

DEL TROPO AL DRAMA LITÚRGICO

EVA CASTRO CARIDAD*

Universidad de Santiago de Compostela

Antes de iniciar mi disertación quiero expresar mi agradecimiento a los Profesores D. Pedro Calahorra y D. Luis Prensa por su amable invitación a participar en estas *II Jornadas de Canto Gregoriano*, así como a la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) de la Excm. Diputación de Zaragoza por su gran eficacia y a la Caja de Ahorros de la Inmaculada por acogernos en estos magníficos salones.

Como pueden comprobar por el título de la conferencia, me corresponde analizar ante Vds. la evolución desde el tropo litúrgico hasta el teatro medieval. Para comprender este desarrollo voy a detenerme en la manifestación literario-musical que se denomina Drama Litúrgico. Si hoy esta expresión de la cultura religiosa medieval despierta tanta curiosidad no es tanto por sus cualidades musicales o sus valores estéticos y literarios que, en verdad –vamos a ser sinceros–, son más bien escasos, sino porque el drama litúrgico es una de las claves para entender el fenómeno del teatro latino medieval, que éste sí es un asunto de plena actualidad.

Pero, ¿qué es eso del drama litúrgico? Hemos de reconocer que, después de más de un siglo de análisis, la mejor definición es la primera que se dio, y que fue propuesta a mediados del siglo XIX por el estudioso francés F. Clément, que lo definió en los siguientes términos (doy la traducción): "El drama litúrgico, que es una denominación moderna desconocida en la Edad Media, es un tipo particular de ceremonia religiosa que se desarrolló únicamente dentro del rito romano. Esta ceremonia se ubicó, por norma general, al final del oficio de maitines de las festividades litúrgicas más importantes del año cristiano". Tras una definición, nada hay más oportuno que ilustrar la teoría con la

* Profesora del Departamento de Lengua y Literatura latina. Universidad de Santiago de Compostela.

práctica. El ejemplo seleccionado es curiosamente también el primer testimonio conocido de un drama litúrgico. Este texto, escrito en latín, se encuentra en la regla monástica que redactó el obispo de Winchester, san Ethelwold, en la segunda mitad del siglo X. Con esta normativa o regla el santo obispo se proponía unificar el rito litúrgico de todos los monasterios de su diócesis.

El erudito inglés describió con detalle todas las ceremonias de la Semana Santa y Pascua. Así, al llegar al oficio de maitines del Domingo de Resurrección, san Ethelwold señaló lo siguiente (doy también la traducción) :

"Mientras se hace la tercera lectura [del oficio de maitines del domingo de Resurrección], cuatro hermanos se han de vestir. Uno de ellos, vestido con alba, ha de entrar como si fuera a hacer algo y ha de ocultarse junto al sepulcro, permaneciendo allí sentado con una palma entre las manos. Mientras se celebra el tercer responsorio, que los tres hermanos restantes se presenten, todos ellos vestidos con capas de paseo y portando incensarios encendidos; han de caminar despacio, como quien está buscando algo, dirigiéndose al lugar del sepulcro. Esto se hace a imitación del ángel que está sentado en el monumento y de las mujeres que se acercan con perfumes para ungir el cuerpo de Jesús.

Cuando el que está sentado vea que se le aproximan los tres, que están como desorientados y buscando algo, ha de comenzar a cantar con voz suave y tono medio: *¿A quién buscáis?* Una vez cantado hasta el final, con voz tenue que le respondan los otros tres a una sola voz: *A Jesús Nazareno*. Y él a ellos: *No está aquí; resucitó, como había anunciado. Id, comunicad que ha resucitado de entre los muertos*. Al oír esta orden, que los tres se vuelvan hacia el coro y digan: *Aleluya. Ha resucitado el Señor*. Dicho esto, el que está sentado que diga de nuevo la antífona, como si estuviera llamándolos: *Venid y ved el lugar*. Al decir esto, que se ponga de pie y levante el velo, y que les muestre el lugar sin la cruz, pero con los paños caídos en el suelo, con los que se había envuelto la cruz.

Una vez visto esto, han de dejar en el suelo los incensarios que habían llevado hasta el sepulcro y han de coger el sudario extendiéndolo ante el clero, como si estuvieran mostrando que el

Señor resucitó y ya no estaba envuelto en él; al mismo tiempo cantarán esta antífona: *El Señor ha resucitado del sepulcro*. Han de colocar el paño sobre el altar. Una vez finalizada la antífona, que el prior, contento por el triunfo de nuestro rey, que resucitó tras vencer a la muerte, que inicie el himno *Te Deum*. Una vez iniciado, que comiencen a tañer todas las campanas".

El drama litúrgico que describió san Ethelwold recibe el nombre de *Visitatio Sepulchri* o Visita al Santo Sepulcro. Esta ceremonia ponía fin a una serie de celebraciones de la Semana Santa, entre las que destaca la *Depositio Crucis* o Entierro de la Cruz, que se celebraba el Viernes Santo. En la misa de este día no había consagración, sino que se daba la comunión con las sagradas formas consagradas el día anterior. En el siglo IX se introdujo la costumbre de celebrar con gran solemnidad el regreso al sagrario de las hostias sobrantes de la misa del Viernes Santo. Esta acción se interpretó simbólicamente como el entierro de Cristo. En algunas iglesias, en lugar de emplear el Sacramento se utilizó una cruz, símbolo del cuerpo de Cristo, que se envolvía en paños de altar, que imitaban su sudario. La cruz se depositaba en el altar, al lado del sagrario o en una construcción, hecha específicamente para esta ceremonia, que se colocaba en un lugar importante del templo, por ejemplo en medio del coro, al lado del sagrario o cerca del baptisterio. Estos lugares representaban así la tumba de Jesús. Según el texto de san Ethelwold, en los monasterios ingleses se empleó durante la *Depositio* una cruz con paños de altar, que después se utilizarían de nuevo en la ceremonia de la Visita al Santo Sepulcro del Domingo de Resurrección.

Si recuerdan el hilo argumental de la *Visitatio*, que acabamos de leer, la acción se articula en tres ejes:

- la llegada de las tres mujeres, María Magdalena, María, madre de Santiago, y María Salomé, a la tumba de Jesús;
- la aparición del ángel, que les anuncia que Cristo ha resucitado y que les enseña el sepulcro vacío;
- y, por último, la marcha de las tres Marías para transmitir a los apóstoles el mensaje de la Resurrección.

La acción se ajusta a las narraciones evangélicas de san Mateo (28, 1-8), san Marcos (16, 1-7) y san Lucas (24, 1-9), pero no sigue al pie de la letra ninguna de ellas, sino que crea un nuevo texto a partir de los datos aportados por los tres evangelistas. De este modo, san Mateo sólo habla de dos mujeres, que van a ungir el cuerpo de Cristo, y de un ángel, que está sentado a la entrada del sepulcro. San Marcos señala la presencia de tres mujeres y un ángel, y se dice que existe un diálogo entre ellos, que no se llega a reproducir. San Lucas también indica la presencia de tres mujeres, pero de dos ángeles. Éste es el único evangelista que recoge el diálogo en estilo directo entre ángeles y mujeres. En este texto está inspirada la composición literaria de la *Visitatio Sepulchri*: *Quem queritis* ('¿A quién buscáis?').

Todos los elementos de la ceremonia de la Visita al Sepulcro tienen un alto valor simbólico. Así, los hombre que hacen de ángel y de las tres mujeres son monjes que visten sus ropas litúrgicas (el alba y las capas de paseo); que se sirven de objetos también litúrgicos (los incensarios, que imitan los vasos de ungüentos; los paños de altar, que representan el sudario; el altar, el sagrario o una construcción para la ceremonia, que reproducen el sepulcro). Por otra parte, cuando los monjes, que hacen de Marías, han de transmitir el mensaje recibido del ángel, se vuelven hacia la comunidad monástica, que representa a los discípulos de Cristo; en ambos casos, tanto los discípulos antes, como ahora el clero, tienen la misión de difundir la doctrina de Cristo. Asimismo tiene un valor simbólico el momento litúrgico de la ceremonia, es decir, la parte final del oficio de maitines del Domingo de Resurrección. Los maitines eran la primera hora de oración del día, que durante la Edad Media se iniciaba a las 2 ó 2.30 de la madrugada. Este momento se ajusta a lo dicho por los evangelistas, por ejemplo, san Mateo: "Transcurrido el sábado, cuando alboreaba el primer día de la semana (el domingo para el pueblo judío), fueron las mujeres a visitar el sepulcro"; o san Lucas: "El primer día de la semana, al rayar el alba (momento de los maitines), vinieron al sepulcro, trayendo los perfumes que habían preparado". Pero hay más, cuando los monjes terminan de cantar ante la comunidad la antifona de Resurrección, *El Señor ha resucitado del sepulcro*, en ese mismo momento se entona el himno *Te Deum*, que es el himno que se cantaba todos los días al final de maitines y que fue interpretado por los comentaristas medievales como el recuerdo permanente y diario de la resurrección de Cristo.

En otras palabras, la ubicación de la ceremonia de la Visita dentro del rito encaja perfectamente y resalta el valor simbólico del oficio de maitines. Hay que tener en cuenta que todas las oraciones y cantos comunales obligatorios de dicho oficio durante el Domingo de Pascua, es decir, los responsorios, versículos, antífonas e himnos, versan sobre la narración evangélica de la visita de las santas mujeres al sepulcro. Lo que hace la ceremonia de la *Visitatio* es ejemplificar, mediante la representación de los monjes y el espectáculo que les rodea, todo el significado teológico de la hora de maitines de esta gran solemnidad del año litúrgico.

Las ceremonias de las que estamos hablando, como el Entierro de la Santa Cruz del *Viernes de la semana de la Pasión* o la Visita al sepulcro del *Domingo de Pascua*, no fueron ceremonias fijas y obligatorias del rito romano, sino que fueron celebraciones optativas. A saber, cada iglesia podía llevarlas a cabo —siempre con el consentimiento de la autoridad eclesiástica—, o bien podía omitirlas, sin que por ello la perfección del rito se viera alterada. Sin embargo, el éxito de la *Visitatio* fue enorme de modo que no sólo fue celebrada por un sinnúmero de iglesias occidentales, sino que durante dos siglos se fueron añadiendo nuevos textos al núcleo central de la composición, que era el diálogo *Quem queritis*. Así, se agregaron nuevas antífonas, tomadas casi siempre de las Sagradas Escrituras, que podían preceder o seguir al diálogo; es el caso de la antífona que podían entonar las mujeres mientras se aproximaban al sepulcro: *¡Quién nos va a mover la piedra del sepulcro?*, que está extraída del evangelio de san Marcos.

Asimismo, se pudieron añadir nuevas escenas, sobre todo inspiradas en la narración de san Juan. Es el caso de la escena en la que, tras recibir el mensaje del ángel, las mujeres se dirigen a los apóstoles, y en seguida llegan corriendo hasta el lugar Simón Pedro y Juan. En realidad, el evangelio nos dice que los dos apóstoles fueron avisados por María Magdalena, que, según san Juan, fue la única mujer que se había acercado hasta el sepulcro. Con todo, la escena añadida, siendo fiel a la narración evangélica, recoge la anécdota de la carrera de los dos santos varones. Pedro, que era mayor, llegó fatigado después de Juan, que era más joven y ágil. Esta acción se desarrolla a partir de los versículos de san Juan: "Salió, pues, Pedro, y con el otro discípulo se dirigió al sepulcro. Corrían los dos a una; mas el otro discípulo, como corría más rápido que Pedro, llegó primero al sepulcro".

Otra escena añadida al núcleo de la *Visitatio* fue la aparición de Cristo resucitado, en apariencia de hortelano, ante Magdalena, que estaba llorando desconsolada en el huerto. Esta primera aparición de Jesús es mencionada por san Marcos, pero es el evangelio de san Juan el que la describe con meticulosidad, dado que se detiene en señalar el momento de la aparición, el diálogo entre Cristo y Magdalena, que se inicia con la pregunta *Mujer, ¿por qué lloras?* (que es la pregunta con la que también se inicia la escena en la *Visitatio*); y, por último, los sentimientos de María Magdalena al reconocer al Maestro.

Cualquiera de estas dos escenas pueden verse completadas o, incluso, sustituidas por la prosa *Victimae paschali laudes*. Ésta, a su vez, pudo ser cantada por entero o sólo parcialmente, centrándose únicamente en la parte dialogada de la composición, *Dínos, María, ¿a quién has visto en el camino?* Como ya se ha indicado, hasta el siglo XII se fueron añadiendo escenas y diálogos no sólo inspirados en los textos sagrados, sino también composiciones poético-musicales de libre inspiración, que no tienen correlato en los evangelios. Uno de los ejemplos más logrados en todo el panorama europeo es la *Visitatio Sepulchri* de la catedral de Vic, escrita en el siglo XII. Esta ceremonia consta de las siguientes escenas:

- Una primera estrofa de cuatro versos, en la que las mujeres hablan entre sí y deciden ir a comprar ungüentos para embalsamar el cuerpo de Jesús.
- El ángel, que las está observando, se dirige al público afirmando que las desdichadas no saben lo que van a hacer.
- Sigue un hermoso diálogo poético entre las tres mujeres, que van describiendo su dolor por la muerte injusta de un inocente. Mientras entonan estas estrofas se dirigen a la tienda del vendedor de perfumes.
- Cuando llegan, el vendedor les ofrece magníficos bálsamos, pero les advierte que son muy caros.
- Las mujeres los compran y prosiguen con sus lamentos, mientras se encaminan al sepulcro.

- Al llegar, se inicia entonces el diálogo *Quem queritis* con el ángel, que las había estado observando. Tras el diálogo se canta el himno *Te Deum* que pone fin al oficio de maitines.

En total, el anónimo poeta vicense compuso una pieza de noventa y cinco versos de hermosa factura y excepcional calidad literaria.

Se conservan centenares de versiones de la *Visitatio Sepulchri* en toda Europa, pero no se puede decir que haya dos iguales, ya que, aunque se mantiene siempre el diálogo nuclear *Quem queritis*, varían las antífonas que le preceden y siguen, las escenas que se añaden, que pueden ser una, varias o ninguna, y el canto o no de la prosa *Victimae paschali laudes* completa o sólo las estrofas dialogadas. Esta versatilidad es uno de los rasgos más llamativos de la liturgia medieval, la cual podía emplear un mismo texto bien en una ceremonia obligatoria, bien en una optativa, como sucede con algunas antífonas y responsorios. Esta polivalencia se aplica asimismo a los textos que dieron lugar a ceremonias optativas, como sucede con el diálogo *Quem queritis* o la prosa *Victimae paschali laudes*. Así, cuando el diálogo salió a la luz, pudo funcionar al mismo tiempo, incluso en la misma iglesia, como verso procesional en la solemne entrada a la misa del Domingo de Resurrección, como tropo unido al introito de dicha misa, o como diálogo central de la *Visitatio* del oficio de maitines. Por su parte, la prosa antes mencionada pudo ser interpretada tras el Aleluya en la misa del Domingo de Resurrección y/o en las misas de la semana de octava de Pascua, y como parte integrante no sólo del drama litúrgico de la *Visitatio*, sino también de otros dramas como el del *Peregrinus* celebrado el lunes de Pascua.

La función esencial de tropos, prosas y dramas litúrgicos fue embellecer y dar mayor solemnidad, si cabe, a la ya de por sí hermosa liturgia de rito romano. Con todo, pronto se vio la posibilidad de una segunda finalidad; ésta de carácter didáctico, porque los tropos y prosas servían para explicar de modo sencillo el significado de la misa y resumir su contenido. Por su parte los dramas litúrgicos servían para explicitar de manera plástica los grandes misterios de la Salvación humana, que se conmemoraban en las festividades en las que se introducían dichos dramas. Este valor didáctico no sólo estaba encaminado a la instrucción de la gente sencilla sino incluso a los propios religiosos que cada vez con mayor dificultad comprendían la lengua en la que

se desarrollaba el rito, el latín. Al amparo del éxito de la *Visitatio* y para explotar sus cualidades pedagógicas, surgieron durante el siglo XI hasta el XIII nuevos dramas litúrgicos para otras grandes festividades del calendario.

Así durante el siglo XII se creó para el oficio de vísperas del lunes de Pascua (oficio que tenía lugar sobre las 16.30 h.) el drama del *Peregrinus*, que reproduce la aparición de Cristo ante los discípulos de Emaús, siguiendo el relato evangélico de san Lucas. En esta ceremonia el elemento nuclear es el encuentro y posterior diálogo entre Jesús y los discípulos. Sobre esta escena se añadieron otras inspiradas en la parte dialogada de la prosa *Victimae paschali laudes* o en las dos apariciones de Cristo entre los apóstoles, primero sin santo Tomás y posteriormente estando ya presente el descreído apóstol.

Durante el mismo siglo XII se compuso para el oficio de maitines del día de Navidad el drama del *Officium Pastorum*, inspirado también en el evangelio de san Lucas. En él se rememora el anuncio del ángel a los pastores y la posterior adoración de éstos ante el pesebre. En algunos dramas se tomaron escenas de los evangelios apócrifos, como sucede en aquellas piezas en las que están presentes en el portal las partes que acompañan a la virgen María.

Un poco antes, a finales del siglo XI, se escribió para la fiesta del 1 de enero, o festividad de la Circuncisión de nuestro Señor, el *Ordo Prophetarum*. Este drama tiene la peculiaridad de no estar inspirado en los evangelios, sino en un sermón del siglo IV, leído durante el oficio de maitines de dicha celebración. La ceremonia representa el anuncio de la venida del Mesías hecho tanto por profetas del Antiguo Testamento, como personajes paganos como Virgilio y la Sibila Eritrea. Este personaje femenino acaparó desde muy pronto la atención del mundo cristiano, porque en sus vaticinios la profetisa pagana anunciaba el Juicio Final. Los exégetas cristianos interpretaron que estas visiones prefiguraban en el mundo pagano la segunda venida del Mesías en el mundo cristiano. En numerosas iglesias, sobre todo del sur de Francia e hispánicas, como León, Toledo, Barcelona y Palma de Mallorca, sólo se interpretó el canto de la Sibila en la ceremonia de maitines de Navidad. En estos casos se hacía aparecer un muchacho del coro,

vestido con peluca, ropajes exóticos y una espada en la mano, que cantaba la profecía *Iudicii signum* en latín, en castellano, en catalán, etc. Esta costumbre todavía sigue en vigor en la diócesis de Palma de Mallorca.

Durante el siglo XI se compuso para el día 6 de enero, fiesta de la Epifanía, el *Ordo stellae*, que se representaba al final del oficio de maitines. La ceremonia reproduce la aparición de la estrella que va guiando a los tres sabios desde Oriente hasta el pesebre. Asimismo se recuerda la entrevista que mantienen los sabios con el rey Herodes antes de llegar a adorar al Niño. El monarca escucha, primero con terror y después con ira, el anuncio de que acaba de nacer el nuevo Rey de los judíos. Esta noticia la interpreta como la advertencia del nacimiento de un muchacho que intentará destronarlo en el futuro. En alguna iglesia a esta ceremonia se añadió la escena final, llena de patetismo, de la matanza de los Santos Inocentes y el lamento de Raquel. El drama litúrgico de la venida de los Magos ejerció también un fuerte influjo en suelo hispánico, llegando a inspirar el famoso texto castellano del siglo XII, *Auto de los Reyes Magos*, obra de un autor de origen no hispánico.

Frente a los siete siglos de existencia de la *Visitatio Sepulchri* y los centenares de piezas conservadas en toda Europa, desde Suecia hasta el sur de Italia, desde Polonia a Portugal, los restantes dramas litúrgicos tuvieron una vida efímera y escasa repercusión, dado que sólo conservamos once testimonios del *Ordo Stellae*, diez del *Peregrinus*, seis del *Officium Pastorum* y tres del *Ordo Prophetarum*.

En cuanto a la difusión del drama litúrgico en general hay que señalar que su práctica está ligada a la implantación del rito romano en las distintas iglesias nacionales. Un buen ejemplo del modo de expansión de la ceremonia del drama litúrgico es lo que aconteció en suelo hispánico. Desde fechas muy tempranas hay testimonios del *Quem queritis* como tropo y como drama litúrgico en las iglesias catalanas. Esto es debido a que en esta zona el rito romano penetró muy pronto desde Francia. Posteriormente se encuentran en épocas sucesivas testimonios de estas ceremonias en Aragón, Castilla o Galicia. Su gradual aparición va unida a la progresiva adopción del nuevo rito. Éste se implantó venciendo las reticencias del clero hispánico, que no deseaba abandonar su rito nacional, el mozárabe. La reforma fue impuesta por el rey

Alfonso VI que se sirvió de la ayuda de los monjes franceses de Cluny, que fueron ocupando abadías y sedes episcopales. Así, a medida que se implantaba el rito, también se daba a conocer las ceremonias optativas unidas a él. Sin embargo, mientras en las iglesias que tuvieron un temprano conocimiento de dichas ceremonias, se tuvo la capacidad de innovar y crear nuevos textos, como ocurrió en Vic; en las iglesias en las que el rito llegó más tarde, estas ceremonias llegaron fosilizadas y no hubo capacidad para re-crearlas, porque se sentían como algo ajeno y extraño. Además la reforma de Cluny fue de carácter purista, porque sólo se aceptaban los textos litúrgicos, de modo que todas esas ceremonias con textos poéticos nuevos fueron desdeñadas en su mayoría, salvo algunas de arraigada existencia como es el caso de la *Visitatio*, que se mantuvo, no obstante, en su forma más sencilla; es decir, centrada sólo en la escena del diálogo entre el ángel y las mujeres.

Hasta ahora hemos analizado qué es un drama litúrgico, cuál fue su éxito y cómo se difundió; también hemos comprobado que el drama litúrgico surge por el afán de embellecer la liturgia y para desempeñar una función didáctica, porque, ayer como hoy, una imagen vale más que mil palabras, sobre todo si los fieles no comprendían la lengua latina, como pone de manifiesto las actas del Concilio de Tours del año 813, en las que se aconseja a los clérigos que mantengan el latín para los oficios, pero no para los sermones, puesto que los laicos no lo comprendían.

La propia liturgia de rito romano experimentó desde sus inicios, bajo el impulso de Carlomagno y con el beneplácito del Papado, un proceso de dramatización. Los gestos, siempre con valor simbólico, eran esenciales en el desarrollo del rito. Rábano Mauro, a comienzos del siglo IX, explicaba a los clérigos cómo habían de modular la voz y emplear los gestos del cuerpo para reflejar dolor, ira, indignación, reproche o exhortación ante los fieles, según el mensaje que se quisiera transmitir. Ahora bien, Rabano Mauro señala que todo esto ha de hacerse con moderación, para no caer en excesos, puesto que los oradores son clérigos y no mimos ni histriones.

¿Por qué los estudiosos modernos del teatro prestaron tanta atención al rito y, en concreto, al drama litúrgico? Estos estudios se iniciaron a comienzos del siglo XIX y se propusieron hacer la historia literaria de la dramaturgia desde la Antigüedad clásica greco-romana hasta

nuestros días. Se pudo observar que durante gran parte de la Edad Media no hubo auténtico teatro. Al comprobar el alto grado de dramatización de la liturgia y sus ceremonias, se consideró que la práctica teatral se había refugiado en la Iglesia, y que el drama litúrgico fue la expresión medieval del teatro; sin embargo, hoy sabemos que esto no es así.

Hemos de partir del mundo romano, donde el teatro dejó de ser un código literario vivo ya en el siglo II a.C., si bien su conocimiento se mantuvo hasta el siglo I de nuestra era. Mientras en Grecia la tragedia y la comedia eran la expresión de los sentimientos de la polis, como comunidad de hombres libres, en Roma se prefirió siempre el mundo del espectáculo, es decir, la farsas, el mimo, los juegos circenses de gladiadores y fieras, etc. El romano no sentía aprecio estético por una obra teatral. En este sentido es muy significativa la anécdota bien conocida sobre Terencio. Cuando este autor estaba a punto de iniciar la representación de su comedia *La suegra* (164 a.C.), alguien anunció que en el anfiteatro iba a comenzar una lucha de gladiadores. El público abandonó el lugar, dejando solos al autor y a los actores. Este gusto por el espectáculo se manifiesta asimismo al establecer un estudio comparativo entre la repercusión de las comedias de Plauto y de Terencio entre sus contemporáneos. Las primeras, obras de un autor con un enorme sentido del espectáculo, la representación y la *uis commica*, obtuvieron una enorme fama, en tanto que las obras más refinadas de Terencio, escritas en un cuidado latín, a duras penas lograron sobrevivir, sino fuera porque al comienzo de la Edad Media sus textos se utilizaron para aprender a leer y escribir un buen latín.

El aprecio por el espectáculo de la puesta en escena se mantuvo a lo largo de toda la Antigüedad y, a requerimiento del público, las representaciones de mimos y pantomimos, basadas en la improvisación, fueron ganando terreno. Las obras llegaron a convertirse en auténticos *reality shows* o "espectáculos-basura", ya que para representar una crucifixión, por ejemplo, se llevaba a escena a un condenado a muerte, que era ajusticiado a la vista de todos; si había una escena erótica o pornográfica, ésta también se realizaba con toda su crudeza. Por su parte los actores fueron auténticas estrellas que percibían extraordinarios emolumentos y gozaban de un enorme prestigio social, rodeados de sus clubes de fans. Esta realidad distorsionada de espectáculo fue la que criticaron ferozmente los Padres de la Iglesia a partir del siglo II d.C.,

porque, el teatro, como género literario, definido por Aristóteles y heredado por Horacio, ya no se sabía lo que era. Sin embargo, a pesar de las prohibiciones, el espectáculo de mimos, histriones, saltadores y juglares, en fin, las manifestaciones más populares y populacheras, siguieron perviviendo. Tenemos constancia de ello, porque poseemos no sólo los testimonios de Tertuliano en el siglo II, sino también de san Isidoro de Sevilla en el siglo VII, del obispo Atón de Vercelli en el siglo X, de la abadesa Herrada en el siglo XII, de la Primera Partida de Alfonso X o del concilio de Santiago de Compostela del año 1565.

En realidad, el concepto de teatro como género literario se perdió en Occidente desde el siglo I hasta el siglo XII. Ésta es una hipótesis novedosa en nuestros días que poco a poco va consolidándose. Es comprensible que todavía siga empleándose la comparación entre drama litúrgico y teatro, porque ambas manifestaciones se sirven de idénticos métodos:

- Así, en ambos casos hay un texto literario previo, escrito por un autor, al que ponen voz unos intérpretes.
- En ambos casos, se armonizan los gestos del cuerpo con el significado de las palabras.
- En ambos casos, también, se emplean objetos para identificar a los intérpretes; por ejemplo, las Marías en la *Visitatio* llevan incensarios; por su parte el actor que haga de rey Lear irá vestido con manto y corona de "mentirijillas" que imitarán los adornos regios.
- En ambas manifestaciones el espacio es reutilizado, porque en la *Visitatio* el altar, por ejemplo, imita el sepulcro de Cristo, y porque en la representación de la *Casa de Bernarda Alba* –también es un ejemplo– el escenario imita una casa cerrada a cal y canto.

No obstante, hay una diferencia fundamental entre la ceremonia religiosa del drama litúrgico y la representación de una obra teatral: es el grado de concreción. Todo lo que acontece en un drama litúrgico está determinado por el rito y por el lugar en el que se desarrolla: el oficio litúrgico y el templo. Los valores simbólicos que se encuentran en él proceden de las Sagradas Escrituras. En el teatro, por su parte, se llega a un grado máximo de reproducción de la realidad.

En el drama litúrgico, los monjes, los niños del coro o los clérigos eran conscientes de seguir siendo parte activa de la comunidad eclesial, porque tan pronto como finalizaba la ceremonia, sin solución de continuidad, se integraban en el rito establecido. Pero esto no es así en el teatro. Para comprender mejor esta diferencia vamos a servirnos de experiencias muy próximas a nosotros.

Cuando nuestros hijos van a participar en una representación navideña en la parroquia o en el colegio, llegan a casa diciendo: "¡Voy a hacer de ángel!", "¡voy a hacer de pastor!", etc. Esta expresión *voy a hacer de* es esencial, porque saben que no son angelitos, ni san José, ni la Virgen. Lo mismo ocurre en una cabalgata de Reyes Magos, donde la persona que hace de Melchor sabe que él no es ese mago de Oriente. Tanto la representación del Nacimiento, como la cabalgata, tienen un valor fijado por las alegres celebraciones navideñas. Así, nuestros hijos pueden ir comprendiendo los misterios que está celebrando la comunidad cristiana.

En el mundo del teatro, tanto amateur, como profesional, el grado de concreción es diferente. Con frecuencia, en las entrevistas se les pregunta a los actores por su identificación con el personaje. Hace poco, con motivo de la puesta en escena de la obra de Antonio Gala, *Café cantante*, leí una entrevista a Nati Mistral, una de las dos protagonistas de la pieza. Al hablar de su personaje dijo: "Soy María, una mujer de cierta edad que vive sola en el 'Tronío', un viejo café-cantante que lleva muchos años cerrado al público". Esta identificación total entre actriz y personaje, *—soy María—*, o la realidad imaginaria del escenario convertido en el 'Tronío', es propia del teatro, pero nunca del drama litúrgico. Hoy, sin embargo, podemos hablar de espectáculo teatral cuando una compañía, sobre todo integrada por universitarios, representa un drama litúrgico medieval. Mientras en la Edad Media el drama litúrgico estaba formando parte del rito y sus miembros eran integrantes de la comunidad que estaba celebrando la solemnidad religiosa, en la actualidad las representaciones de una *Visitatio* o de un *Peregrinus* ya no son ceremonias, sino espectáculos.

¿Cuándo podemos decir, entonces, que se recupera por parte del Medioevo la idea de teatro y la creación de obras teatrales? Este proceso tuvo lugar en el siglo XII. Al mismo tiempo que el drama litúrgico

alcanzaba su máximo desarrollo, un grupo de eruditos formados en las escuelas de París y del valle del Loira, comenzaron a interesarse por aquella forma literaria de la que hablaban Aristóteles y Horacio en sus Poéticas. La realidad más próxima les ofrecía por una parte el valor del espectáculo y de la puesta en escena a través de las representaciones laicas de mimos y juglares; por otra, el drama litúrgico les enseñaba la importancia de la armonización entre la acción descrita en un texto y los gestos corporales que acompañaban su dicción. Palabras y gestos sirven, pues, no sólo para subrayar el contenido del mensaje, sino también para dar mensajes no verbales.

Este grupo de clérigos y escolares comenzaron a escribir auténticas piezas teatrales, desligadas ya del rito y destinadas a ser representadas por verdaderos actores, profesionales o no. ¿Cuál fue la confusión de los estudiosos modernos, para no saber distinguir entre drama litúrgico y pieza teatral? Al descubrir las obras de Hilario, discípulo de Abelardo de París, o las de los anónimos poetas de Fleury o de los *Carmina Burana*, muchos investigadores las consideraron dramas litúrgicos, porque la mayoría de los argumentos eran los mismos que los de las ceremonias eclesiásticas; es decir, nos encontramos con piezas que elaboran una *Visitatio*, la Adoración de los Magos, etc., pero con escenas que ya nada tienen que ver con las Sagradas Escrituras, con textos literarios de libre inspiración, con melodías profanas, etc. Además se encontraron piezas basadas en toda la Pasión o en los milagros de san Nicolás, patrono de los estudiantes. En estos textos pueden utilizarse antifonas, responsorios o himnos de origen litúrgico, pero su función ya no es ritual; son textos empleados con respeto y reverencia, pero no son ceremoniales. No sólo se da vía libre a la inspiración poética, sino que se incluyen en mayor medida elementos del mundo profano y laico. Así, la melodía de algún *conductus* o canto procesional contenido en el *Ludus Danielis* de Beauvais (s.XII) recuerda las de carácter folclórico y popular de trovadores y juglares, que eran ajenas y extrañas a los dramas litúrgicos, donde la evocación gregoriana era permanente. A modo, pues, de resumen, en cuanto a lo que a dramatización se refiere, durante la Edad Media hubo tres manifestaciones: la popular, de mimos, histriones y juglares; la ceremonial del drama litúrgico engastado en el rito oficial; y la dramaturgia del siglo XII que abrirá las puertas a la recuperación del gran teatro en Occidente.

* * *

Ampliando los márgenes de esta exposición, ahora nos centraremos en el último de los puntos señalados en el apartado anterior, es decir, en la recuperación de la idea de "teatro" europeo, que tiene una importancia capital en nuestra civilización occidental. El drama renacentista europeo debe sus señas de identidad al determinante influjo ejercido por las tragedias de Séneca. Sin esta dramaturgia, nacida bajo los auspicios de la dinastía Julio-Claudia, serían inimaginables la tragedia renacentista italiana de Metastasio y Alfieri, la tragedia clásica francesa de Corneille, Racine y Voltaire, el teatro inglés de Marlowe, Shakespeare y del período jacobino. La omnipresencia del drama senecano en esa época de recuperación del pasado se manifiesta no sólo en el hecho de convertirse en modelo de escritura de un género literario, sino también en el proceso de transmisión, dado que a partir de ese momento, la recepción de la obra de Séneca estuvo dominada por sus tragedias, como pone de manifiesto la *editio princeps* publicada en Ferrara en el año 1484 (o en el año 1481, según Fabricius). Sin embargo, hasta llegar a este momento de esplendor, la trascendencia literaria del autor cordobés, tanto en lo que se refiere a su producción en prosa como en verso, experimentó un largo camino, en el que a primera vista da la impresión que dominaron más las sombras que las luces; sin embargo no sólo la dramaturgia senecana, sino también la obra filosófica, fueron elementos clave para la recuperación del concepto "teatro" que se produjo en la Edad Media latina durante los siglos XI y, sobre todo, XII y XIII.

Tras el impacto del peculiar estilo prosístico de Séneca, que se dejó sentir en la obra de sus contemporáneos, sus tragedias cayeron pronto en el olvido y su prosa comenzó a ser cuestionada por las generaciones posteriores. Sin ir más lejos, a finales del siglo I, Quintiliano, defensor de un nuevo ciceronianismo deja constancia de su parecer en *Inst. orat.* 10,1,125, donde afirma que la obra de Séneca, sobre todo en lo que se refiere a su estilo y elocuencia, está siendo juzgada con demasiada dureza. Los escritores del siglo II también le criticaron, si bien por razones distintas, según señaló Aldo Setaioli en 1985, ya que el

gusto arcaizante y las nuevas orientaciones filosóficas y retóricas de ese período no congeniaban ni con la teoría ni la praxis del estilo de Séneca, como afirma Aulo Gelio (*NA* 12.2.1.1). Incluso Frontón realizó agrios comentarios en una epístola dirigida a Antonino (*Epistulae*, M.P.J. van den Hout (ed.), Leiden 1954, p.150). En ella se señala que si bien en las obras de Séneca se pueden encontrar algunas expresiones con gracia, ¿acaso se va a revolver en las cloacas para recuperar sólo alguna pequeñas laminillas de oro?

Sólo a lo largo de la primera mitad del siglo V se inicia un tímido aprecio hacia la obra, el pensamiento y el estilo de Séneca desde ambientes paganos, como ponen de manifiesto las *Saturnalia* de Macrobio, obra escrita poco después del año 430 (*Sat.* 6, 1-6). Aunque Macrobio ignora por completo la existencia del cristianismo y su trascendencia en los cambios que se están produciendo en la sociedad romana desde el siglo II, y asume como hecho incuestionable que cultura clásica y religión pagana son dos manifestaciones de una misma realidad, es posible que la revalorización que hace de Séneca esté motivada por el afán de reclamar para la cultura pagana una figura que estaba siendo asumida por el cristianismo como paradigma de filósofo moralmente serio. No hay que olvidar dos datos importantes en relación a la presencia de Séneca en la polémica entre paganos y cristianos. Por una parte el azar ha querido que hayan llegado hasta nosotros hermosos códices de los siglos IV y V, copiados en Italia y escritos en capital y uncial, que conservan de modo fragmentario tanto tragedias, como parte de la obra en prosa de Séneca. Por lo general estos códices son palimpsestos, como el caso de las tragedias conservadas en *Ambrosianus* G.82, s. Vⁱⁿ o el código del *De amicitia* y *De uita patris*, copiado a finales del siglo V, que fue utilizado para un Antiguo Testamento a comienzos del siglo VII, como demostraron Reynolds y Wilson en 1986. Por otra, durante el siglo IV se compuso la obra espuria *Epistulae Senecae ad Paulum et Pauli ad Senecam*, citada por primera vez por san Jerónimo y desde entonces leída y copiada a lo largo de toda la Edad Media.

Esta falsa correspondencia puede que sea la responsable de que la auténtica obra de Séneca no llegara a perderse en su totalidad. Gracias a las citas de Padres de la Iglesia como Lactancio, san Jerónimo, san Agustín o autores cristianos como Casiodoro tenemos noticias de los tratados senecanos *Exhortationes*, *De inmatura mente*, *De matrimonio*, *De*

superstitione, *De forma mundi*, etc, que no se han conservado. Es más en el siglo VI hay dos testimonios importantes sobre la pervivencia de la obra de Séneca. Martín de Braga escribió dos tratados: el *De ira*, inspirado directamente en la obra homónima del autor cordobés, y *Formula honestae uitae*, cuyo modelo fue con toda probabilidad el *De officiis*, obra hoy perdida. Pronto se compusieron antologías con textos senecanos, como el *Liber Senecae* o *Liber Senecae de moribus*, que fue utilizado como *auctoritas* en el concilio de Tours del año 567 (MGH., *Legum sectio* III, 1, *Concilia*, pp. 130-35). La transmisión manuscrita, estudiada por Olsen en 1985, demuestra bien a las claras que tanto la falsa correspondencia con san Pablo, como los florilegios fueron las obras que circularon con más éxito bajo el nombre de Séneca.

El estudio combinado de los datos proporcionados por los trabajos de Birger Munk Olsen (1991) y Reynolds y Wilson (1986), permite concluir que los códices y fragmentos de la obra de Séneca copiados desde el siglo IX hasta el XII son los siguientes: *Epistulae ad Lucilium* (1-88) sesenta y seis testimonios en total (cinco del s. IX, dos del X, tres del XI y cincuenta y seis del XII); *Epistulae ad Lucilium* (89-124) sólo diez (uno del IX, dos del X y siete del XII); *De clementia*, diecinueve (dos del IX y diecisiete del XII); *De beneficiis*, dieciocho (tres del IX y quince del XII); *Apocolocyntosis* cinco en total (uno del IX, otros del X y tres del XII); *Tragoediae* dos testimonios (uno en extracto del IX y otro completo del XI); *Dialogi* sólo un testimonio del siglo XI. Este resumen apunta hacia un hecho que será analizado más adelante: la creciente notoriedad de la obra de Séneca durante el siglo XII; sin embargo, resulta interesante agregar a estos datos la reflexión sobre la distribución geográfica de los códices conservados, así como las noticias indirectas de otros perdidos, pero que estaban en uso durante el siglo IX.

Tras la época de la confección de palimpsestos o período de los "siglos oscuros", según la terminología de Leighton D. Reynolds y Nigel G. Wilson, el renacimiento carolingio fue una época en la que se vuelven a copiar y leer los textos de Séneca, sobre todo los filosóficos, aunque no fueron los únicos. Así, el monasterio de Lorsch, en Hesse, poseyó una de las más ricas bibliotecas carolingias, entre cuyos fondos se encontraba un códice confeccionado en el norte de Italia alrededor del año 800. Este manuscrito, conservado hoy en la Biblioteca Vaticana

(Vat.Pal. lat. 1547), no sólo es uno de los ejemplares carolingios más antiguos con textos clásicos, sino que es la fuente principal de los dos tratados senecanos *De clementia* y *De beneficiis*. Otra de las bibliotecas mejor dotadas en aquel período fue la del monasterio de Reichenau, cuyos inventarios nos permiten saber que durante el siglo IX contaba con obras clásicas tan inusuales como las *Metamorfosis* y el *Ars amatoria* de Ovidio o las *Cuestiones naturales* de Séneca. En el año 838 fue elegido como abad Walafrido Estrabón (808 ó 809-849), tutor del futuro rey Carlos el Calvo, nieto de Carlomagno. Su conocido *Libro de fragmentos*, conservado en la Biblioteca del monasterio suizo de San Galo (St.Gallen 878), es una obra de enorme interés, en cuanto que refleja los gustos literarios del compilador. Pues bien, los dos únicos testimonios de época clásica utilizados por Walafrido en su compilación fueron Columela y las *Epístolas* de Séneca, lo que implica que esta última obra también formó parte de la biblioteca de Reichenau. A esta época, es decir, entre finales del siglo IX y comienzos del X pertenece el famoso *Excerpta Thuanea* (París, BN, lat. 8071), una antología escrita en territorio franco en la que se contienen extractos de las tragedias *Troades*, *Medea* y *Oedipus*, que constituyen el primer testimonio de su transmisión durante el Medievo, de acuerdo con la demostración hecha por MacGregor.

Con todo, las Tragedias y los Diálogos de Séneca estuvieron durante dos siglos en estado de "hibernación", si bien son dos composiciones de enorme interés, en cuanto que en ellas se sustenta, a nuestro juicio, la recuperación del concepto "teatro" durante el siglo XII por parte de una restringida élite intelectual. La recuperación de tales obras vino de la mano de *scriptoria* monásticos italianos. Así, gracias al resurgimiento del monasterio de Monte Casino durante el siglo XI, se copiaron en ese cenobio textos hasta ese momento olvidados como los últimos libros de los *Annales* de Tácito, sus *Historiae*, el *Asno de oro* de Apuleyo o los *Dialogi* senecanos, conservados estos últimos en un códice de finales del siglo XI, depositado hoy en Milán (Bibl. Ambrosiana, C. 90 inf). Por las mismas fechas la biblioteca del monasterio de Pomposa, en el delta del Po, contaba con el mal llamado *Codex Etruscus* (Florencia, Bibl. Laurenziana, *Plut.* 37.13), primer testimonio completo de las Tragedias senecanas, copiado en tierras del norte de la Península Italiana durante el siglo XI, según MacGregor. Este códice fue localizado en la biblio-

teca monástica por Lovato Lovati (1241-1309), juez paduano, que realizó un pequeño análisis sobre el metro y la prosodia de esas tragedias. La existencia del manuscrito en la biblioteca de Pomposa a finales del siglo XI queda además confirmada no sólo por el inventario de los fondos manuscritos realizados por su abad Enrique y conservado en el mismo códice que las tragedias (Florenca, *Plut.* 37-13), sino también por la carta que envía el propio abad a Esteban en el año 1093: *Eiusdem tragoediarum liber*.

A pesar de que determinadas obras senecanas están relativamente bien atestiguadas, como sucede con la primera parte de las *Epístolas a Lucilio* (1-88), *De clementia*, *De beneficiis* o la segunda parte de las *Epístolas* (89-124), los testimonios proporcionados por los inventarios de las bibliotecas y los cánones escolásticos altomedievales no permiten probar una utilización escolar, ni siquiera relativamente regular, de los textos de Séneca. Sin embargo, la opinión más extendida, basada sobre todo en testimonios indirectos, que se analizarán a continuación, es que las reflexiones teóricas senecanas contenidas en diversas composiciones ejercieron un papel importante en el estudio del *Triuim*. Esta influencia se comienza a detectar a partir del siglo XII y fue adquiriendo de manera progresiva una creciente notoriedad, hasta que Séneca, y en concreto sus *Epístolas*, se introdujeron por primera vez en un canon escolar en la primera mitad del siglo XIII, de acuerdo con la bien asentada opinión de Olsen en su trabajo del año 1991. Este canon, titulado *De disciplina scolarium*, circuló bajo la autoría del Pseudo-Boecio y fue redactado, como no podía ser menos, en París entre los años 1230 y 1240.

Es curioso constatar cómo hasta ese momento la transmisión manuscrita senecana procede fundamentalmente de los monasterios cistercienses, donde se clasificó generalmente entre los libros teológicos, y de algunas bibliotecas privadas, donde en ocasiones Séneca es el único representante de la literatura antigua. Sin embargo, hay datos complementarios que permiten afirmar que la obra de Séneca fue más conocida que lo que reflejan los datos hasta ahora expuestos. Esta afirmación procede de los testimonios indirectos tomados de obras de determinados intelectuales de los siglos XII y XIII. Así a mediados del siglo XII, Juan de Salisbury, educado en Chartres y París, defiende la bondad de la lectura de los diálogos, epístolas y tratados del autor cordobés en su *Policriticus* VIII, 13.

Del mismo modo, Godofredo de San Víctor (m. 1194) considera que el aprovechamiento de los consejos contenidos en las *Epistolas a Lucilio* no es inferior a las enseñanzas del Evangelio, como señala en su *Fons Philosophiae*, vv. 409-412. Con todo, la opinión de Gofredo no fue aceptada de manera unánime, dado que su compañero Gualterio de San Víctor se manifestó en contra de este parecer, señalando incluso que Séneca era peor que otros filósofos paganos en su obra *Contra quatuor labyrinthos Franciae*. A finales del siglo XII o comienzos del XIII, Alejandro Neckam (m. 121V) en su obra *Sacerdos ad altare* amplía el ámbito de lecturas senecanas, incluyendo incluso sus tragedias, que considera muy útiles para el espíritu.

Que Séneca era un autor bien conocido en determinados ámbitos se demuestra asimismo a través de un sutil proceso de intertextualidad. Poco antes del apogeo del renacimiento del siglo XII, era un lugar común señalar que la admiración por la literatura clásica pagana era una actitud poco seria y totalmente inadecuada. Utilizando este *topos*, Pedro de Blois critica a Radulfo de Beauvais, maestro de gramática, que se sirviese de textos de autores paganos para impartir sus enseñanzas; es más, Pedro califica a Radulfo de "muchacho entrado en años y anciano que está aún en la escuela elemental" (*puer centum annorum et elementarius senex*; véase *Ad Radulfum Bellouacensem*, PL 207, n° 6, col. 18A). Pues bien, el sintagma *elementarius senex*, como señala Olsen, está tomado precisamente de Séneca, *Epist. Luc.*, 36, 4: *Turpis et ridicula res est elementarius senex*.

Por su parte, Vivaldo, abad de Corvey (1146-1158), gran amante de la obra de Cicerón, envió una carta a Reinaldo de Dassel, preósito de Hildesheim, para pedirle en préstamo algunos textos poco conocidos del Arpinate. Reinaldo le remitió los libros solicitados junto con una irónica misiva, en la que resuenan las palabras de san Jerónimo y el tópico del celo excesivo por la literatura pagana. Le recuerda a Vivaldo que era cristiano, no ciceroniano, y que había de introducirse en los campos de la literatura latina pagana no como un tráfuga, sino como un explorador (Wibaldi, *Epistolae* 207, c.a. 1149). Ante esta recriminación el abada de Corvey tuvo la necesidad de justificar su afición ante el preósito de Hildesheim (Wibaldi, *Epistulae* 208, c.a. 1149). Vivaldo aprendió rápidamente la lección, y en otra epístola que envió al monje Manegoldo se sirve del mismo argumento que Reinaldo había emplea-

do con él, incluso utilizando la imagen del explorador en campos ajenos (Wibaldi, *Epistolae* 167). Pues bien, esta comparación, que utilizaron tanto Reinaldo como Vivaldo, no es original, sino que procede del propio Séneca en una Epístola dirigida a Lucilio (*Epist. Luc.*, 2, 5), cuando le señala que además de seguir la doctrina estoica, a veces se introduce en los campos ajenos del epicureísmo: *soleo enim et in aliena castra transire, non tamquam transfuga, sed tamquam explorator*. Así pues, ya fuera consciente o inconscientemente, el texto de Séneca estaba presente incluso en aquellos autores que hacían remilgos ante la literatura pagana. En otros casos, los textos de Séneca eran manipulados para intercambiarlos con otros de autores cristianos y así dar un sentido distinto a sus palabras, como hizo por ejemplo Guillermo de Saint Thierry; o como en el caso de Gualterio de San Víctor, que no sólo menospreció la obra senecana, según se ha indicado más arriba, sino que alteró los textos para poner en boca del propio Séneca duras críticas contra la lectura de autores paganos, como pusieron de manifiesto Reynolds y Wilson.

Tras la reivindicación del canon *De disciplina scolarium* antes citado, la obra de Séneca comienza a ser leída con intensidad. Algunos ejemplos de ello es la monumental enciclopedia de Vicente de Beauvais (m. 1264?) titulada *Speculum maius*, en la que los dos autores más citados son precisamente Ovidio y Séneca. Poco después de la publicación de esta magna obra, Ricardo de Fournival, nacido en Amiens y catedrático de su catedral hacia 1250, publicó su *Biblionomia*, que se caracteriza por contener pasajes de textos paganos poco conocidos como los de Tibulo, Propertio o las Tragedias de Séneca. Es durante el siglo XIII, cuando comienzan a aparecer códices de la familia de manuscritos más importantes de las tragedias senecanas, la familia A, que surgió en el norte de Francia, aunque el representante más antiguo fue copiado en Inglaterra (Cambridge, *Corpus Christi* 406). Otro de los códices de esta tradición, el conocido como P (París, BN, lat 8260), fue copiado precisamente por Ricardo de Fournival. No parece casual el hecho de la llamativa coincidencia entre la revitalización manuscrita de las Tragedias de Séneca en la zona norte de Francia y la aparición en esta misma región y por las mismas épocas tanto de los llamados *dramas escolares* (del monasterio de Fleury, de la catedral de Beauvais o de Hilario, discípulo en París de Abelardo), como de las conocidas como *comedias elegíacas*, escritas por autores formados en las escuelas de París y del valle del Loira.

Al mismo tiempo que comienzan a circular la Tragedias de Séneca por esta región del norte del continente, otra de las grandes obras senecanas que había estado en hibernación hace su aparición en la primera mitad del siglo XIII en las escuelas de París (*Parisinus*, BN, lat. 15086), es decir, los *Dialogi*. Los códices proceden de Italia, sobre todo de Monte Casino (*Ambrosianus*, C. 90, s. XI), donde ya en el siglo XII se realizaban préstamos, como se indica en uno de los elencos conservados: *Senecam magistri amici quem abemus pro alio Seneca monasterii in pignore* .1. (Olsen, 1991: 104-105). Los diálogos fueron leídos y utilizados por Juan de Garland en 1220, si bien su "descubrimiento" oficial fue hecho en 1270 por Roger Bacon, que junto con Juan de Gales, hizo un gran uso de ellos. No se puede pasar por alto el hecho de que estos dos últimos estudiosos eran monjes franciscanos que frecuentaron las escuelas de Oxford y París. Los franciscanos fueron precisamente los que asentaron la base filosófica para la aceptación general del "teatro" como forma adecuada de instrucción, en lugar de los frívolos espectáculos laicos. Esta defensa se inicia a comienzos del siglo XII con Hugo de San Víctor en su obra *Didascalicon de studio legendi*.

Este tratado versa sobre las cuatro grandes áreas del conocimiento filosófico, a saber, teórica, lógica, práctica (o moral) y mecánica. Esta última se subdivide a su vez en las siete artes relacionadas con las distintas actividades físicas necesarias para el ser humano. Entre ellas, ocupando el último lugar, se encuentra la *Theatrica*, definida así por Hugo de San Víctor (*Didascalicon* 2, 27): "La ciencia de los divertimentos se llama "teatral" por el teatro donde solía reunirse el pueblo para divertirse, no porque sólo hubiera diversiones en el teatro, sino porque había sido un lugar más concurrido que los demás. Había, pues, unos juegos en los teatros, otros en los estrados, otros en los gimnasios, en los anfiteatros, en las arenas, en los banquetes y en los templos. En el teatro se recitaban las hazañas mediante poemas, personajes, figuras y máscaras. En los estrados se organizaban y realizaban danzas. En los gimnasios se luchaba. En el anfiteatro disputaban carreras a pie, de caballos o de carros. En la arena se ejercitaban los púgiles. En los banquetes se cantaban armoniosamente odas con y sin acompañamiento musical y se jugaba a los dados. En los templos se entonaban durante las solemnidades alabanzas a los dioses. Con razón contaban los juegos entre las acciones legítimas, porque debido a una agitación moderada se repone el calor natural del cuerpo y con la felicidad se restituye el

ánimo. O lo que parece más cierto, quisieron que existieran unos lugares fijos de juego, porque fue necesario que el pueblo se reuniera de vez en cuando para divertirse, no fuera ser que haciendo reuniones en tugurios cometieran actos ignominiosos y delictivos". La exposición de Hugo de San Víctor es la más amplia, según el estudio de Olson de 1986, ya que los continuadores de esta teoría, Ricardo de San Víctor, Rodolfo de Longo Campo, san Buenaventura, Vicente de Beauvais y Juan de Dacia, redujeron la *theatrica* a una actividad que *remouet fastidium informando attentionem et laetitiam*.

La consideración del teatro como una actividad física lícita, debido a la bondad moral tanto de su práctica como de su observación por parte del público, se consideró además como un magnífico medio para la instrucción del pueblo. Este argumento se encuentra ya en san Agustín y fue utilizado por los defensores de los espectáculos piadosos, frente a los que los consideraban una manifestación más de la *pompa diaboli*. Uno de sus muchos detractores fue precisamente Godofredo de San Víctor, que además fue contrario a la lectura de la obra de Séneca, como se ha señalado más arriba. En líneas generales se puede firmar que a partir del siglo XII el pensamiento de Séneca estuvo presente en los debates entre los eclesiásticos partidarios y detractores del teatro, dado que sus defensores fueron asimismo asiduos lectores de la obra del escritor cordobés, en tanto que los que negaban su legitimidad también fueron críticos con el pensamiento senecano.

Hay que señalar que el encuadramiento del teatro como actividad física beneficiosa para el ser humano nace del concepto aristotélico de *eutrapelia*; es decir, aquella virtud moral propiciada por la diversión amena y agradable, que está además en relación con otras virtudes morales relacionadas con la palabra y la acción dentro del complejo ámbito de las relaciones sociales. Este argumento había sido empleado asimismo por Séneca en varias obras (*Ira* 3,9,1; *Epis. Luc* 15,6; 58, 25). Una de ellas fue su diálogo *De tranquillitate animi* dedicado a su joven amigo y discípulo Sereno.

Este tratado es una buena muestra más de la fusión de modelos y pensamientos filosóficos en Séneca, como puso de manifiesto en 1981 Cavalca. Los modelos reconocidos por el propio autor son autores estoicos como Demócrito, posiblemente a través de la obra perdida de

Panecio, y Atenodoro (*Tranquill.* 3,1; 4,1; 7,2). Con todo, en este tratado hay asimismo motivos epicureístas (1,6; 9,2-3), platónicos (1,13; 4,4; 17,10), *loci* de la diatriba (1,6; 2,1; 3,1-2; 3,7; 4,1; 10,3) y argumentos aristotélicos (2,14; 4,4; 8,9; 17,10). Pues bien, en este diálogo sobre la tranquilidad del espíritu, después de analizar las causas de la inquietud y desazón, ofrece una amplia serie de reglas prácticas, basadas en la razón y en la virtud, para alcanzar la tranquilidad y alegría espirituales. Precisamente, una de las actividades que Séneca recomienda es la actividad física, tomando como ejemplos a Sócrates, Catón y Escipión el Africano (*Tranquill.* 17, 4-5). El texto desarrolla dos aspectos de sumo interés, dado que Séneca por una parte lamenta la depravación moral de su tiempo frente a la dignidad del pasado, asunto expuesto también en *Epis. Luc.* 52, 12; 90, 19; 122, 17, y *Nat.* 7, 31,2. Y por otra, insiste en que la actividad física es un medio eficaz para proporcionar descanso a la mente (*Ira*, 3,9,1; *Epis. Luc.* 15, 6; 90,19). El primero de ellos fue utilizado por los detractores del teatro y los espectáculos; el segundo por sus fervientes partidarios. De nuevo Séneca se prestaba a una doble lectura.

La *eutrapelia*, concepto introducido de forma explícita por Roberto Grossatesta en el año 1246, fecha de la publicación de su traducción de la *Ética* de Aristóteles, fue un argumento general frecuentemente utilizado por Alberto Magno y santo Tomás de Aquino en sus comentarios. Una de sus aplicaciones prácticas fue la defensa de la legitimidad y adecuación de las representaciones teatrales y espectaculares eclesiásticas, hecha por los órdenes de predicadores; es decir, los dominicos como Remigio dei Girolami y Juan de San Gimignano, y, sobre todo, los franciscanos, como Juan de Gales. Estudios recientes sobre la orden franciscana, como las actas del congreso celebrado en San Miniato en 1982, ponen de relieve que el influjo del pensamiento franciscano durante los siglos XII al XV fue uno de los factores ideológicos que más contribuyeron al desarrollo del teatro europeo. No puede olvidarse que en el registro municipal de la ciudad de York del año 1426 se señala que en un sermón público un erudito franciscano recomendaba la contemplación de obras teatrales *affirmando quod bonus erat in se et laudabilis ualde*, tal y como recoge el testimonio aportado por R.M. Woolf. A esto, consideramos que ha de sumarse también tanto la teoría como la práctica senecana, de cuyo conocimiento se hace ya gala durante los siglos XII y XIII en la región donde se escribe las primeras piezas teatrales latinas del medievo que merecen tal consideración.

Por otra parte, Séneca conservó, y empleó con profusión en el mundo latino, una vieja metáfora del mundo clásico que se convirtió con el paso del tiempo en una de los lugares comunes de mayor éxito en todas las literaturas occidentales. Nos referimos a la imagen que compara el mundo con un teatro o escenario y la vida humana como el argumento de un drama. En definitiva, el *teatro del mundo* es un tópicos que desde la Antigüedad pasa al Humanismo con Erasmo de Rotterdam, que fue quien la introdujo en las literaturas vernáculas, al Barroco de la mano de Cervantes, Shakespeare, Calderón y Gracián, hasta nuestros días, donde todavía se registra en las obras de Unamuno o Pirandello. La exposición que sigue a continuación está tomada del docto trabajo del Prof. José Luis Moralejo aparecido recientemente en 1997.

La imagen nació en Grecia y, aunque algunos testimonios indirectos apuntan a Sócrates como creador de la metáfora, el primer testimonio seguro procede de Platón en el Filebo (50b), donde se dice: "... en los duelos y en las tragedias y comedias, no sólo en el teatro, sino también en toda la tragedia y comedia de la vida, los dolores están mezclados con los placeres". La imagen fue utilizada profusamente por los autores de diatribas, entre los que destaca el filósofo Bión de Borístenes (c. 325 - c. 246 a.C.). La diatriba fue un tipo de discurso empleado por los filósofos cínicos y estoicos, que tenía un carácter informal y popular, donde se daban nociones de tipo práctico para el adoctrinamiento de los hombres sencillos sin instrucción. Por su carácter y función, la diatriba se considera un antecedente del sermón cristiano.

Por lo que se refiere al mundo romano, el primer testimonio seguro del empleo de esta metáfora procede de Cicerón en su diálogo *Cato maior*. En dos ocasiones, el autor se sirve de la imagen; por ejemplo cuando compara a los ancianos que han logrado ganarse un fundamentado prestigio con los actores: "Me parece que han representado hasta el final la comedia de la vida y que, como los actores inexpertos, no se han hundido en el último acto" (párrf. 64); o cuando censura a los que se aferran demasiado a la vida: "cada cual debe contentarse con el tiempo de vida que se le da. Pues tampoco el actor, para complacer al público, tiene por qué actuar hasta el final de la pieza, si es que se gana la aprobación en los actos en los que aparezca. Tampoco el sabio tiene por qué llegar hasta el 'aplaudid' [del final]; pues el breve tiempo de una vida es bastante largo para vivir bien y honradamente" (párrfs. 69-70).

Tras Cicerón, que además emplea la comparación en otras obras como en *De officiis* (I, 31), también fue utilizada por Horacio en sus Sátiras (I,1) y Epístolas (I, 18). Sin embargo, el autor que más juego sacó de ella fue precisamente Séneca, que la recoge en varias de sus Epístolas a Lucilio (76, 31; 77, 20; 80,7) y en la consolación a Marcia (10,1). Así, en la Epístola 80, 7 afirma: "Tengo que usar muchas veces de esta comparación, pues ninguna otra expresa con más fuerza esta farsa de la vida humana, la cual nos asigna un papel que malamente hemos de representar". Con posterioridad, en el ámbito pagano se localiza en Petronio y Juvenal, Sátira 14. En el mundo cristiano latino destaca entre los demás san Agustín y su alusión contenida en el Comentario al Salmo CXXVII (15, 35), donde se enlaza con otro gran tópico de la literatura occidental como es el de las edades del hombre: "... los niños que nacen parece que dicen a sus padres: 'Venga, id pensando en marcharos, para que también nosotros podamos hacer nuestra comedia'. Pues comedia es toda la vida del género humano...".

Durante la Edad Media la metáfora cae en desuso hasta que se recupera, como no podía ser menos, en el siglo XII. Así, Juan de Salisbury en su *Policraticus*, III, 7-8, la retoma al comentar el pasaje del Satición de Petronio en el que se había incluido. Con esta exposición se pone de manifiesto que durante los siglos XII y XIII se rescatan del olvido las tragedias de Séneca que vuelven a ser copiadas y leídas; se convertirán en modelo de escritura para los autores del período humanístico; se cimienta la consolidación de la idea de teatro mediante argumentos de carácter filosófico, como es el de la *eutrapelia*; por último, se rescata la imagen del gran teatro del mundo que empieza a cobrar sentido cuando la práctica teatral (de escritura y representación) retoma la posición de privilegio que le corresponde en la cultura occidental europea. A todo ello contribuyeron desde el punto de vista teórico la obra senecana y, desde el punto de vista práctico, los usos en el seno de la Iglesia que permitió a sus clérigos tener la formación adecuada para ser capaces de emprender la escritura teatral desligada definitivamente del rito.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRI, L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1988.
- AXTON, R., *European Drama of the Early Middle Ages*, Londres 1974.
- BEACHAM, R.C., *The Roman Theatre and its Audience*, Londres 1991.
- BERGER, B.D., *Le drame liturgique de Pâques du Xe au XIIIe siècle. Liturgie et théâtre*, París 1976.
- CAMPBELL, T.P. - DAVIDSON, C., *The Fleury Playbook. Essays and Studies*, Kalamazoo (Michigan), 1985.
- CASTRO CARIDAD, E., *Introducción al teatro latino medieval: Textos y públicos*, Santiago de Compostela 1996.
- CHAMBERS, E.K., *The Medieval Stage*, 2 vols., Oxford 1903.
- DOGLIO, F., *Teatro in Europa. 1. Storia e documenti*, Milán 1982.
- DONOVAN, R.B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958.
- DUPONT, E., *Le théâtre latin*, París 1988.
- GÓMEZ MORENO, A., *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid 1991.
- HARDISON, O.B., *Christian Rite and christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore 1965.
- KONIGSON, E., *L'espace théâtral médiéval*, París 1975.
- KOWZAN, Th., *Literatura y espectáculo*, Madrid 1992 (1ª ed. Polonia 1970).
- MUIR, L., *Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge 1995.
- REY-FLAUD, H., *Le cercle magique*, París 1973.
- SEGRE, C., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turín 1984-2.
- STURZ, R., "El teatro en la Edad Media", *Historia del Teatro en España*, J.M. Díez Borque (ed.), Madrid 1983, págs. 63-154.
- WOOLF, R.M., *The English Mystery Plays*, Londres 1972.
- YOUNG, K., *The Drama of the medieval Church*, 2 vols., Oxford 1967-2.

* * *

- M.G. CAVALCA SGHIROLI (ed.), L. Anneo Seneca, *De tranquillitate animi*, Bologna 1981.
- A.P. MACGREGOR, "The manuscripts of Seneca's Tragedies: A Handlist", *ANRW* II, 32, 2 (1985), pp. 1134-1241.

- B.M. OLSEN, *L'Étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*. Vol. I-II, *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX^e au XII^e siècle*. Vol. III, 1, *Les classiques dans les bibliothèques médiévales*. Vol. III, 2, *Addenda et corrigenda. Tables*, Paris 1982-1989.
- , *I Classici nel canone scolastico allomedievale*, Spoleto 1991.
- G. OLSON, "The Medieval fortunes of 'Theatrica'", *Traditio*, 42 (1986), 265-286.
- L.D. REYNOLDS, "The Medieval tradition of Seneca's *Dialogues*", *CQ N.S.*, 18 (1968), 355-372).
- (ed.), *Seneca, Dialogorum libri duodecim*, Oxford 1977.
- L.D. REYNOLDS - N.G. WILSON, *Copistas y Filólogos*, Madrid 1986 (trad. de la 2^a de inglesa, Oxford 1974).
- A. SETAIOLI, "Seneca e lo stile", *AHNRW* II, 32, 2 (1985), pp. 776-858.