efecto de ciertos monólogos, de ciertas secuencias de escenas y de algunas interrupciones de episodios; el texto conservado reproduce sólo lo que fue dicho en el escenario, y sucintamente lo que fue hecho. El texto, por lo tanto, está lejos de ser la obra dramática en su totalidad.

Pero además de esto, nuestros manuscritos y nuestros textos impresos denuncian numerosas características que sólo parecen poderse explicar por requisitos de escena o por concesiones a un público que, en general, fue siempre muy tenido en cuenta. Se comprende la necesidad de crear silencio, así como una atmósfera religiosa que quede viva hasta después de la representación. Para entretener se necesita variedad, y por eso los cambios de tono, de esquemas métricos, las canciones, las melodías. La secuencia y elección de las escenas están dictadas naturalmente por el asunto, pero también por necesidades escénicas. Todos los actores que intervienen en la representación están a la vista del público desde el principio, de manera que, para cambiarlos de lugar en la escena, el autor necesita hacerlos hablar consecuentemente donde estaban, antes de pasarlos a su nueva posición. El autor tiene también que llenar los vacíos producidos por la duración convencional de un viaje, y tiene que introducir variedad mediante un estudiado equilibrio de situaciones y personajes cómicos. Todo esto contribuye a alargar la pieza, haciéndola menos densa y a veces difusa. Sólo con este tipo de análisis sería posible comprender del todo las frecuentes e inesperadas variaciones de los Misterios, que llegan a producir un cosmos tan heterogéneo como la humanidad misma.

El profesor Smoldon,<sup>14</sup> el musicólogo más autorizado en el *Quem quaeritis*, después de pasar revista a la crítica sobre el tema, se lamenta de que, a pesar de los muchos y dilatados trabajos, la crítica ha padecido de una larga ceguera de cien años; ceguera que llega hasta los trabajos más recientes, como el de Hardison. Estamos lejos aún de haber dicho la última palabra sobre estos tropos, pues nuestros materiales —los ya conocidos y los nuevos— tienen que ser reexaminados desde un punto de vista completamente diferente: el musical.

Los tropos, procedentes siempre del oficio litúrgico, son creaciones de música y texto, que vivieron con cierta lozanía hasta el Concilio de Trento. Los ejemplos más tempranos que hoy poseemos son del siglo ix. Existieron tres categorías: aquellos tropos en que sólo la música fue original; otros en que el texto era lo novedoso, cantado con una música ya conocida, y los de originalidad completa, donde tanto la música como el texto eran obra de creación.

Se ha olvidado que los dramas litúrgicos son esencialmente dramas musicales hasta el punto de no existir tropos sin música, aunque algunos manuscritos —sin duda debido a razones muy heterogéneas— no la conserven. Es un grueso error de base explicar estos dramas musicales (óperas, como a veces los llama el profesor Smoldon) sin atender a la música, como desgraciadamente han hecho tantos, Young entre ellos, que además reproduce los textos de manera poco seria, sin la música correspondiente. En otras ocasiones, cuando se ofrece la música, no siempre está correctamente interpretada, como en el caso de Chambers, situación debida principalmente al poco conocimiento de paleografía musical de algunos autores. Ello explica las deficiencias de interpretación y la no siempre feliz inteligencia de los textos del teatro litúrgico.

La letra de la introducción de varias *Visitatio sepulchri* parece crear confusión con respecto al número de las Marías y de los Ángeles (cf. Young, I, 214-6; 241-1); pero cuando se estudia la

<sup>14</sup> El profesor Smoldon es muy conocido por sus artículos sobre el tema en *Musical Quarterly*, *Music and Letters*, *Musical Times* y, en particular, por sus monografías en el *Grove's Dictionary* y en *The New Oxford History of Music*. Su contribución más reciente ha sido "The melodies of the Medieval Church-Dramas and their significance", *Comparative Drama*, II (1968), 185-209. Otras obras suyas son *The Play of Daniel, a medieval liturgical drama*, transcribed and edited by W. L. S., Londres, 1960; *A History of Music* Londres, 1965. Actualmente prepara un libro sobre las *Music-Dramas*, como el autor prefiere llamar a las piezas del teatro litúrgico.

música, esos problemas textuales desaparecen, pues la partitura indica inequívocamente el número de voces. Otros textos tienen que ser restaurados: la lectura *Quem quaeritis in sepulchro, o Cristicole* debe ser reducida en muchos casos a *Quem quaeritis in sepulchro, Cristicole* (cf. Young, I, 243, 246, 248, 254, 259): la *o* no es más que una prolongación, en el canto, de la final de *sepulchro*, deslizada en el texto de esta forma, gracias a la incompreensión de la notación musical.<sup>15</sup>

Mediante el estudio de la música, otros dramas litúrgicos resultan más enriquecidos, pues hay ciertos floreos vocales que naturalmente carecen de texto, que son ecos de la melodía de algunas líneas del tropo, como sucede con el coro femenino de las Marías y los parlamentos del ángel de algunas *Visitatio sepulchri*. De acuerdo con esta última observación se comprende mejor que el estudio de la música es instrumento *sine qua non* en el análisis de estos tropos y dramas litúrgicos primitivos, pues atendiendo sólo al texto, podríamos engañarnos al creer que se trataba de ceremonias parecidas, cuando en realidad, a pesar de un texto más o menos convencional y estereotipado, la música demuestra una mayor elaboración en unos que en otros.

El trabajo del profesor Sticca<sup>16</sup> es una revisión total del origen de las obras de la *Pasión*. Se basa en un texto de la primera mitad del siglo XII, descubierto en el Monasterio de Montecasino; contiene una *Pasión* muy elaborada, que trae al final un pequeñísimo *Planctus Mariae*. Desde Wechssler (1893), la crítica venía pensando en el *planctus* como germen de los dramas de la pasión; De Julleville, Creizenach, Chambers, Taylor y Young mantuvieron la misma postura, mientras que De Vito cree que el *planctus* debe considerarse como uno de los elementos for-

<sup>15</sup> Con este criterio, quizá fuera conveniente revisar los dos textos de la *Visitatio Sepulchri* encontrados en los breviarios de Silos, ambos de finales del siglo XI (cf. DONOVAN, *op. cit.*, p. 51). En ellos se lee: "Quem queritis in Sepulcro hoc, Cristicole". Es posible que un estudio cuidadoso de la música haga cambiar el texto.

<sup>16</sup> El profesor Sticca ha publicado trabajos sobre Du Bellay, Savonarola, Schnitzler, Proust, Pirandello, Hrotswitha, poesía medieval latina y, sobre todo, sobre teatro medieval latino, del que es reconocida autoridad. Entre sus investigaciones sobre el tema están "Christian Drama and Christian Liturgy", *Latomus*, XXVI (1967), 1025-34; "The Planctus Mariae and the Passion Plays", *Symposium*, XV (1961), 41-8; "The Montecassino Passion and the origin of the Latin Passion Play, *Italica*, XLIV (1967), 209-19. Es, además, autor de *The origin and development of the Latin Passion Play*, New York, 1969, y de *Domenico Stromei, poet and mystic*, que será publicado por la editorial de la Universidad de Pescara.

madores, pero no el punto inicial. También Craig piensa que el *planto*, de carácter esencialmente lírico, no pudo haber engendrado la acción dramática de la pasión. Con el descubrimiento del texto de Montecassino, el problema del origen del drama de la pasión parece haberse resuelto, por lo menos en cuanto a su relación con el *planctus*.

Ante todo se impone un reajuste de fechas. Ya que el examen paleográfico del texto de Montecassino lo coloca a principios del siglo XII, es necesario situar el drama de la pasión cien años antes de las fechas de Chambers y Young. Un nuevo cotejo de fechas parece no dejar dudas en cuanto a que el *planto* no pudo haber sido la célula inicial de los dramas. El profesor Sticca cree que el *planto* es de elaboración independiente, y que el drama de la pasión lo incorpora sin relación de causalidad. Aparte del examen cronológico que apoya su teoría, no parece haber evidencias de ningún tipo que indiquen el paso del *planto* lírico a una forma semidramática de *virgo dolens* al pie de la cruz, y de aquí el drama.

El profesor Sticca piensa que el origen de los dramas de la pasión es la narración evangélica, donde el dolor de María es apenas un accidente que sólo recoge el texto de San Juan. El Evangelio comenzaría a dramatizarse con la liturgia del Viernes Santo. A partir del siglo XI no sólo la literatura, sino las artes plásticas, comienzan a introducir elementos emotivos; la venerable figura del Pantocrator se sustituye gradualmente por la imagen de Cristo en medio de un sufrimiento y dolor humanos, que había subrayado ya San Ambrosio. El arte empieza a preocuparse más de la tangible, que de las implicaciones teológicas de lo representado. Montecassino, que se convierte entonces en un foco de cultura, pinta en sus muros frescos de la pasión con fuertes toques de influencia bizantina, y escribe el primer drama conservado sobre el tema.

Estas mismas circunstancias pudieron haber impulsado las composiciones líricas sobre la *Mater dolorosa*, pero parece gratuito establecer una relación de consecuencia entre el *planto* y el drama de la Pasión. Es muy posible que el *planctus* sea una elaboración posterior a los primeros dramas. La pasión de Montecassino es una pieza muy compleja, y dentro de ésta el *planto* ocupa sólo tres versos. Esta nueva cronología se refuerza con el hecho de que en el siglo siguiente el *Planctus* —sin engaste en texto dramático alguno— adquiere una relevancia mayor. María queda identificada con la Madre Iglesia, y gracias a esta

nueva interpretación de las corrientes marianas del momento, María, a través del *Planctus*, llega a ser el centro de la adoración, desplazando así el verdadero axis de la pasión.

El profesor Wickham,<sup>17</sup> tan profundo conocedor de la escena medieval inglesa, revisó críticamente los problemas y los métodos de la reconstrucción escénica de las *Vilae Sanctorum*. Comenzó por discrepar con la idea comúnmente aceptada de que las vidas de santos son un desarrollo tardío, insignificante, que marca el eclipse del drama religioso. Los pocos textos conservados, bien analizados, no le llevan a esa conclusión, pero lo cierto es que antes de mediados del siglo XIII, con la Vida de San Nicolás, sólo se puede trabajar por testimonios. Él mismo, para ejemplificar sus teorías, selecciona textos bastante tardíos como son el Saint Paul y Sainte Mary Magdalena. Con un alarde de sagacidad y conocimiento de los textos, el profesor Wickham trazó los múltiples esquemas escénicos para las piezas citadas; allí aparecieron tabladros y plazas, escenarios simultáneos, marcas de salidas y entradas, y lo que quizá resulte más novedoso: la demostración de que el público no cambiaba de lugar durante la representación.

### III

El proceso de revisión del teatro medieval está en marcha, como se ve; largo es el camino ya recorrido, pero todavía queda mucho por revisar, sobre todo en el ámbito castellano, donde no sólo lo medieval, sino toda la producción anterior a Lope, necesita de nuevo y detallado estudio<sup>18</sup>.

HUMBERTO LÓPEZ MORALES

Rice University.

<sup>17</sup> El profesor Wickham, distinguido especialista en la historia del teatro, es el autor de la monumental *Early British Stages*, anteriormente citado. Entre el resto de sus numerosas publicaciones destacan: *Drama in a World of Science, and three other lectures*, Toronto, 1962, y el definitivo e imprescindible *Shakespeare's Dramatic Heritage*.

<sup>18</sup> La bibliografía del teatro medieval ha crecido notablemente en los últimos años. Como se comprenderá es imposible consignar aquí todos los trabajos importantes sobre el tema. Para información bibliográfica reciente pueden consultarse —además de los repertorios conocidos— las notas del libro de Hardison, y las de J. R. Elliot en su artículo "The Sacrifice of Isaac as comedy and tragedy", *Studies in Philology*, LXVI (1969), 36-59. Para lo relativo al teatro medieval en Castilla, el autor de estas líneas piensa en lo futuro investigar, monográfica y exhaustivamente, lo adelantado en el primer capítulo de *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*.

