

De lo Espectacular a lo Teatral: Consideraciones sobre el Teatro Medieval Castellano

Eva Castro Caridad

Pilar Lorenzo Gradín

Universidad de Santiago de Compostela

En los últimos tiempos, el teatro medieval, en general, y el hispánico, en particular, han reclamado la atención de la crítica, ya que siguen abiertas cuestiones de gran transcendencia para la historia e identificación del género. Entre éstas, cabe apuntar las siguientes:

1. La delimitación de lo que se entiende por teatro en la Edad Media.
2. La concomitancia entre teatro y espectáculo.
3. La incardinación del teatro medieval en la poligénesis del teatro moderno.
4. La posibilidad de establecer diversos subgéneros dramáticos (drama litúrgico, semi-litúrgico, religioso, etc.).
5. Y, por último, en el seno de los hispanistas continúa abierta la polémica en torno a la existencia o no de una tradición teatral en la parte occidental de la Península Ibérica. Será, precisamente, a este punto al que se dedicará una mayor atención en esta exposición¹.

Cualquier consideración que pretenda hacerse sobre el *teatro* medieval pasa, evidentemente, por la definición de lo que se entiende por *teatro*, y, en este aspecto, las diferencias en el seno de la crítica son cualitativas e importantes, ya que realmente no nos enfrentamos a una manifestación de carácter unitario y homogéneo. No es fácil delimitar un género para una época que pierde el concepto de teatro codificado en la Antigüedad clásica y que no ofrece tratados teóricos en los que se defina con claridad la actividad teatral practicada. La dramaturgia que se realiza en la iglesia (o al amparo de ella) no es equiparable a la del pasado (de ahí los valores totalmente erróneos que se atribuyen a *comoedia* y *tragoedia*), y por eso se utiliza una terminología distinta para designar a las nuevas formas que se crean (*officium*, *ordo*, *representatio*, *ludus*, *carmen*, *jeu*, *miracle*, *mystère*, *auto*, etc.).

Existen una gran cantidad de escritos que niegan el teatro y que advierten del peligro que representa el actor para la cultura cristiana, pero no se trata de cualquier actor. Será, sobre todo, la teatralidad del mimo, del *saltator* o del histrión, esa teatralidad que se manifiesta a través del gesto y el cuerpo, implicando valores obscenos y paganos, la que va a ser duramente atacada por buena parte de los teóricos del Cristianismo, desde Tertuliano con su clásico *De spectaculis*, pasando por San Agustín, Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro o Hugo de San Víctor.

En la época la literatura es, casi en su totalidad, de expresión oral y se sirve de una serie de elementos que constituyen una *performance* que se ofrece al espectador; por eso P. Zumthor habla de la teatralidad omnipresente de la literatura medieval², esa teatralidad que se realiza a través del juglar concebido como el profesional itinerante especializado en la ejecución de literatura variada (y tan variada como muestran los «ensenhemens» de Guiraut Cabrera o Guiraut de Calanson). Pero ese juglar no representa, sino que cuenta o expone; no encarna a los personajes de su repertorio, sino que solamente los cita y no permite que su identidad desaparezca detrás de ellos.

Con una tradición que se remonta a la *Poética* de Aristóteles³, se ha estudiado el teatro limitándolo al texto escrito. La representación, y todo lo referente a la puesta en escena, vino siendo considerado como algo ajeno a la crítica literaria; no obstante, cabe señalar en este

sentido las excelentes investigaciones de G. Cohen sobre la puesta en escena del teatro medieval francés⁴, y ya, en los últimos tiempos, las reivindicaciones hechas a tal propósito por la semiótica del teatro.

La noción de teatro manejada aquí implica la presencia de unos rasgos que mantienen entre sí una serie de relaciones estructuradas, que vehiculan la transmisión de un tipo de mensaje particular, el cual se manifiesta a través de un texto literario que puede ser el resultado de la reelaboración de material preexistente o que puede ser una creación *ex novo*.

I. Mientras que en la lírica, la narrativa o la épica, el diálogo aparece como un recurso utilizado entre otros posibles, en el teatro religioso medieval la exposición dramática es una de las claves de identificación del texto⁵. Y hay que recordar que la acepción más amplia del adjetivo *dramático* en latín es la de designar lo relativo al diálogo, significado que entra en la lengua a partir del siglo IV con la obra del gramático Diomedes⁶ y que se mantendrá a lo largo de toda la Edad Media. Por tanto, en la época estudiada el modificador no se asocia directamente con la actividad teatral.

Ese diálogo actualiza en el momento mismo de la representación una historia en presente, desde el que, por supuesto, se puede revivir el pasado o anticipar el futuro, tiempos que, de alguna manera, determinan la realidad que se expresa en aquel instante. Así, por ejemplo, piénsese en cualquier *Visitatio Sepulchri*, en la que el anuncio del ángel (o ángeles) se refiere a un acontecimiento que ya ha sucedido (*Non est hic, surrexit sicut praedixerat*), pero que sólo va a adquirir pleno sentido en el momento en que el actante pronuncie esas palabras. Como prolepsis, se han seleccionado unos versos de la segunda *Egloga* de Enzina⁷ en los que se ponen en boca de los cuatro evangelistas referencias a episodios de la Pasión, a su función redentora y al papel que ha de desempeñar Pedro en la mitología cristiana:

Juan
Nació nuestro Salvador
por librar nuestra pelleja.
¡O, qué chapado pastor,
que morirá sin temor
por no perder una oveja!

Lucas
¡Qué pastor tan singular
te parece este donzel!
Todos bivamos con él
que éste nos viene a salvar.

Juan
Y después ha de dexar
a Pedro, nuestro carillo,
las ovejas a guardar,
y las llaves del lugar,
y su hato y caramillo.

(Enzina, *Egloga II*, vv. 86-99)

La textura del diálogo dramático aparece marcada por una fuerte deixis, que proporciona la adecuada decodificación del mensaje por incluir indicaciones sobre los personajes, sus gestos, su caracterización, los cambios de voz, alusiones a objetos, referencias espacio-temporales, etc. Este hecho es particularmente significativo para aquellos casos en que la pieza está desprovista de acotaciones, situación bastante frecuente en las obras seleccionadas, en las que la virtualidad de la representación sólo se puede aprehender a través del texto literario.

II. Cuando la mimesis trasciende el carácter dramático y se materializa a través de unos actores que dejan de ser ellos mismos para dar vida con su cuerpo y voz a unos personajes,

tiene lugar el proceso de *impersonation* del que habló K. Young. En el teatro medieval este rasgo fue una gradual conquista del arte escénico, tal y como se desprende de la evolución experimentada por el drama litúrgico latino⁸. Acotaciones del tipo *in similitudinem angeli, in significationem mulierum, in personis sanctarum feminarum, presbyteri vice mulierum, etc.* que se encuentran en testimonios tan tempranos como la *Regularis concordia* de S. Ethelwold (ca. 965-975)⁹ — donde se dice *ad imitantes angeli (...) atque mulierum* — muestran que el actor asume parcialmente una identidad ficticia desde el principio y como tal participa en ella. Concretamente, en los textos litúrgicos se observa que el deseo de una mayor imitación conduce a la desaparición de elementos rituales que habían funcionado como signos representativo-simbólicos (por ejemplo, el *alba, amictus, casula, dalmatica, cappa, stola*, como ropas litúrgicas, o el incensario, *crismarium, capsula, pyxidis* como objetos rituales), para dar paso a una expresión gestual más explícita, al disfraz, al maquillaje y al adorno, que no tienen por qué ser de reconstrucción arqueológica. Es en este estadio cuando surgen piezas como las de Fleury, Tours, el *ludus paschalis* de los *Carmina Burana*, el *Ordo stellae de Rouen*, etc.

Así pues, la *impersonation* relativa de los primeros dramas litúrgicos, se acentúa en las piezas latinas posteriores y en las obras escritas en romance, en las que las didascalias constatan la incorporación definitiva del personaje por parte del actor. Así, en una de las primeras obras documentadas para el vulgar, el *Ordo Representationis Ade* (ca. 1150), se nos indica el nombre del personaje tal cual, lo que es un signo inequívoco de que ya no se actúa *in persona* de sino que simplemente se es: «*Tunc veniat Salvator indutus dalmatica, et statuatur choram eo Adam, Eva.*»¹⁰.

III. La ejecución del texto teatral tiene lugar en un espacio convencional, «que convierte en signo y hace significante todo lo que está en él»¹¹. La representación sucede ante un público que contempla ya sea en la iglesia, ya sea en el salón de un palacio ducal, una determinada *performance* en la que texto literario y texto espectacular forman una unidad.

En los textos latinos seleccionados el espacio escénico es la iglesia, donde la acción se desarrolla entre el altar principal y el coro. El primero, además de desempeñar un papel central en la celebración eucarística, adquirió ya en los comentaristas medievales un significado alegórico-simbólico mediante el cual fue identificado tanto con el sepulcro como con la figura del propio Cristo¹², hecho que explica que fuese utilizado en las *Visitationes* y en el *Officium pastorum*. El coro es identificado con la comunidad cristiana, destinataria y, al mismo tiempo, difusora del mensaje que se le ha transmitido.

El movimiento, que siempre tuvo en la *actio liturgica* un valor simbólico excepcional, va a funcionar también en los dramas litúrgicos como un sistema signico más que explícita la acción, al poner en contacto mediante las idas y venidas de los actores las dos localizaciones citadas anteriormente.

Para las obras en vulgar la situación no es tan homogénea. Se desconoce dónde tuvieron lugar las representaciones del *Auto de los Reyes Magos*, el *Auto de la huida a Egipto* y las obras de Lucas Fernández, si bien para todos ellos es posible postular que fuese una iglesia — o la capilla de un palacio ducal en el caso del autor salmantino — la elegida como espacio escénico.

En aquellos casos en que se hace referencia al espacio de representación se ofrecen dos tipos de localización: la primera, la iglesia que debía continuar funcionando con los mismos valores simbólicos que tenía en los dramas litúrgicos y que proporcionaba, por tanto, un marco escénico adecuado; el segundo, es la sala de un palacio cortesano que exige ya una decoración — aunque sea mínima — que enmarque el texto teatral (cfr. las alusiones al «Santo Sepulcro» o «monumento» en las *Eglogas* III y IV de Juan del Enzina¹³).

Así pues, habida cuenta de la inexistencia de edificios específicos que albergaran la práctica teatral durante la Edad Media, ésta necesitó recurrir a la habilitación de espacios que se desprendieran de su función primaria para asumir la representación (iglesia, plaza, salón de palacio, etc.). Por contrapartida, el espectáculo no precisa reutilizar ningún espacio concreto;

cualquier lugar es válido para la transmisión del mensaje y, por tanto, se sirve de aquel elemento sin modificarlo y sin dotarlo de un significado simbólico que, ineludiblemente, aparece cuando se ejecuta un texto teatral.

IV. Otro de los elementos que suele introducirse en el texto teatral son las acotaciones, que van dirigidas al organizador y director del espectáculo para proporcionarle un posible modelo de puesta en escena. Es evidente que la no existencia de este texto funcional en las piezas transmitidas no implica que éstas hayan de ser excluidas de la producción teatral, entre otras cosas porque se sabe que texto literario y texto espectacular solían enviarse en manuscritos distintos. Piénsese, por ejemplo, en el fragmento de un tropario gerundense del siglo XIV, encuadrado en un cantoral, el cual contiene una *Visitatio* sin didascalias (ms. M 911, f^o 156v^o de la Biblioteca de Catalunya), que se reconocen no obstante en la correspondiente consuetudina catedralicia — ca. 1356-1360 — conservada en la Biblioteca capitular de Gerona (ms. 9, ff. 58 r^o-v^o). O en lo que ocurre en la *Sacra rappresentazione* italiana del siglo XV, en la que la organización del espectáculo corre a cargo de la correspondiente hermandad, mientras que al poeta sólo compete la escritura del texto literario¹⁴.

Su ausencia no es, pues, determinante. ¿Y su presencia?. Las acotaciones no son un rasgo exclusivo del teatro, ya que, como se sabe, figuran en buena parte de la poesía doctrinal castellana del siglo XV, sobre todo en los pasajes de aquellas obras en los que se establece un diálogo y en los que las acotaciones funcionan como pauta de lectura que orienta al destinatario del texto¹⁵. Sirvan de ejemplo algunas de las que se insertan en las famosas *Coplas de Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza¹⁶: *Torna la habla a Josep, su esposo* (copla 250), *Habla el ángel a los Reyes Magos* (copla 266), *Responde Nuestra Señora mostrando a Simeón la cabsa de sus excelencias* (copla 294), etc.

Por tanto, las acotaciones no son una «seña de identidad» inequívoca del teatro medieval, pero, una vez definido el texto, si éstas aparecen revisten un valor innegable, ya que proporcionan al estudioso datos de gran interés sobre las condiciones de representación de la obra.

V. Si bien, tradicionalmente, la intriga y la acción han sido consideradas cualidades fundamentales del teatro, es obvio que ambos elementos no son definitorios ni privativos de la producción dramática medieval, ya que están presentes en otros géneros literarios — latinos y vernáculos —, tales como el relato, la épica o ciertas composiciones lírico-narrativas. En el caso del teatro religioso, intriga y acción, van a ser concebidas de un modo particular. Los argumentos desarrollados en las piezas son bien conocidos tanto por los actores como por el público, dado que, en última instancia, la fuente de información son los relatos extraídos de los textos sagrados, los cuales vienen actualizados periódicamente en el círculo del año litúrgico. Poco importa que la interpretación sea llevada a cabo por miembros de la comunidad eclesial que representan explicaciones y aplicaciones literales de la palabra y que recuperan su función litúrgica tan pronto como finaliza el tiempo de la mimesis, o por actores ya profesionales que reelaboran el tema bíblico al margen de la objetividad histórica mediante la fantasía del poeta. Entre autor, actor y público se establece siempre una complicidad, se acepta una convención que se sustenta en la adhesión al pensamiento teológico que subyace a los textos. Todo el mundo conoce el desenlace de la acción (el anuncio de la Resurrección, la adoración de pastores y Reyes, etc). La conflictividad en estas piezas no existe. En el «*horizon d'attente*» del público el desenlace es conocido; como afirma Berger¹⁷, la trama se sustenta en la espera de una sucesión, de una cronología que va encadenando los acontecimientos y las peripecias de la acción. «El arte dramático implica esta tensión en la sucesión de escenas», que, por lo que se refiere a los textos latinos se alcanza mediante el sencillo procedimiento de preguntas / respuestas y que admite, debido a la competencia literaria e ideológica del oyente, omisiones de datos que repercuten en el desarrollo de la acción. Sólo así es aceptable el brusco tránsito en Compostela entre la exclamación de los muchachos que representan a las Marías («*Alleluia. Ad sepulchrum residens angelus / Nunciat resurrexisse Christum.*»), y la inter-

rogación del coro («*Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?*») que implica el conocimiento de los pasajes evangélicos de Mat. 28, 9-10, y, sobre todo, de Ioan. 20, 14-17, sobre la aparición de Cristo a las mujeres el primero y sobre la conversación entre Cristo, en figura de *hortolanus*, y María Magdalena el segundo.

En las obras en vulgar estamos igualmente ante un teatro de tipo mitológico donde predomina la narración y la explicación. La escenificación de los hechos bíblicos llega al público a través de un actor vicario, que sólo con los pastores de Lucas Fernández — en menor medida con los de Enzina — va a apartarse de los datos que le proporciona el texto sagrado, los evangelios apócrifos o ciertas obras de los comentaristas medievales (como, por ejemplo, las *Meditationes Vita Christi* de San Buenaventura), para reproducir otros hechos de la realidad circundante de forma paródica y burlesca¹⁸. Recuérdese, por ejemplo, el episodio inicial de la *Egloga o Farsa del Nacimiento*¹⁹, el conocido *gap* de Bonifacio, que determina la posterior disputa con Gil:

¡Cómo ahúto barbihecho,
maguer soy barbiponiente!
Más que un dado soy perhecho,
en cosa ño so contrecho.
Zagal soy huerte y valiente.
Las zagalas que me otean
en ligreja,
¡miafé! todas me desean,
y con gran muedo se arrean
por sobarme la pelleja.

(Fernández, *Egloga o Farsa Nacimiento*, vv. 21-30)

O en las burlas que ambos hacen del ermitaño Macario y de su predicación (*Idem Ibidem*, v. 321 y ss.). Estas situaciones jocosas, que amplían la trama, se reproducen igualmente en el *Auto o Farsa del Nacimiento* del mismo autor, en el que la parodia alcanza incluso a las verdades sagradas:

Ju.- Asperá, ¡pese a sant Pabro!
Pa.- Anda, vete de ay, diábro,
que oyr mas no te queremos.
¡Sus! Dacá. Al juego tornemos.
Ju.- ¿Ves que dixo que parió
oy la hija de Sanctana?

Pa.- ¡También pudo parir Juana!
(Fernández, *Auto o Farsa Nacimiento*, vv. 294-300)

En las obras precedentes, la intriga y el conflicto únicamente van a desempeñar un papel central en la *Representación de los Reyes Magos*, en la que se juega con el signo equívoco que es la estrella, con la indagación de la verdadera identidad del niño (el conocido pasaje de la prueba de los regalos), el conflicto que crea en Herodes el nacimiento de otro rey o la disputa final que se establece entre los rabíes.

Es evidente para cualquier estudioso de literatura medieval que esos elementos no están ausentes del resto de las piezas estudiadas, pero, realmente, sólo se manejan de forma esporádica. Así, tenemos la duda de José acerca de la virginidad de María en la *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique²⁰ (vv. 1-8), el diálogo entre el Peregrino y San Juan en el *Auto de la huida a Egipto*²¹ (v. 135 y ss.), y el conflicto que se establece entre Pedro y la «añçilla» en una escena del *Auto de la Pasión*²² (v. 189 y ss.), en la que se juega con la fuerza dramática del reconocimiento. Es muy poco si se confronta con la gran cantidad de partes metateatrales que ofrecen las obras y que no inciden sobre el desarrollo de la acción, sino que más bien son el comentario a verdades establecidas. Para esto se utiliza a menudo el

mecanismo de la pregunta o la interrupción, que sólo sirven para asentir, ampliar o aclarar algún aspecto de la mitología conocida, pero sin aportar nada nuevo. Sirva de ejemplo un pasaje de la *Egloga III* de Enzina²³:

Hijo
¿Tan presto fue sentenciado?

Padre
Ningún descanso le dieron.
A maytines le prendieron
y a la prima fue levado
y acusado,
que a Pilato le traxeron
y a tercia fue condenado.
Fuéronle a crucificar
a la ora de la sesta.

(Enzina, *Egloga III*, vv. 43-50)

Ninguno de los cinco rasgos apuntados (es decir, diálogo dramático, *impersonation*, ejecución en un espacio concreto, acotaciones y acción e intriga), tomados aisladamente, es exclusivo del teatro, ya que, como se ha señalado, pueden ser compartidos tanto por otros géneros literarios como por el espectáculo, entendido éste desde una perspectiva amplia. Estas dos entidades, teatro y espectáculo, comparten una serie de características que pueden reducirse principalmente a cuatro²⁴:

- La ejecución de un acto que se ofrece a la contemplación de un determinado público.
- La copresencia de emisor y destinatario.
- La simultaneidad de emisión y comunicación.
- La posibilidad de que el espectáculo incorpore también la *impersonation*.

Es esto lo que puede explicar en buena medida las divergencias que se observan a la hora de fijar el número de piezas que integran la tradición teatral del Occidente peninsular. El criterio que aquí ha permitido delimitar e identificar las obras es la conjunción en el texto literario de los elementos descritos más arriba, concretamente de los tres primeros, es decir, diálogo dramático, *impersonation* y ejecución en un espacio determinado, el cual, en el tiempo que dura la representación, adquiere una función nueva, conferida por la propia actividad teatral. Es precisamente esta última característica la que no comparte el teatro con ningún otro género ni actividad espectacular.

La ausencia de las propiedades mencionadas no permite incluir dentro del género ceremonias como la del obispillo, la *depositio* o la *elevatio*, procesiones como las de Ramos, el Pendón o el Corpus, etc.²⁵

Evidentemente, los problemas para la época estudiada residen en aquellos casos en que nos ha sido transmitido el texto sin rúbricas, acotaciones ni la confirmación de su puesta en escena. En estas circunstancias se podrá dar cuenta de un componente espectacular o teatral, analizando la obra en su contexto y cotejándola con el resto de la producción literaria que la circunda.

De la primera pieza escrita en romance castellano, *los Reyes Magos*, no tenemos constancia de que fuera representada, ya que su transmisión en un manuscrito que proporciona únicamente el texto literario dificulta, en gran medida, los detalles de su ejecución. Y sin embargo nadie pone en duda el carácter teatral de la obra. Criterios de pertinencia interna como son la exposición mimética, la intriga, las características propias del diálogo dramático (que incluye virtualmente gestos, cambios de voz, alusiones a objetos, etc), y criterios externos de orden sincrónico, proporcionados a través de la comparación con textos de la misma época — y posteriores — demuestran que el *Ordo stellae* es uno de los motivos que aparece desarrollado en piezas dramáticas latinas y romances. El análisis lingüístico de la pieza ha llevado a la crí-

tica a opiniones contradictorias en torno al origen de su autor. Desde Sola-Solé²⁶, que cree que la obra es mozárabe, pasando por Corominas²⁷ y Kerkhof²⁸, que la sitúan respectivamente en el Alto Aragón y Cataluña, la hipótesis de Lapesa²⁹ — que fue el primero que se ocupó de las dificultades lingüísticas del texto —, atribuyéndola a un autor gascón, es la que ofrece más visos de verosimilitud. Su autor sería uno de tantos clérigos francos que ocuparon puestos en Toledo durante el siglo XII y sus hábitos de escritura reflejarían la peculiar situación cultural de una ciudad en la que convivían mozárabes, francos, castellanos y hebreos. A pesar de ser una obra ajena a Castilla, nada impide pensar que fuese representada en Toledo, centro con grandes inquietudes, pero, desde luego, no puede ser dada como una pieza más de la tradición teatral castellana, ya que no cumple los requisitos para ser considerada como tal. Ni parece «fruto histórico» de ningún texto de la Castilla medieval ni tampoco dará origen a creaciones posteriores³⁰, y, además, «como obra de arte cerrada y autónoma»³¹, pertenece a unas coordenadas geográficas y culturales diferentes.

La adscripción al género «teatro» del vaticinio de la Sibila durante el oficio de maitines del día de Navidad en la catedral de Toledo plantea serios problemas aún cuando disponemos del texto y de indicaciones precisas sobre su ejecución. Tradicionalmente, se han señalado en esta representación elementos dramáticos, que, a nuestro juicio, revisten tan sólo carácter espectacular y no teatral.

La profecía *Judicii signum* de la Sibila Eritrea, ya sea en latín o romance, se incluye en un contexto litúrgico (lectura IX del oficio de maitines) y literario (el famoso sermón pseudo-agustiniano *Contra Judaeos, Paganos et Arianos*), que van a condicionar la valoración del texto, el cual, tomado aisladamente, es una pieza didáctica de carácter apocalíptico. Será su marco literario el que determine cualidades dramáticas como el diálogo o la intriga, ya que el sermón utiliza en su *argumentatio* pruebas para establecer la credibilidad de su causa, mediante una serie de *auctoritates* cuya presencia es reclamada por el lector bajo la ficción de un interrogatorio de tipo judicial³².

El canto en público de un muchacho disfrazado de Sibila, acompañado por la coreografía que suponen cuatro zagales, dos de los cuales imitan a ángeles justicieros, mientras que los otros dos se presentan como lo que son, es decir, muchachos del coro que iluminan con sus antorchas la escena, no rebasa los límites de una dramatización representativa, que sólo busca una similitud externa con su *denotatum*. Incluso el espacio durante esta representación no pierde su valor primario; bien al contrario se respeta la función litúrgica del lugar, ya que si los cinco actantes se sitúan en el tablado dispuesto al lado del púlpito del Evangelio es porque esa es la localización que requiere la recitación de la lectura del oficio³³.

La actividad dramática de sermones y homilias no parece, por tanto, que deba ser incluida en el ámbito teatral, sino tomada como catequesis plástica de los *rudes* y, a la vez, como elemento espectacular que mantiene la atención de todos los fieles³⁴.

Continuando con la revisión de la producción dramática medieval castellana, hay otro texto que sigue suscitando controversias a la hora de su clasificación. Son las conocidas como [*Lamentaciones*] *fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique, que para unos forman parte de la producción lírica del siglo XV³⁵, mientras que para otra parte de la crítica deben ser incluidas en el repertorio de las obras del teatro peninsular³⁶. A nuestro juicio, el texto no ofrece en sí mismo rasgos identificadores que permitan adscribirlo de manera inequívoca a uno de los dos géneros en cuestión. *Ay dolor* ha sido transmitido en un único códice conservado en la B.N. de Madrid (ms. 4114), el cual es una copia realizada en el siglo XVIII de un cancionero perdido que provenía de la *librería de Camara el Rey* (cfr. f^o 278 r^o-v^o) y que reproduce obras de Pero Guillén y otros autores de la época.

El contenido del manuscrito es variado, ya que es una antología en la que se encuentra poesía doctrinal, laudatoria, amorosa, satírica, religiosa, circunstancial y algunas prosas dirigidas a personajes relevantes en los acontecimientos del momento (concretamente Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, y los Reyes Católicos), pero no recoge ninguna pieza teatral. La

producción de Gómez Manrique se inicia en el fº 239 rº y la distribución de las obras en esta parte del códice presenta una ordenación regular de carácter alternante entre poesía religiosa y textos de carácter histórico, incluidos los dos anónimos *Francia cuenta tu ganancia* y los lamentos de Job³⁷. La introducción de la pieza en esta sección confirma — creemos — su carácter lírico y así la entendió el compilador, lo que no impide que, posteriormente, pudiera ser utilizada en un contexto teatral³⁸.

Las conocidas como *Lamentaciones* se inscriben dentro de la tradición lírica del *Planctus Mariae*. Dicho texto alcanzó una fortuna singular durante el siglo XV³⁹ y, por tanto, no es extraño que un autor culto como Gómez Manrique cultivara un motivo de prestigiosa tradición e innegable fama. Ni siquiera las ligeras didascalias que aparecen en la parte final del texto indican que estemos ante una pieza teatral, ya que seguramente vienen determinadas como pauta de lectura, tal y como ocurría en otras obras de carácter alegórico y doctrinal (*vide supra*).

Otro de los argumentos que puede darse a favor del lirismo de la pieza atiende a su organización métrica. Frente a la variedad de medidas que se encuentran en la *Representación*, el texto que nos ocupa ofrece un único esquema métrico: la copla castellana compuesta de dos redondillas de octosílabos con rima abba (o abab) cddc y rematada con el estribillo *Ay dolor*, que, como se sabe, procede de la tradición latina⁴⁰.

Establecidos los criterios utilizados para delimitar el género *teatro*, y, como consecuencia, el corpus manejado en este estudio, parece oportuno analizar la situación literaria que ofrece Castilla respecto al resto del contexto europeo.

Lo primero que sorprende al estudioso es el vacío textual que se produce, tanto en latín como en romance, por un período de tres siglos. Entre el *Auto de los Reyes Magos* y la *Representación* de Gómez Manrique existe un lapso temporal idéntico al que ofrece el drama litúrgico, ya que desde las *Visitationes Sepulchri* de Silos (finales del s. XI) y Compostela (s. XII) no aparecen otros testimonios hasta bien entrado el siglo XV, con el *Officium pastorum* de Toledo y la segunda *Visitatio* compostelana. Esta dispersión cronológica no tiene lugar en ninguna otra tradición, pues, si bien a veces nos encontramos con falta de textos para un período de años, la documentación — latina y romance — sigue una cadencia cronológica más regular, no produciéndose en ninguna otra área ese corte tan abrupto.

A los textos literarios conservados la crítica adujo noticias de posibles representaciones en los templos, cuya valoración suscita serias dudas a la hora de considerar el peso que ejercieron en la formación de la tradición teatral castellana. Es el caso, por ejemplo, de la *Primera Partida* (título VI, ley 34) de Alfonso X, que, hasta hace bien poco, fue dada como prueba fehaciente de la existencia de actividad teatral durante el siglo XIII. Sin embargo, H. López Morales⁴¹ ha demostrado que ese fragmento no es más que la traducción de un texto ajeno a Castilla, concretamente de una glosa a un decreto de Inocencio III, redactada precisamente por un canónigo español conocido como Lorenzo el Hispano. Además, como se sabe, esa *Partida* es de derecho canónico, materia en la que el rey no tenía capacidad jurídica para legislar⁴².

Cuando la comparación se establece con las restantes áreas de la Romania, salta a primera vista el papel menor que ejercen los textos castellanos conservados, tanto desde un punto de vista literario como espectacular. Las piezas del Occidente peninsular no ofrecen apenas variedad temática, ya que giran en torno a dos argumentos principales del calendario litúrgico: la Pasión y Resurrección de Cristo, y su Nacimiento, episodios que tienen su fuente de inspiración en el Nuevo Testamento, al que se añaden, en las piezas en vulgar, motivos procedentes de los Evangelios apócrifos (cfr. la presencia de la mula y el buey en el portal de Belén, los nombres de los padres de la Virgen, el encarcelamiento de José de Arimatea, el personaje de la Verónica, etc). Sólo en época tardía, y con Enzina y Lucas Fernández, hará entrada en la escena un nuevo personaje, el pastor, que introduce elementos cómicos y burlescos ajenos a la tradición de tipo religioso⁴³. Se desconocen, por tanto, dramas que tomen sus temas del Antiguo Testamento o de otras narraciones del Nuevo (por ejemplo, los epi-

sodios referentes a Daniel, Abraham e Isaac, Rebeca, la matanza de los Inocentes o llanto de Raquel, la resurrección de Lázaro, la conversión de San Pablo, la caída de Adán y Eva, etc), de parábolas o temas escatológicos (el hijo pródigo, las vírgenes necias y prudentes, el Anticristo,...), relatos hagiográficos (San Nicolás, San Agustín, Santa Inés, etc.) o episodios de la Vida de la Virgen (la presentación en el Templo, la Anunciación, la Asunción, ...).

La actividad dramática no fue, pues, desconocida en Castilla, pero careció de vitalidad para desarrollar formas plenamente teatralizadas. Las piezas se reducen a los núcleos temáticos esenciales. Por lo que se refiere al aspecto formal y literario de las obras latinas, en Castilla se registran las versiones más simples (no las más arcaicas) tanto de la *Visitatio* como del *Officium pastorum*. La textura que ofrecen procede de otras regiones europeas (Italia para Silos, zona meridional franca y catalana para Compostela y Toledo⁴⁴). Estos sencillos dramas no fueron capaces de desprenderse de su contexto litúrgico, de modo que fuera posible propiciar la aparición de nuevas formas con autonomía suficiente. El lenguaje gestual es prácticamente inexistente, ya que los actantes son figuras hieráticas cuyos desplazamientos sobre el «escenario» mantienen un carácter marcadamente procesional tanto en Compostela como en Toledo. La forma dialogada que ofrecen los textos es un recurso extraído del propio texto evangélico en el caso de la *Visitatio*, y del texto litúrgico en el del *Officium*. Es más, el coro mismo, gracias a su valor simbólico de representante de la comunidad cristiana, funciona como interlocutor. El «attrezzo» sigue siendo, asimismo, litúrgico (las *amicitiis candidis* en Compostela, las *capas de laudes* en Toledo). El templo, con sus localizaciones precisas en el altar y el coro, es un escenario alegórico que jamás deja de ser entendido como tal. En una palabra, en Castilla no se llega ni a una mímesis completa ni al desarrollo teatral que se alcanza en los siglos XII y XIII en otras regiones continentales — incluso peninsulares —, donde la naturaleza del diálogo, la penetración psicológica de los personajes, el disfraz y la desaparición de elementos rituales nos sitúan ante piezas teatrales con una estructura sólida y no ante simples dramatizaciones. Desde los siglos XI y XII hasta finales del XV, Castilla no parece hacerse eco de tales progresos. Si bien los textos conservados nos remiten a localizaciones geográficas con sedes eclesiásticas importantes, ninguna de ellas siguió el curso tomado por otras zonas de la Europa medieval en el desarrollo del drama litúrgico. Silos, monasterio burgalés de floreciente actividad cultural antes de la entrada del rito romano en Castilla, estuvo siempre abierto a las más variadas influencias debido a su relación con el Camino de Santiago. Compostela, que en el siglo XII se convierte, junto con Roma y Jerusalén, en un punto neurálgico de peregrinación para la cristiandad, recibió la visita de hombres con rica y variada formación intelectual. Toledo que, desde la implantación del rito romano en el Occidente ibérico, se convierte en la sede de la iglesia peninsular será centro cultural de primera magnitud no sólo en época de Alfonso X el Sabio y su escuela de Traductores, sino ya anteriormente con su primer obispo, Bernardo, a cuya llamada acuden clérigos francos de monasterios y catedrales del más alto prestigio. Es decir, los dramas litúrgicos se localizan en centros eclesiásticos con capacidad y posibilidades técnicas para dar forma a tal tipo de representaciones, que llegaron de la mano del rito romano, visto a través del prisma de la reforma purista cluniacense. Es esta circunstancia la que ocasiona que el drama litúrgico llegue a Castilla no como un elemento vivo, sino como una forma literaria cerrada sin posibilidades de desarrollo. Se percibe como una excepción cultista vigilada de cerca por la reforma que había expurgado la liturgia galorromana de todo elemento extraoficial que no se ajustase al rito gregoriano. Esta vigilancia cluniacense sólo surtió sus efectos en aquellos lugares en los que el rito romano penetró gracias a ellos; por el contrario, en las sedes que habían seguido esta práctica bajo inspiración benedictina, por ejemplo, no fueron capaces de impedir el florecimiento de formas conocidas desde antiguo (cfr. el caso de Limoges, Ripoll, etc).

Respecto a la producción en vulgar conservada, se ha insistido repetidas veces en que el *Auto de los Reyes Magos* es de una calidad literaria y teatral superior a las obras religiosas de

Gómez Manrique o Enzina, donde los personajes se limitan a adaptar o a repetir en romance las versiones de los textos sagrados de una forma fría, que no permite individualizarlos y que los hace totalmente convencionales (la excepción la constituyen los pastores de Lucas Fernández tanto en la *Egloga o Farsa del Nacimiento* como en el *Auto* del mismo asunto).

El teatro castellano del siglo XV está muy lejos de la complejidad que presentan los Misterios y Pasiones galorromances, los del Este peninsular (al menos con la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* del siglo XIV o *L'Assumpció* valenciana del XV), las «devozioni» italianas del XIV o la «Sacra Rappresentazione» toscana del XV. Incluso en aquellas piezas castellanas en que existen las acotaciones (como puede ser el caso de las *Eglogas* de Enzina o las obras de Lucas Fernández) éstas son de una sencillez que contrasta sobremanera con las que nos proporcionan textos contemporáneos de las otras tradiciones mencionadas, que apuntan hacia una organización material compleja y bien estructurada.

Las reflexiones precedentes no han de inducir a la creencia de que la constitución de la tradición de un género tenga que pasar por diversas gradaciones técnicas — de la más simple a la más compleja — correspondientes a cronologías sucesivas, ya que esto es algo que contradicen los propios hechos, desde los troparios a la situación italiana en que lauda lírica, dramática y «devozione» no implican soluciones de continuidad⁴⁵, pues o bien coexisten en la misma época textos que implican diferentes gradaciones, o en épocas posteriores se documentan testimonios menos maduros desde una perspectiva teatral. Pero lo que es evidente es que si uno lanza la vista al resto de las manifestaciones dramáticas europeas — y sin existir en todas las zonas la gran variedad de formas y la importante producción que ofrece Francia — a finales del siglo XIV, y sobre todo en el XV, la tradición desemboca en manifestaciones más grandiosas, más perfeccionadas desde un punto de vista técnico y espectacular que no se corresponde en absoluto con la situación castellana, que exhibe piezas breves, con poca perspectiva y con una técnica teatral muy simple.

Para concluir, hemos de señalar que los textos poéticos conservados del siglo XV hablan por sí mismos y demuestran qué tipo de tradición existió detrás de ellos, mejor dicho de no tradición, ya que no se engarzan en una línea continuada. Hubo actividad teatral en Castilla, esto es algo cierto, pero fue muy localizada y se produjo mediante textos que no parecen estar conectados entre sí, lo que implica la ausencia de la formación de una tradición. Esta sólo se constituirá con Juan del Enzina y Lucas Fernández como fruto de los cambios históricos y socio-culturales, ya que, no en vano, nos encontramos en pleno Renacimiento.

Notas

¹ El corpus del trabajo está constituido tanto por los textos latinos como romances documentados en la zona geográfica citada. Para la producción latina, el término *post quem* será la *Visitatio Sepulchri* del siglo XI, copiada en dos manuscritos procedentes de Silos y conservados en la actualidad en Londres (*BL Add.* 30850, f.106v (Antifonario) y *Add.* 30848, f.125v (Breviario)). El término *ante quem* lo constituye el *Officium pastorum* de Toledo y la *Visitatio* de los breviarios de Santiago de Compostela impresos en Lisboa en 1497. Para la producción en vulgar, el primer texto es, como se sabe, la *Representación de los Reyes Magos* (ca. 1150); los últimos autores reseñados han sido Juan del Enzina y Lucas Fernández.

² P. Zumthor, *La lettre et la voix de la «littérature médiévale»*, Paris, 1987, pp. 245-268.

³ ARISTOT., *Poética*, 1448a y 1450a-b.

⁴ Cfr. G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, 1951, y *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1956.

⁵ Se puede afirmar que el diálogo es la única forma de escritura utilizada en las piezas religiosas y profanas de todas las tradiciones literarias tanto en latín como en romance. La única obra monológica que ha sido incluida entre las piezas teatrales es el *Dit de l'erberie* de Rutebeuf, que encubre, en cierto modo, un diálogo reflejo, ya que el charlatán para vender mejor su mercancía se dirige una y otra vez a sus clientes, que condicionan la naturaleza de su discurso. Así, por ejemplo en este pasaje:

«je vos apanrai a garir dou mal des vers, se vos le voleiz oïr. Voleiz oïr?» (E. Faral — J. Bastin, *Rutebeuf. Oeuvres complètes*, Paris, 1977, vol. II, p. 277, ls. 11-12).

De todas formas la obra ofrece serias dudas a cerca de su naturaleza teatral, no sólo por el paso abrupto del verso a la prosa (la disposición en verso se interrumpe en el verso 114), sino también por su denominación como «dit», sustantivo ajeno al ámbito teatral medieval y, sobre todo, por los datos que ofrece el «fabliau» del *Vilain au buffet*, que lo menciona entre las piezas recitadas por los juglares en el momento en que en dicha obra se organiza un concurso para elegir al más ingenioso de entre ellos (vid. Faral-Bastin, *Rutebeuf*, II, pp. 266-267).

⁶ DIOM., *Grammatici latini*, ed. Keil, I, 482, 15. Vid. Th.L.L., V, 1, cols. 2066, s. v. «drama»; *Corpus Glossariorum Latinorum*, ed. G. Goetz, vol. V, pp. 356-409, s. v. «drama». A este propósito, consúltese también H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1975, vol. I, p. 265.

⁷ Juan del Encina. *Obras dramáticas, I. (Cancionero de 1496)*. Edición y estudio de R. Gimeno, Madrid, 1975 (la segunda *Egloga* ocupa las páginas 103 a 120).

⁸ El hablar de una gradación no implica la aplicación de un criterio cronológico, ya que, como se sabe, hay piezas del siglo XV que siguen manifestando una *impersonation* relativa (cfr. la *Visitatio* de Compostela), mientras que dramas más tempranos asumen ese rasgo de manera íntegra (por ejemplo, el pequeño drama pascual de Silos).

⁹ V. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933 (reimpresión, 1976), vol. I, pp. 249-250.

¹⁰ Cfr. P. Aebischer, *Le Mystère d'Adam. (Ordo Representacionis Ade)*, Genève-Paris, 1963, p. 27.

¹¹ La cita procede de M. C. Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, 1987, p. 79.

¹² Ver B.-D. Berger, *Le Drame liturgique de Pâques. Liturgie et Théâtre*, Paris, 1976, p. 261 y ss.; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, 1988, pp. 221-222.

¹³ Téngase en cuenta que los versos 176-179 de la *III Egloga* de Enzina, puestos en boca del hijo (*¡O, sagrario divinal, / arca de muy gran tesoro, / no de plata ni de oro! mas de más alto metal!*) no tienen por qué referirse al objeto litúrgico, sino que pueden aludir al propio sepulcro, que por contener el cuerpo de Cristo es calificado con una hipérbole (*mas de más alto metal!*).

¹⁴ Véase Allegri, *Teatro e spettacolo*, pp. 234-235.

¹⁵ Cfr. H. López Morales, *Tradicón y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, 1968, p. 83 y ss.

¹⁶ Se ha seguido la siguiente edición: Frey Inigo de Mendoza. *Coplas de Vita Christi*. Studio introduttivo, testo critico, traduzione e commento a cura di M. Massoli, Firenze, 1977.

¹⁷ Berger, *Le drame liturgique de Pâques*, p. 221.

¹⁸ Para este aspecto, véanse, entre otros: López Morales, *Tradicón y creación*, p. 143 y ss.; A. Hermenegildo, «Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández», *Segismundo*, II (1966), pp. 9-43; Idem, *Teatro renacentista*, Madrid, 1990, p. 122 y ss.; M. G. Profeti, «El teatro en la época de los Reyes Católicos», en *Historia de la literatura española*. vol. I *Desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid, 1990, pp. 327-328.

¹⁹ La edición manejada para la producción de Lucas Fernández ha sido la de M. J. Canellada, *Lucas Fernández. Farsas y Eglogas*, Madrid, 1976.

²⁰ Cfr. la edición de R. Foulché Delbosc en *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, 1915, vol. II, pp. 53b-56a.

²¹ Ver J. Amfócola, «El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo XV», *Filología*, XV (1971), pp. 1-29 (la edición del texto ocupa las páginas 18 a 29).

²² Véase la edición y estudio de C. Torroja Menéndez y M. Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, 1977 (Anejo XXXV del BRAE).

²³ Más ejemplos en: Gómez Manrique, *Representación*, v. 43 y ss.; v. 100 y ss., y v. 130 y ss.; *Auto de la Huida a Egipto* v. 85 y ss.; v. 238 y ss.; Alonso del Campo?, *Auto de la Pasión*, v. 50 y ss.; v. 79 y ss.; v. 230 y ss., y v. 417 y ss.; Enzina, *Egloga II*, v. 30 y ss.; Idem, *Egloga III*, v. 29 y ss., y v. 131 y ss.; Idem, *Egloga IV*, v. 35 y ss.; Lucas Fernández, *Auto de la Pasión*, v. 102 y ss., etc.

²⁴ Para este aspecto, véanse, entre otros: T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, The Hague, 1975; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, 1982, (especialmente, p. 69 y ss.).

²⁵ Cfr. una opinión diversa en V. García de la Concha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel*, Zaragoza, 1978, pp. 153-175.

²⁶ J. M. Sola-Solé, «El *Auto de los Reyes Magos*: ¿impacto gascón o mozárabe?», *RPh*, XXIX (1975-76), pp. 20-27.

²⁷ J. Corominas, reseña al libro de T. Navarro, *Documentos lingüísticos del Alto Aragón en NRFH*, XII (1958), pp. 65-75.

²⁸ M. P. A. M. Kerkhof, «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *BHi*, LXXXI (1979), pp. 281-288.

²⁹ R. Lapesa, «Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», *Homenaje a F. Krüger*, Mendoza, 1954, vol. II, pp. 591-599 (reproducido en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1971, pp. 37-47); Idem, «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», *Miscellànea Aramón i Serra*, Barcelona, 1983, vol. III, pp. 227-294.

³⁰ Aunque se tiene constancia de una puesta en escena en Toledo de un *Auto de los Reyes* en 1502 (ver Torroja-Rivas, *Teatro en Toledo*, pp. 46-47 y pp. 66-67), esto no invalida las observaciones precedentes. Además de carecer de texto literario — sólo se nos facilita la lista de personajes y el sueldo que percibían, lo que permite postular incluso la existencia de un espectáculo y no de una representación teatral —, la distancia cronológica y el carácter que ofrecen las piezas castellanas del XV hacen que pongamos en duda la relación de dependencia entre los dos *Autos*.

³¹ Las citas entre comillas provienen de E. Asensio, *Estudios portugueses*, París, 1974, p. 311.

³² Las homilias o sermones en forma dialogada con un narrador-predicador y uno o varios acompañantes que se encargan de leer las partes escritas en discurso directo se documentan ya a partir del siglo IX. Este es el caso de la homilía referente al descenso de Cristo a los Infiernos, en la que se incluye el diálogo mantenido por Cristo con las almas de los justos, con Adán y Eva. El manuscrito identifica, incluso gráficamente, las diversas partes del sermón mediante el empleo de tintas de diversos colores. Sobre este texto en concreto y otros de naturaleza semejante pueden consultarse: R. Axton, *The European Drama of the Early Middle Ages*, London, 1974; B. Luiselli, «Omilia o dramma sacro» en *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, *Atti del I Convegno di Studio* (Viterbo, 31 maggio-2 giugno 1976), Viterbo, 1977, pp. 217-228.

³³ Ver, M. Righetti, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1955 vol. I, p. 432 y ss.; A. G. Martimort, *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1987, p. 224 y ss.

³⁴ Cfr. Allegri, *Teatro e spettacolo*, p. 218.

³⁵ Ver, entre otros: J. P. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1937; E. Julià Martínez, «La literatura dramática peninsular en el siglo XV» en *Historia general de las literaturas hispánicas* a cargo de G. Díaz Plaja, Barcelona, 1951, vol. II, p. 240; López Morales, *Tradicón y creación*, p. 77.

³⁶ Es el caso de F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, 1986-4, pp. 61-63; K. R. Scholberg, *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, 1984, p. 41; A. M^a Alvarez Pellitero, *Teatro medieval*, Madrid, 1990, p. 127 y ss.; A. Gómez Moreno, *El teatro castellano medieval en su marco románico* (en prensa). Queremos agradecer la gentileza y amabilidad del prof. Gómez Moreno que nos ha enviado las pruebas de este último libro, en el que se facilita al especialista todo el material existente hasta el momento para el estudio del teatro castellano medieval.

³⁷ Así, tenemos: f^o 279r^o Copla a Nuestra Señora, *Santa Virgen escogida / sobre todas piadosa*; f^o 280r^o-f^o 281v^o *Francia cuenta tu ganancia*; f^o 282r^o-282v^o La lición de Job Heu mihi, *Heu mihi sin ventura / Ubi fugiam ay de mí*; f^o 283r^o-f^o 287v^o Prosa, *Excelentísimos príncipes*; f^o 288r^o-f^o 291r^o, Fechas para la Semana Santa, *Ay dolor, dolor*.

³⁸ Así lo cree A. Bleuca en «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*, en *Homenaje a E. Asensio*, Madrid, 1989, p. 111.

³⁹ Cfr., P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, 1949, vol. I, p. 300 y ss.

⁴⁰ P. Dronke, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, 1981, p. 51 y ss.

⁴¹ H. López Morales, «Sobre el teatro medieval castellano: status quaestionis», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, XIV (1986), p. 116. Asimismo, el autor publicará en breve un artículo sobre esta cuestión en la *RFE*.

⁴² Las últimas pruebas que se han aducido como testimonios indirectos de actividad teatral en Castilla han sido un documento zamorano del año 1279, en el que se da permiso a la clerecía para cantar versos «e fazer representación de Nuestro Señor en el día de Ramos», y una norma del sínodo de Cuéllar (1325) en la que se autoriza a «fazer juegos» con ocasión de las festividades litúrgicas, siempre que no desvirtúen «el divinal oficio», y se da como ejemplo permitido el de «las Marías e del monumento». La primera referencia introduce el término *representación* que en la época no revestía valor teatral (cfr. López Morales, *Tradicón y creación*, p. 221), pero, además, el testimonio implicaría la existencia en la Castilla de la segunda mitad del siglo XIII de una pieza autónoma que desarrollase el tema de la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén -

o, al menos, así interpretamos el sintagma en el día de Ramos-, lo que parece harto improbable habida cuenta de que dicho argumento es utilizado únicamente como escena adicional en las Pasiones latinas y romances más tardías. El texto del sínodo, dado el marco en el que se encuentra, exigiría un análisis detallado tal y como se ha hecho para el caso de la *Primera Partida*. (El documento zamorano figura en J. L. Martín, *Campeños vasallos del obispo Suero de Zamora (1254-1286)*, Salamanca, 1981, p. 21, y es citado por Gómez Moreno en su *Teatro castellano*; el texto del sínodo puede verse en Álvarez Pellitero, *Teatro medieval*, p. 40).

⁴³ Para un análisis de esta figura, ver: López Morales, *Tradición y creación*, p. 147 y ss.; J. Brotherton, *The Pastor-bobo in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, London, 1975.

⁴⁴ Sobre la posible procedencia italiana de las piezas, véase R. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, pp. 51-52. Para la conexión de las piezas compostelanas con antecedentes occitanos y catalanes, cfr. R. Donovan, «Two Celebrated Centers of Medieval Liturgical Drama: Fleury and Ripoll» en *The Medieval Drama and its Claudelian Revival*, Washington, 1970, pp. 41-51. Para el *Officium pastorum* de Toledo, véase Donovan, *Liturgical Drama*, pp. 34-35 y pp. 125-126.

⁴⁵ A este propósito, véase, por ejemplo, Allegri, *Teatro e spettacolo*, p. 212 y ss.