

Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI

José María Díez BORQUE

En otro lugar ¹ he intentado demostrar que para el siglo XVII es posible y pertinente separar teatro y fiesta, ya que, por más que haya puntos de confluencia y confusión, teatro y fiesta pública organizada no sólo se definen como categorías autónomas e independientes, sino que en la convergencia de teatralidades barrocas, que afecta también al *gestus* en el cotidiano vivir, cada una de ellas busca los procedimientos de autodefinitión e independencia ². Al acotarse un espacio cerrado, el polimorfismo y pluralidad genérica anterior ³ se concentran en un sólo género, la *tragicomedia*, con sus adláteres (entremeses, loas..), dejando para la calle lo que enlazaría con los tiempos anteriores, aunque la estructura dramática sea compleja y autónoma, como el auto o fiesta sacramental barroca ⁴. Quiero decir, sencillamente, que desde las poéticas, desde la teoría literaria, difícilmente reconstruiremos lo que fue el espectáculo visual —y por tanto una parte del teatro— en el siglo XVI. El temor a la *fisicidad*, a la *espacialidad* ⁵ ha creado un falso problema, enconándolo después: ¿cuáles son los géneros teatrales en el siglo XVI? Por olvidarse de que el teatro es espectáculo, que

¹ José María Díez BORQUE: «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, comp. J. M. Díez BORQUE (Barcelona: Serbal, 1986), pp. 11-40.

² José María Díez BORQUE: «Teatralidades barrocas y una fiesta política cordobesa», en *El Barroco andaluz y su proyección Hispanoamericana* (prensa).

³ José María Díez BORQUE: «Teatralidad y denominación genérica en el XVI: propuestas de investigación», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. RUANO (Ottawa: Dovehouse, 1984), pp. 101-118.

⁴ José María Díez BORQUE: *Una fiesta sacramental barroca* (Madrid: Taurus, 1983). No obstante, también en el teatro del XVII cabe analizar el problema de las órbitas de teatralidad y los géneros fronterizos, sumando algunos nuevos a los canónicamente admitidos y también representaciones dramatizadas en ámbitos celebrativos; *vid.* J. M. Díez BORQUE: «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42 (1988), pp. 103-124.

⁵ Urbano ARTIOLI: «Teatro e letteratura», en *Letteratura*, a cura di G. SCARAMUZA (Milán: Feltrinelli, 1976), II, pp. 570-571.

se inserta en el marco más amplio de la realización oral de la literatura, sigue elevándose como barrera infranqueable la cuestión de la teatralidad y parateatralidad, en aras de una pretendida pureza genérica para la que no disponemos de instrumento de precisión con que calibrarla, porque la indefinición y encabalgamientos en el espectáculo visual son una realidad contundente que sitúa el texto en un *continuum* de recitable, cantable, representable, ritual..., el cual no permite esa ilusoria y definida delimitación genérica, antes bien nos sitúa ante un compuesto complejo en el que difícil es establecer compartimentos autónomos. Obligaría esto a dejar de conceder valor probatorio exclusivo a la teoría literaria, para, como paso necesario, intentar reconstruir lo que se veía, leía, oía, situándose en el peculiar sistema de comunicación cultural del siglo XVI; y ello no por vanos intereses nominalistas y taxonómicos, sino para saber y entender un poco acerca del problema de la teatralidad. Ayudaría ésto a comprender el por qué es tan limitada la pureza de denominaciones genéricas específicas de lo teatral (comedia, tragedia —aún en estos casos con amplias posibilidades polisémicas— auto, farsa... etc.) y tan desbordantes, en cambio, las posibilidades del espectáculo teatral bajo multitud de denominaciones, sin una conciencia clara de teatral y no teatral: égloga, copla, coloquio, romance.. etc. ⁶, como estudio en otro lugar ⁷. Esto nos sitúa, además, en el ojo del huracán: el balance entre lo representable (con la cuestión de las didascalias internas y externas, agudamente analizada por algunos investigadores ⁸, y lo que se representó.

Los retos que anteceden, apresuradamente enumerados, exigen multitud de investigaciones nuevas, encaminadas a una reconsideración global del teatro del siglo XVI. Quiero contribuir a ello, planteando aquí, específicamente, la necesidad de retomár el estudio de las relaciones fiesta-liturgia-teatro ⁹ y, en otro lugar ¹⁰, pero coincidente en el tiempo de la

⁶ Vid. en este sentido el estudio de Elena SANTOS DEULOFEU: «Un ejemplo de interpenetración de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía "dramática o activa" de Rodrigo de Reinos», en *Críticon* 30 (1985), pp. 255-276 y la bibliografía allí citada; también Aurora EGIDO: «Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», en *Ibidem*, pp. 43-77, además de otros trabajos que cito en notas sucesivas. Sobre la teatralidad de las letrillas, vid. ROBERT JAMMES: «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. L. GARCÍA LORENZO (Madrid: CSIC, 1983), pp. 91-118. Acerca de los problemas de la teatralidad del diálogo, vid. lo que digo y la bibliografía que recojo en mi estudio citado en n. 3.

⁷ José María Díez Borque: «Teatralidad y denominación...».

⁸ Especialmente, por Alfredo HERMENEGILDO, «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. A. D. KOSOF y A. AMOR, R. H. KOSSOF, G. W. RIBBANS (Madrid: Istmo, 1986), I, pp. 709-727.

⁹ Varios investigadores se han ocupado de estas «viejas» cuestiones; quiero señalar Charlotte STERN: «The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art», *Renaissance Drama*, VI (1973), pp. 177-201. También de las relaciones lírica-drama ha trató

redacción. el problema de las denominaciones genéricas teatrales dentro del enfoque más amplio de lo que puede ser teatro fuera de unas marcas genéricas, lo que conduce al desbordante mundo de la voz, romances, cancioneros, pliegos de cordel, etc. En tiempo no lejano me preocupó más deslindar la teatralidad, quizá bajo la influencia del XVII. Me interesa ahora, en cambio, específicamente para el XVI, ampliar la órbita de lo teatral, del espectáculo para los ojos en el que la palabra, bajo las premisas de la elaboración estética, tiene un papel importante, con lo que dejo fuera otro tipo de espectáculos que no es pertinente traer a colación aquí. Desvelarse para delimitar purezas de teatralidad en el XVI supone perder de vista un montón de textos que tuvieron realidad escénica visual, con los que el público disfrutó, sin pararse a aquilatar delimitaciones genéricas: un problema nuestro, en parte, que puede impedirnos ver y valorar la realidad brillante y entremezclada de las mil posibilidades de la voz hecha gesto y movimiento sobre un plural y rudimentario espacio, a cambio de avanzar en la definición de una poética, que parece que no preocupó demasiado en su siglo ¹¹. Lo que estoy reclamando es la absoluta necesidad de volver al estudio de las relaciones fiesta-liturgia-teatro para extender la órbita de la teatralidad, abarcando terrenos que le son propios.

Si, como dice García de la Concha, la relación entre ceremonia litúrgica y teatro es absolutamente pertinente para el teatro medieval ¹² —vieja polémica, por otra parte, en la que no voy a entrar aquí— incorporando a las fuentes manejadas por Donovan (Breviarios, misales, santorales) otras como consuetas, libros de sacristanes, actas capitulares, libros de cuentas, misales... etc. ¹³, esto mismo me parece absolutamente necesario y pertinente, al menos, para los dos primeros tercios del siglo XVI. Quiero decir que existe un rico fondo por explorar en el que hay que incluir también pasionarios ¹⁴, que —como nos testimonian ampliamente los papeles de Barbieri— ¹⁵ formaban parte tanto de bibliotecas privadas como de los libros de las capillas, brindándonos un precioso ejemplo de la aparición de lo teatral en los libros de música, cuyo alcance valoró bien San Vicente:

«Tales ediciones respaldan, sobre las versiones manuscritas, una dramatización litúrgica de un contenido, accentuando los aspectos teatrales, música in-

en «The Genesis of the Spanish Pastoral: from Lyric to Drama», en *KRQ*, 25 (1978), pp. 413-434.

¹⁰ José María Díez BORQUE: «Teatralidad y denominación...».

¹¹ *Vid. sobre la teoría dramática el valioso estudio de Margaret NEWELS: Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro (...)* (London: Tamesis, 1974) y los estudios allí citados.

¹² Víctor GARCÍA DE LA CONCHA: «Teatro medieval en Aragón», en *La literatura en Aragón*, ed. A. EGIDO (Zaragoza: CAZAR, 1984), pp. 39-41.

¹³ V. GARCÍA DE LA CONCHA: *ibidem*.

¹⁴ Angel SAN VICENTE: *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX* (Zaragoza: I. F. el Católico, 1986), pp. 14-15.

¹⁵ Ramón PERALES DE LA CAI: *Papeles Barbieri* (Madrid: Alpuerto, 1985), pp. 202-205.

cluida, de estas (y otras) funciones religiosas: espacio y tabladros o edificios, trajes y muebles, luminarias y tramoyas, todo se prepara convenientemente para producir emoción y diversión en los fieles asistentes»¹⁶.

Acudir a los inventarios de obras de música de las catedrales, como los que recoge Barbieri¹⁷, servirá para enmarcar estas manifestaciones en el conjunto más amplio de lo cantable dentro del templo: himnos, motetes, misereres, lamentaciones, misas, como nos testimonian, por ejemplo, obras como *Libro de música para vihuela* (1554), de Fuenllana, o *Libro de música en cifras para vihuela* (1575), de Daza¹⁸, en que encontramos los mismos o semejantes géneros. Al investigador compete analizarlos y valorarlos para situar estos testimonios junto a las representaciones en «géneros canónicos» del tema de Pasión, admitidos sin problemas en los márgenes de la teatralidad.

La cuestión no es seguir otorgando premios de teatralidad/parateatralidad, sino reconstruir las posibilidades del espectáculo escénico en un marco de expectativas que resume bien Fothergill Payne:

«La obra teatral se presentaba dentro de un cuadro ideológico, digamos ritual, al cual correspondía la expectación del receptor»¹⁹.

Se establece así una unidad de espectáculo envolvente que suma a la propia «escenografía» litúrgica estas manifestaciones, más o menos exentas, en un tramo sin cesuras que une al ritual el oficio de tinieblas, las tres Marías encarnadas por tres canónigos²⁰, «dramatizaciones» de la liturgia por el canto y la palabra, utilizando la escenografía del *monumento*, con acompañamiento musical²¹, precisamente hasta que el desarrollo del teatro comercial —segunda mitad del XVI— invalide a la catedral como espacio del teatro²². Pero eso ya pertenece al momento —que no interesa aquí— en que, con el nacimiento de la modernidad teatral²³, fiesta y teatro marcan unos campos y especifican unos componentes.

¹⁶ A. SAN VICENTE, p. 14.

¹⁷ R. PERALES, pp. 220-222.

¹⁸ Citados por BARBIERI (R. PERALES), pp. 57-58; 88.

¹⁹ Louise FOTHERGILL-PAYNE: «Del carro al corral: La comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI», en *RCEH*, VIII, 2 (Invierno, 1983), p. 260.

²⁰ Pep VILA y Montserrat BRUGET: *Festes públiques i Teatre a Girona. Segles XIV-XVIII (notícies i documents)* (Girona: Ajuntament, 1983), pp. 101-110. P. CALAHORRA: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII* (Zaragoza: 1977, 1978), obra citada por Eliseo SERRANO: *Tradiciones festivas zaragozanas* (Zaragoza: Ayuntamiento, 1981), p. 187.

²¹ Jean SENTAURENS: *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Age a la fin du XVIIIe siècle*. Lille: Université (1984), I, p. 23.

²² J. SENTAURENS: pp. 23 y 29.

²³ Marc VITSE: «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, dir. José María Díez Borque (Madrid: Taurus, 1983), I, p. 491 y ss. J. M. Díez Borque: «Poética de la recepción: nueva teoría para un nuevo espectáculo», en *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985*, ed. J. COCA (Barcelona: Diputació, 1987), IV, pp. 203-229.

Ya los profesores San Vicente y García de la Concha ²⁴ han puesto de relieve el interés de los libros procesionales —que vendrán a sumarse a los enumerados más arriba— para reconstruir estos espacios escénicos del XVI que la historia del teatro no toma en consideración, pero que juzgo de gran interés aquí por ser una forma de música escenificada, de canto dramatizado. J. N. Alçada ²⁵ considera dentro de los «espectáculos teatrales» este tipo de procesiones «dialogadas y dramatizadas» y los *plantos* de las procesiones de Viacrucis, lo que nos devuelve a las múltiples formas interrelacionadas de dramatizar la Pasión de Cristo, que no se agota en unos cuantos *autos* y *representaciones*, que recogen las historias del teatro, desplazándolos del *continuum* en que se producen. Baste citar aquí un precioso testimonio de la 2.^a mitad del XVI, exhumado por García de la Concha, que demuestra la importancia de la música «escenificada», los valores de espacialidad, visualidad en este tipo de «representaciones», con texto cantado.

«Y estando el Arzobispo y ministros fronteros y junto a la capilla de nuestra Señora delante el monumento, comienza un tiple con voz alegre y alta a cantar "alleluia". Luego se siguió un estruendo y después dél se rompió un belo blanco y apareció un altar muy adornado con muchas flores y enramada alrededor, en el qual avia cinco imágenes muy lindas de bulto doradas; a saver es nuestra Señora y las Marías y Sant Juan. Luego los cantores cantaron de allá dentro entre aquellos corredores y ventanajes muy bien enramados muchos alleluias y coros al propósito de la Resurrección. Luego vaxó un angel con una espada en la mano y rompió un belo de tafetán carmesí y apareció una figura de bulto de un Christo resucitado, figura muy hermosa y muy dorada; y los cantores se detuvieron un ratillo con muy linda musica.... (fol. 111 v.)» ²⁶.

Contundentemente, demuestra esta partitura de representación intramuros que no pueden ignorarse este tipo de manifestaciones en aras de una pureza genérica, como vengo insistiendo. Conduce además a la necesidad de prestar a la música acompañada de acción la importancia que tiene en el espectáculo teatral. Otro testimonio valioso nos ofrece la descripción, del jesuita Pedro de Morales, de una fiesta mexicana de 1579:

«El qual romance en sentencia contenía todo lo que después sucedió: porque mientras se cantaba fueron saliendo al tablado nueve Angeles, que cada uno representaba un coro, venían en ordenanza de dos en dos, y a la postre tres, y todos muy bien aderezados con ropas de seda, cada uno de su color: las ropas

²⁴ A. SAN VICENTE: pp. 15-16; V. GARCÍA DE LA CONCHA: pp. 44-45.

²⁵ Joao Nuno ALÇADA: «Teatralidad e intertextualidad del tema de la muerte del príncipe don Alfonso de Portugal en las literaturas culta y popular», en *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Edit. J. L. ALONSO HERNÁNDEZ (Groningen, Salamanca: Universidad, 1983), p. 232.

²⁶ V. GARCÍA DE LA CONCHA: p. 45.

exteriores llegaban hasta la rodilla con calzones de seda, calzados apropiado galanamente, cada Hierarquía de nueva invención. Las alas eran de plumería conformes al color de la ropa, hechas de propósito para esta fiesta. Traían en las cabezas cabelleras y coronas y guirnaldas de seda y oro y flores y rosas naturales. Salieron pues desta manera cada uno con su hacha de cera blanca encendida en la mano y un florón en ella que parecía rosa (servía para recoger la cera y guardar el vestido) los cuales por lo dicho, y por ser todos niños pequeños, de buenos rostros, hacían tal apariencia, y daban tanto gusto, que fuera bastante entretenimiento de aquel solemnísimos lugar aunque no hubieran de hacer otra cosa; especialmente el Serafín que iba de raso carmesí escarchado de oro y plata, con seis alas, dos que subían de los hombros y sobrepujaban mucho a la cabeza; las otras dos cubrían parte del cuerpo, y las otras dos a los lados del modo común. Con este orden y composición dieron dos o tres vueltas al tablado mientras duró el romance; y poniéndose de tres en tres cada Hierarquía por sí, y vueltos los rostros al altar, comenzaron por su orden y dignidad a recitar sus dichos: (...) ²⁷.

No sólo nos interesa constatar —desde el punto de vista de la teatralidad— que el romance sirve como loa o introito al coloquio que se representa a continuación, sino la importancia del vestido, de la utilería escénica, el «orden y composición» en el movimiento y, muy especialmente, el que nos atestigüe formas y costumbres de dramatizar, de visualizar el texto poético, en esa época de «imperio de la voz y del oído», en que, en buena medida, «la poesía no se escribía para ser leída en silencio» ²⁸, como analiza muy bien Margit Frenk. Este mismo alcance de disposición espacial del canto de romances, de la teatralidad de la «procesión», nos lo testimonia Calvete de Estrella para 1549:

«Llegaron dos caballeros húngaros vestidos de raso carmesí y amarillo con flecos de oro, con dos doncellas que les traían las lanzas y Luisillo, que venía tañendo y cantando “A las armas moriscote”» ²⁹.

y, para antes de 1585, P. Vila y M. Bruget:

«había procesión el día de Angel, al que representaba un niño que iba cantando coplas» ³⁰.

Todo esto nos sitúa en la teatralidad en sí misma de lo oral, de la comunicación por la voz, como ha analizado, muy convincentemente, Zumthor ³¹, y obliga al investigador a volver, por necesidad, sobre textos de cioneros, pliegos de cordel —según razono y justifico en el otro estudio

²⁷ En BARBIERI (R. PERALES): pp. 99-100.

²⁸ Margit FRENK: «“Lectores y oidores”». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. BELLINI (Roma: Bulzoni, 1982), p. 113.

²⁹ En BARBIERI (R. PERALES): p. 55.

³⁰ P. VILA y M. BRUGET: p. 110.

³¹ Paul ZUMTHOR: *Introduction à la poésie orale* (Paris: Seuil, 1983).

citado ³²—, porque hay que recuperar estos gérmenes de teatralización que están en la forma misma de la oralidad de tantas composiciones poéticas «destinadas a funcionar en condiciones teatrales», como dice Alçada:

«y porque la audición es temporal el texto se dirigía a un destinatario cuya capacidad de recepción estaba muy atenta al arte de representar y a los ritos del espectáculo: la entonación y el gesto, porque voz y gestualidad en el recitador eran dos formas complementarias de la existencia del texto» ³³.

Dentro y fuera del templo, vinculadas o no a la fiesta litúrgica y civil, había multitud de posibilidades de dramatización en recitado y canto en una gran variedad de subgéneros poéticos. No habían desaparecido los juglares, como repetidamente nos atestigua para el siglo XVI y comienzos del XVII, Pérez de Valdivia en su curiosísima *Plática o lección de las máscaras* ³⁴, enlazando así con formas de oralidad-teatralidad de la juglaría medieval:

«(...) ja és sabut que, en llurs recitacions, i cants, els joglars evocaven sovint amb la veu i el gest, com si representessin, les reaccions dels personatges (...)» ³⁵.

Aunque basta recordar, en este sentido, luminosos estudios, de sobra conocidos, de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso... etc. Pero no es esto, aunque lo apunte, lo que me interesa desarrollar ahora, porque me llevaría a otros terrenos que los aquí acotados (¡cómo olvidar esos importantes versos de Proaza, en *La Celestina*, llenos de indicaciones escénicas de lo oral!), y lo pertinente ahora es mostrar, vinculadas a la ceremonia y a la fiesta, las posibilidades dramáticas de textos cantados, o recitados, intramuros o extramuros, lo que exige del investigador del teatro incorporar a su trabajo otras fuentes, y a su análisis otros textos, para enriquecer la teatralidad en una suerte de círculos concéntricos englobadores, con el común denominador de la espectacularidad de la palabra y/o de la acción:

«Lo espectacular se manifiesta en una rica gama de festejos y ceremonias, profanos y religiosos, populares y cortesanos: procesiones, momos, torneos, carnavales, danzas, liturgias» ³⁶.

Idea que también subraya Fothergill-Payne: «danzas, mimos, mojíngangas, entretenimientos, etc. (...) formaban parte íntegra de la presentación en

³² José María Díez BORQUE: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: teatro hasta Lope de Vega* (Madrid: Taurus, 87).

³³ J. N. ALÇADA: p. 228.

³⁴ Diego PÉREZ DE VALDIVIA: *Plática o lección de las máscaras (...)* (Barcelona: Gerónimo Margarit, MDCXVIII).

³⁵ J. ROMEU: *Teatre profà* (Barcelona: Barcino, 1962), I, p. 7, *apud*. P. VILA Y M. BRUGET: p. 58.

³⁶ E. SANTOS: p. 255.

escena»³⁷. De todo esto voy a retener la *danza*, que entronca, directamente, con la dramatización procesional y con el canto dramatizado que acabo de considerar y se vincula, estrechamente, a la fiesta y a liturgias civiles o religiosas.

Merino Quijano señala como componentes de la danza dramatizada: recitación, música, canto y baile³⁸ e incluye, para el XVI, dentro de la órbita de la teatralidad —aparte de mencionar los villancicos que se cantan y bailan en Enzina, Fernández, Vicente, Sánchez de Badajoz— la *danza hablada e Historias*. Las primeras consisten en «pequeñas representaciones escénicas», y menciona la «Danza de los pecados» de Sánchez de Badajoz; en las segundas: «Un músico canta un suceso y los personajes lo representan mimicamente»; estarían en la órbita de las danzas de fiestas religiosas: «simulando escenas religiosas, morales, populares (...). Los disfraces eran de pastores, ninfas, salvajes, sátiros...», con un buen ejemplo en los seises sevillanos³⁹. El estudio de Sentaurens, y la relación de danzas que incluye, apoya y subraya la importancia teatral de este tipo de manifestaciones⁴⁰.

Interesa comprobar con testimonios de realización concreta la citada asociación de texto y armonía en movimiento y voz. De nuevo, el ya citado padre Pedro Morales nos ofrece significativos ejemplos:

Fol. 26 vuelto. «En llegando la procesión a este Arco salió a recibir las Santas Reliquias un bayle de naturales Indios niños; muy bien aderezados a su modo y hábito, con mucho ornato y plumería, los cuales eran músicos, y así el son de el bayle era un canto de órgano concertado, con cuatro voces diferentes, que hacían consonancia al modo Español. Y juntamente con las voces sonaban flautas, y el instrumento propio de ellos con que de hordinario tañen en sus bayles (a que llaman «Teponaztli»). De suerte que sonando todos a una, resultaba una muy buena consonancia Castellana; en alabanza de todos los Santos y particularmente de su Patrón San Hipólito, la cual decía así (...).

Fol. 41. «Salió otra danza de 8 niños estudiantes, vestidos de galanes, y que danzaron delante de las reliquias al son de trompetas, chirimías, sacabuches, cornetas y otros instrumentos».

Fol. 71. «Yendo junto a las Reliquias un esclavo negro (que por ser cosa rara me pareció hacer particular mención) muy diestro en diferentes géneros de procesiones, provocando con las Canciones que decía en honra de los Santos, a alegría y devoción»⁴¹.

* * *

«Dicha esta letra, comenzaron luego a sonar dos muy concertados instrumentos a cuyo son los Angeles, con sus hachas en las manos, guiando el Serafin.

³⁷ L. FOTHERGILL-PAYNE: p. 251.

³⁸ Gaspar MERINO QUIJANO: *Los bailes dramáticos del siglo XVII* (Madrid: Universidad Complutense, 1981), I, p. 151.

³⁹ Gaspar MERINO QUIJANO: pp. 159-160.

⁴⁰ J. SENTAURENS: p. 729 y ss; 1173 y ss.

⁴¹ En BARBIERI (R. PERALES): pp. 94-95.

ordenaron una solemnisima danza con mucha gracia, variedad y satisfacción de todos (...)»⁴².

En *Libro de gastos* (1529) de la catedral de Toledo:

«Esta es la costa que se ha hecho en la dança que nos obligamos a hazer yo Bautista de Valdivieso y Juan Correa el día de nuestra Señora la Asunción.

Del bocasin colorado para quatro sayas de las amazonas y un corpezuelo fueron menester treinta y dos varas y media las treze y media a quarenta y dos y la dezinueve a quarenta y quatro se mercaron tres varas a veinte y ocho que montan ochenta y quatro maravedis.

De la hechura destas sayas y destos saitos de los negros llevo el sastre un duca-do. De dezisiete cueros plateados y dorados para encima de los saitos de anejo que llevaron los negros cada uno a medio rreal montaron ocho rreales y medio.

Del cañamo de que se hizieron los salvajes (sic) que eran quatro fueron menester para vestidos y para cabelleras onze libras y media que montaron cinco rreales y medio y un quartillo de los cascabeles que eran treinta y dos docenas para cada negro quatro docenas y para cada salvaje otras quatro que eran quatro negros y quatro salvajes, llevaron siete rreales⁴³.

y continúan los datos sobre carros, utilería de mano, adornos, máscaras, etc. También Colmenares, para la época de Felipe II:

«Nueve muchachos, mozos de coro, en hábito de pastores, bien adornados, salieron del sagrario y danzando cantaron un villancico»⁴⁴.

Más reveladoras son, todavía, las indicaciones de Suárez de Robles en su *Danza del Santísimo nacimiento*:

Han de salir los pastores en dos hileras repartidos delante / dellos el que tañe el Psalteiro o Tamborino; al son yran dan / çando hasta en medio de la Iglesia, y allí haran algunos faços, y / tras los pastores yran los Angeles con los círiales, y si huuie / re aparejo, ocho Angeles, que lleven el palio del santissimo / Sacramento, y deuaxo yra nuestra Señora, y san Ioseph, y lle / garan hasta las gradas del alta mayor, y allí estara una cuna / al modo de pesebre, y allí pondran al Niño Iesus, y de rodi-/llas nuestra Señora, y san Ioseph, puestas las manos como / contemplando, los Angeles repartidos a vn lado y a otro / los rostros bueltos vnos a otros, y mirando hazia el Niño, y / estando desta manera acabaran los pastores de dançar, y lue/go saldra vn Angel al pulpito, y dira lo siguiente, y los pasto/res oyendo la voz mostraran espantarse mirando para arriba / a vna y otra parte. /

y, entre otras acotaciones del texto, sirva ésta de muestra:

⁴² *Ibidem*, p. 100.

⁴³ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁴ Citado por Sister Mary Paulina St. AMOUR: *A Study of the Villancico Up to Lope de Vega* (...) (Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 1940), pp. 108-109.

Aqui hazen vn laço de dança, / y van dançando para donde / está el Nacimiento, y antes que / paren, hazen allí delante el mismo / laço, y en acabando cantan los / Angeles este villancico, y res-/ponden los pastores/ ⁴⁵.

Pero lo más importante y destacable es que no solamente en los ámbitos litúrgicos y más formalizados y ritualizados se producen estas manifestaciones, sino en el mundo de la fiesta popular, del folklore enraizado. Los testimonios son desbordantes, pero se me ocurre traer a colación como quintaesencia emblemática de este tipo de dramatizaciones, de teatralidad arraigada en un *continuum* celebrativo sin cesuras, ni fisuras, el *dance* ragones, a pesar de las fechas. La descripción que nos proporciona Serrano es suficientemente demostrativa:

«En él se conjugan la música, los textos dialogados, el baile, la lucha, entre el bien y el mal encarnadas en las personas del ángel y el demonio, las danzas de palos, cintas y espadas, y todo ello dentro de lo que puede considerarse un marco teatral netamente popular» ⁴⁶.

Música, diálogo, baile, danza en que se cruzan y entrecruzan teatralidad y celebración festiva en el ámbito de la cultura y tradiciones populares.

De los valores visuales de estas danzas y bailes nos dan buena cuenta los libros de gastos, que, como ya dije, hay que incorporar al repertorio del investigador teatral. Por ejemplo, en el *Libro de gastos* del año 1529 de la Catedral de Toledo, del que cité un fragmento más arriba ⁴⁷, encontramos para una danza de la Asunción: sayas coloradas de amazonas, cueros platabados y dorados para los negros, cáñamo para los vestidos de salvajes, cabelleras, cascabeles, carros... y una amplia utilería de mano: porras, bastones, tambores... Sin intentar reconstruir la investigación las características visuales de estos espacios del espectáculo, mal podremos entender las posibilidades teatrales que ofrecía el siglo XVI. Añádanse los otros testimonios ya vistos de danzas en México, a los que quiero sumar ahora, cediendo la voz al siglo (1585) en la fría prosa burocrática, otros datos que nos permiten imaginar la riqueza visual de estas danzas:

Primeramente se oblijo al dicho Diego de la Ostia de sacar una dança que tenga once personas de las ocho dellas vestidos en abitos de serranos y serranas de rayas de colores guarnecidos de franxas de plata y oro falso y las dichas serranas con sus tocados capirotes y colias que suelen traer de belo de oro o de

⁴⁵ Pedró SUÁREZ DE ROBLES: «Danza del santísimo nacimiento», ed. J. E. Gillet, *PMLA*, XLIII (1928), pp. 624 y 628.

⁴⁶ F. SERRANO: pp. 38. Sobre estas formas de «teatralidad» son pertinentes los estudios de Maximiano TRAPERO: *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval* (estudio y transcripción de las partes musicales por L. Siemens) (Madrid: Sem. de Musicología, 1982); José Luis ALONSO PONGA: *Religiosidad popular navideña en Castilla y León. Manifestaciones de carácter dramático* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1986) y varios trabajos (J. L. ALONSO PONGA; Antonio CEA...) recogidos en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea (Madrid: CSIC, 1987).

⁴⁷ En BARBIERI (R. PERALES): pp. 45-47.

tela de plata estas ocho personas an de yr tañendo ocho instrumentos diferentes aos bñuelas de arco dos citharas, dos laudes, dos guitarras an de ir los dos bestidos de la misma suerte que los ocho tañendo con otros dos instrumentos que an de servir siempre de tañer en el entre tanto que los demas dançan por que an de quedar dançando con unos arcos, el ultimo de los once a de yr bestido de lo mismo que a de ser la guía y el que a de servir de quitar y dar los instrumentos siempre que los dexaren para dançar con los dichos arcos.

Yten se oblige el dicho Diego de la Ostia de sacar otra «dança de indios» que traiga ocho indios bestidos de tela de oro y plata con rostros doraços y mantos de tafetan de colores con su çaraguelles de tafetanes de colores o telillas moriscas con unos espejos en los pechos cabeças y frentes juguetes en las manos cacabeles y nonajuelas muchas plumas grandes y buenas que parezcan muy bien estos dichos ocho indios de entrar con un elefante en el coro muy bien hecho de buen tamaño tan grande como el natural y encima un mono natural o sino contrahecho a de sacar en la misma dança tres hombres que vayan tañendo vestidos a la yndia de tafetan o de otros colores en uno ha de tañer un atabalon grande y el otro pequeño y otro un tamborino y flauta de suerte que hagan mucho ruido ⁴⁸.

Y para la Virgen de Agosto de 1561:

Las condiciones como se han de haçer las danças para la fiesta de nuestra señora de agosto deste presente año de mill e quinientos y sesenta y un por Diego de la Ostia y Melchor de Herrera son los siguientes: primeramente a de aver en estas danças doze sagales que vaylen y çapateen vestidos en esta manera, sus zaraguellos de liença con medias calças de colores y sus çenoxales y çapatos blancos y caxcabeles y vestidos unas jaquetas de paño de colores y con sus paños de cabeça algunos dellos y los otros con cabelleras y caperuças con sus tobajas a los cuellos.

Yten a de yr en una silla a manera de andar para ir en hombros una persona que signifique el dios baco el qual ira montado en una cubeta lo mas adornado que convenga así en vestidos como en desmostración de la figura.

Yten esta figura ira en hombros de quatro satiros vestidos al natural y mas yran delante destos otros quatro satiros con la demostracion de musica que convenga y delante destos yran ocho muchachos vestidos como de monos con sus maças bien graciados en la postura que mejor los agracie dançando.

Yten para acompañamiento destas danças yran tañendo un tamborino y si se puede allar una gaita de sayago y no aviendo yran dos tamborinos. Yten para mas demostracion del baco yran en las danzas adornado de cosas a ellos necesario con una o dos monas vibas del natural ⁴⁹.

Añadiendo a esta riqueza de espectáculo para los ojos las posibilidades de espectáculo para el oído, que ya vimos, con mayor o menor importancia de lo textual, comprenderemos sin dificultad el significado de estas manifestaciones para una historia del espectáculo "teatral" en el siglo XVI. Pero, además, se suman, con menor importancia de la acción, de la visualidad, multitud de textos cantados, especialmente villancicos, creados a propósito para la celebración, introduciéndose coherentemente en ella, con

⁴⁸ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 110.

unas relaciones de *solidaridad* y *contigüidad* que crean unas características de comunicación que es necesario investigar dentro del marco englobador de la liturgia-teatralidad navideña. Antes de aludir a ésta, quiero detenerme, brevemente, en el significado de estas canciones y villancicos para la Navidad, ampliamente testimoniados por el mar sin fondo de los pliegos de cordel.

No pretendo conceder estatuto dramático a los géneros mencionados. lo que quiero es subrayar que las relaciones de solidaridad y contigüidad en un conjunto celebrativo mucho más amplio pueden tener un significado para la historia del teatro, y cuando menos obligan a incluirlos en los perfiles de una investigación para valorar el alcance de su carácter complementario en la variedad de grados de proximidad a lo «escénico», como círculos concéntricos que van apartándose del núcleo central de teatralidad, pero en un ámbito de interrelaciones en el espacio de celebración y fiesta, en que, como dice Díaz Rengifo, en *Arte Poética*:

«¿Qué fiesta hay de Navidad, del Santísimo Sacramento, de Resurrección, de la Virgen Nuestra Señora y de los Santos que no busque canciones y villancicos para celebrarla?»⁵⁰

Las colecciones de pliegos poéticos, junto a libros de música como los citados más arriba, proporcionan un rico material en este sentido. Sólo como mero ejemplo citaré *Villancicos o cancionero para cantar la noche de Navidad* o *Villancicos para cantar en la Navidad (...)*. *El primero al tono de ojos morenicos* (Pliegos de la B.N.M., 3, XCV), pero, como decía, son abundantísimos los testimonios y puede acudir al bien conocido *Diccionario* de Rodríguez Moñino. Lo que interesa aquí es subrayar el ámbito litúrgico-festivo y la vinculación a las escenificaciones dentro de la iglesia de este tipo de poesía. Mary Paulina St. Amour en su estudio sobre la evolución del villancico de lo sagrado a lo profano⁵¹ proporciona varios textos interesantes, documentos de época y de estudiosos posteriores, que atestiguan, desde varias perspectivas, lo que he señalado. Espigaré unos cuantos significativos:

«Los villancicos destinados al canto (...) debieron tener estrecha relación con los dramas místicos» (Schack)⁵².

«Quedaron pues reducidas las antiguas acciones dramáticas de las iglesias a unos breves diálogos mezclados con canciones y danzas honestas» (Moratín)⁵³.

⁵⁰ En Alberto PORQUERAS: *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* (Barcelona: Puvill, 1986), p. 157.

⁵¹ M. P. ST. AMOUR: *cit.*

⁵² *Ibidem*, p. 104.

⁵³ *Ibidem*, p. 105.

«Era costumbre de aquellos tiempos representar juegos y farsas (...) alternando la representación con chazonetas y villancicos (...)» (Mitjana) ⁵⁴.

«El mismo año (1575) rogó al capítulo que se hiciese la representación de la Sibila en los mañines de Navidad y se cantasen algunas cantilenas devotas...» (Villanueva) ⁵⁵.

La colección de pliegos que editó Alvar ⁵⁶, en que abunda el título: «Letras de los villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral», no sólo me interesa porque atestigüe la duratividad de una costumbre (S. XVIII), sino por el carácter dramático y la teatralidad que les reconoce su editor:

«El teatro y la representación van a ser de muy poca monta, pero las letras no soslayan la presencia de los espectadores (...). El sentido de conato dramático está en las anotaciones que sirven para explicar un desarrollo posterior» ⁵⁷.

Habría que seguirle la pista, por otra parte, a esa «serie de juegos de época» transformados «en ejercicios de devoción», por ejemplo, los *Juegos de Nochebuena, moralizados a la vida Christo* (1625), o las «coplas humorísticas al Santo Sepulcro en el convento de las Descalzas reales» (1662), según las apreciaciones de Mercedes Etreros ⁵⁸, para comprender la complejidad de todas estas manifestaciones y la imposibilidad de aplicar como norma un pretendido purismo genérico, si lo que pretendemos es reconstruir lo que fue la «realidad de verdad».

Voluntariamente, no he hecho ninguna alusión, porque no es mi propósito, y además me refiero a ello en otro lugar, al significado y función del villancico en su incorporación a la estructura dramática de la pieza teatral, y tampoco me interesa aquí detenerme en la realización oral-visual de villancicos y otras composiciones poéticas fuera de los muros eclesiásticos, pero no me resisto a citar ese bello y revelador pasaje de *La Gitanilla*, que selecciona quien fue excelente conocedor de este mundillo, Rodríguez Moñino:

«Preciosa, rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire» ⁵⁹.

La luctuosa liturgia de la conmemoración de la Pasión y la festiva de la Navidad ofrecen esa rica gama de posibilidades «unidas al ceremonial

⁵⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁶ Manuel ALVAR: *Villancicos dieciochescos* (Málaga: Ayuntamiento, 1973).

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 17-18.

⁵⁸ Mercedes ETEROS: *La sátira política en el siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983), pp. 168-169.

⁵⁹ Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO: *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970), p. 90.

litúrgico»⁶⁰ que hemos venido viendo, arropado su alcance dramático en la teatralidad festiva ritualizada. Para Sentaurens es, a mitad del XVI, cuando evolucionan hacia «una representación teatral autónoma, totalmente ajena a las ceremonias religiosas propiamente dichas»⁶¹. Si así fuese en forma general (hay que estudiar el problema para otras áreas), ello no vendría sino a subrayar la exigencia de tomarlas en cuenta. Además, la propia historia del auto del corpus, ya bien estudiada, y en la que no entro, pues ya me ocupé de su análisis⁶², vendría a apoyar esta ineludible obligación.

Si las celebraciones mayores (Pasión, Navidad, Corpus) generan todos esos círculos concéntricos de teatralidad envolvente, hay otras conmemoraciones que también contribuyen a ello. Merece la pena retener la de Pentecostés, que aparece en distintos lugares. Para Aragón, afirma García de la Concha:

«Al margen de los ciclo de Navidad y Pascua se documenta en la Edad Media en Aragón la dramatización de la «Palomita»: el día de Pentecostés, al canto del «Veni Creator» se suelta desde la cúpula una paloma a la que, como símbolo del Espíritu Santo, los fieles tratan de atrair sembrando granos de trigo»⁶³.

En Sevilla, a la luz de los datos que ofrece Sentaurens, tenían un gran desarrollo escénico y textual: utilización del castillo, descenso de la paloma, accesorios, vestidos, máquinas, canto y recitaciones..., hasta el punto de que las considera «más cerca del teatro que de una simple ilustración de la liturgia»⁶⁴.

Pero no son solamente estos momentos cardinales de la fiesta litúrgica católica los pertinentes para el tipo de investigación teatral que vengo propugnando, sino que habría que tomar en consideración otras conmemoraciones generales del calendario litúrgico, o particulares y locales, muchas veces desbordantes en su ejecución por ese fenómeno de afianzar las señas de identidad, como ha estudiado bien la antropología cultural, y con significativos encabalgamientos del ritual civil y religioso, que conducen desde la fiesta contemplada a la fiesta participada; distinción que los estudiosos de la fiesta⁶⁵ consideran fundamental y que a mi propósito aquí es útil para señalar la pertinente separación dentro del ámbito festivo de la contemplación —espectáculo y la participación lúdica. Esto es especialmente

⁶⁰ J. SENTAURENS: p. 21.

⁶¹ *Ibidem*, p. 23.

⁶² J. M. DÍEZ BORQUE: *Una fiesta sacramental...*

⁶³ V. GARCÍA DE LA CONCHA: p. 45.

⁶⁴ J. SENTAURENS: pp. 25-26.

⁶⁵ *Vid.* Miguel ROIZ: «Fiesta, comunicación y significado», en *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, ed. H. M. Velasco (Madrid: Col. Alatar, 1982), pp. 102-103.

significativo para las fiestas civiles no de carácter folklórico— tradicional, sino *ocasionales*, con una causa concreta (bodas, nacimientos reales, llegada de embajadores, victorias... etc.), que, si para la aristocracia son participación, para el común son espectáculo. El citado Sentaurens, que analiza varias fiestas civiles sevillanas, señala la evolución hacia «représentations allégoriques savantes, jouées et agencées comme de véritables tableaux dramatiques»⁶⁶. Habrá que tomar en consideración no sólo las relaciones de fiestas⁶⁷, sino libros de gastos municipales y otras fuentes para extraer lo que sea pertinente para una historia del espectáculo teatral. Si para el Barroco —como he intentado demostrar en otro lugar, analizando uno a uno los distintos componentes de la fiesta pública en su relación con el teatro— es pertinente y necesario señalar, por encima de confluencias y convergencias, la especificidad y distinción del espacio de la fiesta civil y del teatro, para una buena parte del XVI creo que hay que enfocar el problema desde otra perspectiva, en cuanto que la circunstancialidad del espectáculo teatral, sin lugares específicos «para ello diputados», lo asocia a conmemoraciones, celebraciones, ferias y fiestas.

Específicamente, en cuanto a la fiesta pública civil habrá que investigar, también, esas relaciones de *solidaridad-contigüidad y continuidad* que vimos a propósito de la fiesta litúrgica dentro del templo. El limitado espacio de estas páginas ya sólo me permite apuntarlo, pero no desarrollarlo. Quede, no obstante como incitación, que se suma a las anteriores para poder reconstruir la realidad teatral del XVI.

No quiero que de lo que antecede se deduzca una voluntad de expandir lo teatral en el XVI, sin fronteras ni límites. Sería una malinterpretación de mi propósito, que no puede caber en el lector atento. Sencillamente, pretendo, porque es necesario, que se investiguen las órbitas concéntricas de teatralidad en la relación liturgia-fiesta-teatro, porque así fue la realidad y porque ceñirse a esos cuantos nombres y géneros habituales en las historias de la literatura (y del teatro) supone no sólo dejar en la oscuridad manifestaciones importantes de teatralidad, sino, lo que es más grave, desenfocar el problema del teatro en ese período, con una aséptica, cuanto irreal, pureza genérica, por más que hubiera unos cuantos géneros, con las bendiciones de *teatralidad completa*.

⁶⁶ J. SENTAURENS: p. 34.

⁶⁷ Baste recordar: Jenaro ALENDA Y MIRA: *Relaciones de las solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid, 1937); José SIMÓN DÍAZ: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (Madrid: I. E. Madrileños, 1982) y la serie *Relaciones poéticas de fiestas de toros y cañas*, editada por Pérez Gómez en «la fonte que mana y corre».