

Antiguas dramatizaciones litúrgicas en Asturias: hacia los orígenes del teatro medieval

El estudio del teatro medieval en Castilla y en el Noroeste Peninsular plantea todavía un buen cúmulo de problemas de difícil solución. El viejo tema sobre la existencia de un teatro castellano en la Edad Media se debate aún con entusiasmo entre los especialistas. Parece, sin embargo, que en los últimos años se empieza a vislumbrar nuevas luces que borran o, cuando menos, ponen en entredicho el marbete de «vacío dramático» o «historia de una audiencia» con que se quiso caracterizar la actividad dramática en el noroeste peninsular.

No es este el lugar para exponer el planteamiento del problema o el llamado «estado de la cuestión»¹. Los trabajos de G. Cirot², G. Cohen³, C. Young⁴, E. Chambers⁵, R. B. Dono-

(1) Entre otras obras, puede verse: Alborg, J. L., «Los orígenes del Teatro medieval», en *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 5ª reimpresión, 1981, pp. 177-221.

(2) Georges Cirto, «Pour combler les lacunes de l'histoire du drame religieux en Espagne avant Gomez Manrique», *Bulletin Hispanique*, XLV (1943) 55-62.

(3) Gustav Cohen, «Le théâtre religieux», en *Le théâtre en France*, Paris, 1928.

(4) Karl Young, *The Drama of Medieval Church*, Oxford, 1933, 2 vols.

(5) E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford, 1933, 2 vols. Hay varias reediciones de la obra.

van⁶, Lázaro Carreter⁷, H. López Morales⁸, etc., pueden señalarse como hitos en la historia crítica sobre los orígenes del teatro medieval. Más recientemente fueron apareciendo importantes y valiosas aportaciones monográficas como los estudios de Carmen Torroja Menéndez⁹, J. López Yepes¹⁰, Máximo Trapero¹¹, V. García de la Concha¹², etc. Yo mismo publiqué en 1981 una monografía, escrita desde la óptica regionalista, en la que intentaba sintetizar la historia del género dramático en Asturias, estructurando los materiales precisamente en relación con los orígenes del teatro medieval¹³.

La favorable acogida con que la crítica recibió aquella investigación hizo que se agotara la primera edición sin apenas salir del ámbito regional. Esta circunstancia me anima a ofrecer de nuevo, en síntesis, los principales materiales que puede aportar Asturias para la reconstrucción del teatro medieval a la que vez que incorporan nuevos datos y una nueva perspectiva metodológica.

Llegados a este punto, mi propósito es describir una serie de dramatizaciones predominantemente de naturaleza litúr-

(6) Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

(7) Fernando Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1976.

(8) Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968. En publicaciones posteriores atempera un poco su postura original. Véase «Nuevo examen del teatro medieval», *Segismundo*, 4 (1972), 113-124; y «Nueva hipótesis sobre el teatro medieval castellano», *REH-PR* (1972), 7-19.

(9) Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Pala, *Teatro en Toledo en el siglo XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Anejo XXXV al Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1977.

(10) José López Yepes, «Una representación de la Sibila y un Planctus Passionis en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba: Aportaciones al estudio de los orígenes del teatro medieval castellano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXX (1977) 545-567.

(11) Maximiano Trapero, *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1982.

(12) Víctor García de la Concha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1982, t. V, pp. 153-175.

(13) J. Menéndez Peláez, *El teatro en Asturias (De la Edad Media al Siglo XVIII)*, Gijón, Noega, 1981.

gica, que, a mi juicio, testimonian una experiencia teatral, cuyas resonancias medievales parecen evidentes.

Con el objeto de diferenciar la distinta naturaleza de las fuentes utilizadas, divido el trabajo en dos grandes núcleos: A) Dramatizaciones según fuentes cultas, y B) Dramatizaciones según fuentes tradicionales, con todo lo problemático que encierra esta división, pero que puede resultar útil desde una perspectiva metodológica. Por dramatizaciones según fuentes cultas entiendo aquellas de las que tenemos noticia a través de libros de actas, manuales de espiritualidad, misales consuetudinarios. Estas fuentes son de naturaleza distinta a las dramatizaciones que pervivieron dentro del folklore y la liturgia popular hasta la época actual. Determinadas fiestas litúrgicas mantienen aún vivas dramatizaciones tradicionales, imposible de datar en el tiempo, remitiendo, en muchos de sus elementos, al período medieval.

A) Dramatizaciones litúrgicas según la fuentes cultas

1.— El ciclo de Navidad

Guiado por la tesis de los orígenes litúrgicos del teatro románico, tesis uniformemente admitida por la casi totalidad de los críticos¹⁴, dirigí mis pasos al archivo de la catedral de Oviedo, rastreando todas aquellas fuentes cultas que pudieran testimoniar huellas de antiguas dramatizaciones: actas capitulares, acuerdos espirituales, misales antiguos... ¿Por qué la liturgia es «célula engendradora de actividad dramática», según la expresión de G. Cirot? Sencillamente porque la liturgia cristiana es en su misma esencia acción y dramatismo. En opinión de la mayoría de los críticos los «tropos» litúrgicos habrían sido los gérmenes del teatro románico. Fue K. Young, en la obra anteriormente citada, quien recogió y es-

(14) La tesis de los orígenes profanos la defiende B. Hunningher, *The Origin of the Theter*, Nueva York, 1961.

cuanto parecen demostrar una práctica mucho más intensa en períodos anteriores, habida cuenta de que a partir del Concilio de Trento la liturgia romana suprime estas dramatizaciones paralitúrgicas. Lo que tiene sumo interés es constatar cómo en pleno siglo XVI exigen testimonios en la catedral de Oviedo de una antiquísima tradición que muy posiblemente pueda vincular el fenómeno con el primitivo drama litúrgico.

Juntamente con los tropos, otra dramatización litúrgica ampliamente documentada en toda la Rumania es el *Canto de la Sibila*. Como ya indicó Young, la representación de la Sibila no está vinculada a la tradición de los tropos, sino a un sermón falsamente atribuido a San Agustín, y que formaba parte de los maitines de Navidad. El autor trata de probar en su sermón la divinidad de Cristo, para lo cual pone por testigos a varios profetas del Antiguo Testamento: Isaías, Jeremías, Daniel. La narración está en estilo directo poniendo en boca de cada uno de los profetas sus propias palabras, lo cual hacía que el texto fuese fácilmente representable; de esta manera nacerá un nuevo subgénero del ciclo de la Navidad: el *Ordo prophetarum*.

En dicho sermón el autor pone también, como testigo de la divinidad de Cristo, a la Sibila Eritrea. La estructura del texto tenía en sí misma una fuerza dramática y una disposición para el diálogo, que podía transformarse en drama litúrgico. Así es como ocurrió. Cada uno de los personajes fue adquiriendo atributos diferenciadores, con lo cual el *Canto de la Sibila* se constituyó en célula autónoma dentro del drama litúrgico medieval. Esta representación está intensamente testimoniada en una gran parte de la Península. Donovan encontró huellas de esta representación en Mallorca, Gerona, Valencia, Toledo y León. También se descubrió no hace muchos años un importante hallazgo, en este mismo sentido, en Córdoba¹⁵.

(15) Véase art. cit. de José López Yepes.

Pues bien, a la nómina de catedrales donde se dramatizó el *Canto de la Sibila* hemos de añadir el de la Catedral de Oviedo, cuyas actas capitulares son fiel testimonio de la vitalidad que esta dramatización tuvo en Asturias. Hay tres ocasiones en que se hace mención a dicha representación. La primera tiene lugar el 12 de diciembre de 1581:

«Propuso el señor administrador si había de haber Sibila. Acordaron sus mercedes *que la haya como suele* y otros villancicos y los vean los señores diputados» (A.C., 17, fol; 274v).

Aunque la fecha es tardía, la formulación de las actas da pie para pensar que esta escenificación en el siglo XVI era ya algo tradicional: «que la haya como suele». Quizás por esta normalidad no aparezcan con mayor frecuencia alusiones a ella. Tan sólo en aquellos años en que algo excepcional ocurre, se hace referencia a ella. Es el caso de la Navidad de 1582. El 20 de diciembre de este año, en la reunión del cabildo, se acordó no representar la Sibila, ya que había un auto

«Mandóse que por este año no se represente la Sibila atento que hay un auto para representar» (A.C., 17, fol. 379v).

Otro momento en que las Actas aluden a la representación de la Sibila es el 5 de diciembre de 1594. En este caso la noticia manifiesta, al mismo tiempo, la colaboración litúrgica entre el cabildo de León y el de Oviedo. La tradición de la Sibila era también muy frecuente en aquellas tierras¹⁶.

Sin embargo para la Navidad de 1594 León no tiene un niño cantor que pueda representar la Sibila. Por ello recurren a Oviedo:

«Leyóse una carta de Gonzalo de Villarcel, canónigo de León, en que pide le envíen un niño de buena voz, que cante la Sibila, porque allá no la tienen» (A.C., 20, fol. 66v).

(16) Raimundo Rodríguez, «El canto de la Sibila en la catedral de León», *Archivos Leoneses*, (1948) 9-29.

El maestro de capilla parece tener en ese momento un coro de niños muy duchos en la representación y canto de la Sibila. La respuesta del cabildo de Oviedo es la siguiente:

«Acordóse se diga al maestro de capilla si tiene alguno desocupado de la obra que hace que pueda mandar y que se envíe» (A.C., 20, fol. 66v).

Las escuetas noticias que encontramos en las Actas Capitulares sobre la representación de la Sibila muestran dos hechos que han de tenerse muy en cuenta. Por una parte, Asturias queda vinculada a un fenómeno que fue común a la mayor parte de las catedrales, no sólo peninsulares sino de la mayor parte de la Rumania. Asimismo, la fecha tardía del fenómeno (final del siglo XVI) puede significar la fuerte raigambre que esta representación tenía en ese momento hasta convertirse en una paraliturgia antiquísima y tradicional, como puede deducirse del acta de 1584 con esa determinación categórica: «que la haya como suele».

Las Actas Capitulares dan noticia de otros géneros dramáticos que se representaban por la Navidad: se les denomina genéricamente «autos» y «coloquios». ¿Cuál era su naturaleza literaria? ¿Qué notas diferenciales existían entre unos y otros? Son preguntas a las que no se puede dar una respuesta concreta, ya que no hemos encontrado ninguna de estas piezas. La tradición literaria con la que se vinculan estos géneros habría que relacionarla primeramente con el *Officium pastorum*, célula engendradora del primitivo drama litúrgico del ciclo de Navidad, según el esquema del «*Quem quaeritis, pastores, in praesepe?*», pasando por *Auto de los Reyes Magos*, hasta llegar a la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique, culminando con los *Autos del Nacimiento*, de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente. Quizás sea excesivamente presuntuoso pensar que piezas, como las de los autores anteriormente señalados, hayan sido representadas en Oviedo. A pesar de la falta de documentación, pode-

mos adivinar cuáles eran los elementos esenciales de estas representaciones, ya que constituían un cliché preestablecido en el que los personajes solían ser pastores, ángeles y demonios, todo ello sazonado con el sayagués, característica lingüística que singularizaba a los primeros. En Asturias se nos conserva, aunque no en el recinto de la catedral, un auto de estas características¹⁷. Su autor un clérigo de Castropol, quizás utilizó esta pieza para ser representada en alguna de las iglesias del occidente asturiano a finales del siglo XVI.

Otra de las representaciones que tuvo lugar en la catedral de Oviedo y de cuyo fenómeno ofrecen abundantes datos las Actas Capitulares fue la *Fiesta del obispillo* con otras similares, que tenían por principales protagonistas a los niños de coro.

La fiesta del obispillo tuvo amplias resonancias en la época medieval. Se celebraba dos veces al año; el día 6 de diciembre, fiesta de San Nicolás, entre los estudiantes; y el día de los Santos Inocentes.

Estas representaciones fueron muy propicias para excesos y locuras juveniles, por lo que constantemente ocupaban la atención de la jerarquía eclesiástica, que trataba de reprimir las aberraciones y excesos que cometían los jóvenes actores. En Asturias ocurrió algo semejante. Las Actas aluden con frecuencia a las fiestas y representaciones que hacían los muchachos de coro. Naturalmente cuando el cabildo trata de ello es para corregir los excesos que los niños cometían. En las Actas hay resonancias tanto del obispillo de San Nicolás como del obispillo de Inocentes, con algunas innovaciones. En lugar de hacer el papel del obispo, el niño protagonista parodiaba al maestro de capilla, mientras otros hacían el papel de sochantres, salmistas, organistas y demás oficios de los beneficiados.

El jolgorio que se traían los niños actores durante las fiestas de Navidad dio lugar a que las reuniones del cabildo se

(17) Véase texto en J. Menéndez Peláez, op. cit., pp. 181-197.

ocupasen de ello muy seriamente. La fiesta empezaba con los maitines de Navidad. Los niños asistían con disfraces y realizaban «juegos» y «burlas» que provocaban la risa de los asistentes al culto. De ahí que se pongan multas y castigos a los bulliciosos muchachos. Durante el año 1637 se agudizará el problema que plantean estas fiestas y representaciones de los niños de coro, ya que en la fiesta de la Exaltación de la Cruz (12 de septiembre) se habían cometido una serie de excesos que distraían la atención de los fieles que asistían al culto. Con el objeto de prevenir posibles alteraciones en las fiestas de Navidad, el cabildo se reúne el 1 de diciembre y determina:

«que en la noche de Navidad no haya disfraces, ni se atreva nadie a venir con vestidos ni hábitos diferentes a los que se deban traer»

Quien no cumpla con estas disposiciones será castigado con:

«pena de excomuniación 'latae sententiae' y de mil maravedis para la fábrica» (Acuerdos Espirituales, 1637, fol. 8).

Como puede verse, todos estos juegos o representaciones, documentados en los siglos XVI y XVII, encierran reminiscencias de la representación medieval del obispillo, que en Oviedo parece haber tenido la misma vitalidad que tuvo en otros lugares de la Romania.

2.— *El ciclo de Semana Santa*

La Semana Santa fue el segundo gran ciclo del drama litúrgico medieval. Todas estas representaciones litúrgicas tienen como principio remoto los viejos tropos de la *Visitatio Sepulchri*.

Fijaré la atención en dos de estas dramatizaciones, que se refieren, respectivamente, al Domingo de Ramos y al Domingo de Pascua.

En Oviedo adquirió gran importancia escénica la procesión del Domingo de Ramos. La intención de revivir *in situ* la liturgia de esta festividad hizo que se llegase a representar con el mayor realismo la entrada de Jesucristo en Jerusalén. Bien es verdad que no es un fenómeno exclusivo de Oviedo, ya que aparece en el *Pontifical Románico-Germánico*. Sin embargo, el hecho de que aparezca en el *Misal según la costumbre de la iglesia de Oviedo, 1561*, da a este rito unos aires de tradicionalidad y popularidad que hace que los responsables de esta impresión lo incluyan dentro de los ritos «secundum consuetudinem». Esta escenificación trataba de representar la entrada de Jesucristo en Jerusalén. Para ello el cortejo salía fuera de las murallas de la ciudad, realizando dos estaciones o entradas solemnes; la primera «ante muros»; y la segunda «ad portas ecclesiae».

Podemos seguir la descripción de esta escenificación, según las propias rúbricas del citado misal ovetense: Después de la bendición de los ramos, se iniciaba la procesión hasta un lugar establecido, normalmente fuera de la ciudad. Allí un diácono cantaba el Evangelio, según el texto de Mat., 21, en el que se narra la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén. Finalizado este canto, el celebrante tomaba la cruz, símbolo de Cristo, levantándola tres veces, mientras los niños cantores entonaban (en algunos lugares desde las almenas) el «Gloria laus» y el «Pueri Hebraeorum». Una vez que el cortejo llega a la puerta de la catedral, los niños de coro entran dentro, mientras el pueblo y el clero permanecen fuera, estableciéndose un diálogo dramático que inician los niños cantores, con estos versos:

«Gloria, alabanza y honor te sean dados,
Cristo, Rey Redentor:
a quien canta la nobleza de los niños:
Hosanna al piadoso»¹⁸.

(18) Texto latino: «Gloria, laus et honor tibi sit Rex Christe, Redemptor: cui puerile decus prompsit osanna pium».

Terminado este canto, el celebrante «humili voce» dice:

«Príncipes, abrid vuestras puertas
y entrará el rey de la gloria»¹⁹

Al tiempo que dice el último verso, el celebrante golpea por primera vez la puerta de la iglesia con el báculo de la cruz, mientras el coro dice:

«¿Quién es este rey de la gloria?

El celebrante responde «sub eodem tono»:

«El Señor fuerte y poderoso
el señor fuerte en la batalla»²⁰.

El celebrante «voce altiori» vuelve a decir el «Attollite portas». Al terminar el último verso golpea la puerta de la iglesia con el báculo de la cruz mientras responden los que están dentro:

¿«Quién es este?».

El sacerdote «su simili tono» dice:

«El señor fuerte y poderoso».

El celebrante por tercera vez y «altiori voce» vuelve a repetir el «Attollite portas», al tiempo que golpea la puerta por tercera vez.

Los que están dentro responden:

«¿Quién este Rey?

El celebrante responde:

«El Señor fuerte y poderoso:
el señor poderoso en la batalla:
este es el rey de la gloria»²¹.

(19) Texto latino: «Attollite portas, principes, vestras et elevamini porte eternas et introibit rex glorie».

(20) Texto latino: «Dominus fortis et potens, dominus fortis in proelio».

(21) Texto latino: «Dominus fortis et potens dominus potens in proelio ipse est rex glorie».

Inmediatamente se abren las puertas de la iglesia mientras los dos coros cantan:

«Al entrar el señor en la ciudad santa, los niños de los hebreos, anunciando su resurrección, le aclamaban con ramos de palmas y gritando hosanna en las alturas. Una vez que el pueblo supo que Jesús venía a Jerusalén, salieron a su encuentro»²².

A través de esta larga descripción, se hace patente el carácter dramático y escénico que este rito revestía en la catedral de Oviedo.

La Pascua de Resurrección contó también en Oviedo con una dramatización especial, a fin de actualizar el hecho de la resurrección de Cristo. La liturgia de este domingo comenzaba con los maitines que tenían lugar a las doce de la noche. Terminada esta hora canónica, todo el cabildo iba en procesión hasta el monumento con velas encendidas. El celebrante (que solía ser el obispo) tomaba el Santísimo y se volvía al pueblo, cantando tres veces con distinta modulación el siguiente verso:

«El señor resucitó del sepulcro, aleluia».

El pueblo contestaba:

«El que por nosotros estuvo pendiente de la Cruz»²³.

A la tercera vez se hacía caer el velo y el pueblo adoraba a Cristo resucitado, mientras el coro y el órgano cantaban el aleluia. Esta escenificación de la Resurrección tiene la misma estructura dramática que la representación de la entrada de Jesús en Jerusalén de la liturgia del Domingo de Ramos.

(22) Texto latino: «Ingrediente domino in sanctam civitatem hebreorum pueri resurrectionem praenuntiantes, cum ramis palmarum hosanna clamabant in excelsis. Cum audisset populus quia venit Jesus Heroslynam exierunt obviam ei» (Misal Ovetense, s. XVI, fol. LXI-LXV).

(23) Texto latino: «Surrexit Dominus de sepulchro, aleluia. Qui pro nobis pendit in ligno».

Otro intento de actualizar determinados núcleos de la liturgia del Domingo de Pascua lo constituía la llamada procesión del encuentro, cuyas resonancias llegaron hasta la época moderna, conservándose aún en muchos puntos de la geografía asturiana con un carácter tradicional. Esta dramatización tenía como finalidad evocar las principales apariciones de Cristo resucitado: a la Virgen, a San Pedro y a la Magdalena. La escenificación consistía en una procesión con el Santísimo dentro o fuera del templo, haciendo tres paradas ante los altares allí construidos; que representaban las advocaciones citadas. En las Actas de la Catedral hay constancia de esta dramatización. En el Acta del 26 de Abril de 1585 se dice:

«Presentaron petición al Canónigo Rodríguez los mozos de coro, Alejo Diego y Pablo López, en que piden gratificación de los altares que hicieron la mañana de Pascua en el claustro. Mandaron que se les den cuatro ducados» (A.C., 18, fol. 10).

Parecida determinación tomó el cabildo ovetense el 5 de julio de 1596:

«Mandaron sus mercedes dar a Solares, mozo de coro, y a los demás que hicieron los altares el día de Pascua de Resurrección por el trabajo tres ducados de la fábrica» (A.C., 20, fol. 116).

En otras ocasiones las Actas hacen referencia a auténticas piezas dramáticas a las que se denominan genéricamente «autos», sin que podamos conocer su naturaleza por no conservarse ninguna de esas piezas.

El culto a la Eucaristía fue, sin duda, el núcleo litúrgico que aglutinó la mayor parte del teatro religioso, que tuvo lugar en la catedral de Oviedo. La *fiesta del Corpus*, instituida por el propio papado a mediados del siglo XIII, tenía como finalidad rendir culto a la Eucaristía, muy en particular a través de solemnes procesiones populares, llegando a ser la procesión el elemento más importante de la fiesta, hasta convertirse en célula engendradora de actividad dramática.

La procesión será, pues, el centro vital de la fiesta, juntándose en ella lo sacro y lo profano, lo sublime y lo grotesco, naturaleza y gracia, dos aspectos difícilmente separables en el fenómeno religioso.

No es este el lugar, ni el momento de describir la importancia que revistió el teatro en Oviedo durante los siglos de Oro, con motivo de la fiesta del Corpus. Su significación sacro-profana la hemos estudiado en otro lugar²⁴. Pero sí hay algo que nos interesa resaltar por la vinculación que el fenómeno puede tener con las dramatizaciones medievales que nos ocupan. Nos referimos a la fecha temprana en la que se datan los primeros autos en la procesión del Corpus ovetense. Según Lázaro Carreter, el primer testimonio de escenificación de un auto realizado en Castilla habría tenido lugar en el segundo cuarto del siglo XVI. Pues bien, la primera noticia que ofrecen las Actas de nuestra catedral sobre el mismo hecho tiene lugar el 12 de junio de 1535 (A.C., 6, fol. 344), con lo que no parece excesivo afirmar que la catedral de Oviedo fue una de las pioneras de estas representaciones dramáticas. ¿Obedece el fenómeno a una intensa vitalidad de las dramatizaciones litúrgicas durante la Baja Edad Media? Muy posiblemente. Es difícil explicar este temprano madrugar del auto sacramental, si no se asienta sobre el telón de fondo de dramatizaciones litúrgicas precedentes.

B) Dramatizaciones litúrgicas según las fuentes tradicionales

Para completar el panorama del teatro antiguo en Asturias es necesario recurrir a otras fuentes de naturaleza folklórico-tradicional. A través de estos testimonios, muchos de los cuales mantienen aún su vitalidad, se conservan huellas y restos de que en un pasado, imposible de datar en el tiempo,

(24) Véase, J. Menéndez Peláez, op. cit. pp. 58-66.

como todo lo tradicional, constituyeron auténticas representaciones dramáticas²⁵.

Asturias, como bien es sabido, es una región en la que, por determinadas circunstancias históricas y geográficas, se ha desarrollado con intensa vitalidad el mundo de lo tradicional. La marginación en la que aún viven muchas de sus aldeas permitió que estas costumbres se conserven aún con toda su frescura. Todas estas representaciones tradicionales guardan estrecha relación con los ciclos litúrgicos de Navidad, Cuaresma y Pascua, hecho que nos indica un origen cristiano en muchos de sus elementos. Como determinadas fiestas cristianas se asientan sobre fiestas paganas preexistentes a las que el cristianismo asume y sublima en función de las categorías de la nueva religión, algunos de los rasgos característicos de estas representaciones parecen propugnar un origen muy arcaico, incluso anterior a la época de cristianización de nuestra región, fundiéndose posteriormente con la nueva religión.

1.— *El ciclo de Navidad*

La solemnidad de estas representaciones tradicionales guarda, como es lógico, relación con la importancia de la festividad en que se celebraban. De ahí se deduce que las realizadas durante el ciclo de Navidad fueran las más fastuosas, las más generales y también las más populares, ya que el miste-

(25) Los trabajos de donde he tomado todo el material tradicional son los siguientes: Fausto Vigil, «Los sidros de Siero», Boletín del Centro de Estudios Asturianos (1924) Tercer trimestre, págs. 9-16; Idem, «Sobre el origen de los sidros o guirrios», Boletín del Centro de Estudios Asturianos (1925) Segundo Trimestre, págs. 55-59. Juan Uria Riu, «Sobre el origen de los sidros, zamarrones...», Boletín del Centro de Estudios Asturianos, (1925) Primer trimestre, págs. 64-80; Idem, «Sobre la costumbre de los zamarrones, guirrios...», Boletín del Centro de Estudios Asturianos, (1926) Cuarto trimestre, págs. 73-79. D. G. Nuevo Zarracina, «Guirrios y zamarrones», Revista de Dialectología y Tradiciones populares, IV, 2 (1948) págs. 242-265. Aurelio de Llano Roza de Ampudia, Del Folklore Asturiano. Mitos. Supersticiones. Costumbres, Oviedo. I.D.E.A., 1972. Constantino Cabal, Diccionario Folklórico de Asturias, Oviedo, I.D.E.A., 1955, 5 vols.

rio que se celebraba significaba la Buena Nueva para toda la humanidad. En torno a este ciclo litúrgico se desarrolló toda una fecunda actividad teatral o parateatral, cuyas comparsas llevan los nombres de sidros o guirrios, zamarrones, guilandeiros, trabancos, zaparrastros y otras denominaciones que este fenómeno común recibe en las diversas comarcas.

¿Cuál es la naturaleza dramática de estas representaciones? El gran momento del ciclo de Navidad, en torno al cual se aglutinan estas comparsas, es el aguinaldo. Se podrían distinguir dos grandes grupos en estas comparsas, tomando como base criterios dramáticos. Pertenerían al primero las comparsas que realizaban representaciones parateatrales, aunque no fuese una auténtica comedia. Su único objetivo era la petición del aguinaldo, verificándolo, bien con cánticos y algazara, bien orando por las ánimas de los difuntos de la casa, donde se les obsequiaba. Uno de los elementos más importantes de estas comparsas era el disfraz. En la mayoría de los casos y en relación directa a su arcaísmo, el disfraz más socorrido era el vestirse con pieles de animales. Esta característica fue común a un gran número de comarcas de nuestra región en donde se conservó la costumbre hasta época muy reciente. Allí donde esta praxis se hallaba más simple, en su primitivismo más desnudo, se usaban pieles de oso, de raposa y de lobo. Es el caso de Cangas del Narcea y Tineo. Pero a medida que se fue perdiendo este primitivismo, los disfraces fueron adquiriendo rasgos más humanizados. Pertenerían a este primer grupo de comparsas, que realizaban representaciones parateatrales, los zamarrones de Pola de Lena y los guilandeiros de Quirós, Salas y Tineo.

Un segundo grupo de comparsas lo constituirían aquellas que realizaban una auténtica representación teatral. Tal es el caso de las comparsas de Pola de Siero, Mieres, Langreo, Aller, Cornellana, Campo de Caso, Ibias. Nos vamos a fijar en las representaciones de Bimenes y Cornellana por las posibles vinculaciones con el teatro medieval.

En Bimenes (Pola de Siero) se tenían dos representaciones: la primera delante de la iglesia parroquial y la segunda delante de la casa rectoral. Según el testimonio de Fausto Vigil, estudioso de la comarca, los antiguos guirrios (nombre con que se designaba a los actores) representaban al aire libre comedias de santos, moralidades y misterios. «Siendo niño, dice, presencié un verdadero auto sacramental representado por sidros. Representaban escenas de Belén, Adoración de los Magos, persecución de Herodes... y como personajes figuraban la Virgen, San José, el Niño Jesús, Los Magos, Herodes, soldados y pastores». Estamos, pues, ante una representación que parece tener muchos elementos comunes con el *Officium pastorum* medieval.

Particular interés tenía la comparsa de Cornellana (Salas), descrita por C. Cabal. La representación teatral ponía en escena una disputa entre un cristiano y un moro, cuyas resonancias medievales son evidentes. El texto se nos conserva gracias a la transcripción del propio Cabal: el tema se desarrolla en un contexto religioso sobre cuál de las dos religiones tiene mayor credibilidad. La dramatización concluía con la sumisión del moro, que humildemente besaba el crucifijo:

Moro.- Antes que salga la aurora
 coronada de jacintos,
 quiero como general
 en jefe, y como caudillo,
 registrar mis centinelas
 para ver si se han dormido.
 El centinela que duerme
 a vista del enemigo,
 bien puede ser vigilante,
 bien puede ser atrevido.
 Hoy celebran los cristianos
 con fiestas y regocijo,
 el día en que nació Aquel

a quien llaman Dios divino.
Aquel profeta de Alá
que algunos llaman Cristo.
Pues he de saber si
en este fuerte castillo
hay algún cristiano valiente
para luchar conmigo...

Cristiano.- Moro, me has desafiado
y te tengo que probar
que soy más bravo que tú,
aunque no hayas respetado
mi religión y moral.
Si a medida que te expresas
dejas volar las palabras
y eres tan diestro en la riña
como entre los tuyos hablas» (!)
ven y te diré mil veces
lo mucho que vale España.

Moro.- A probare voy, cristiano,
que soy todo lo que digo,
que con mi espada en la mano,
resultas poca persona
para reñir tú conmigo...!

Cristiano.- Que soy pequeño es verdad,
te sobra mucha razón,
mas lo que me falta en cuerpo,
me sobra de corazón...
Cobardón y papagayo...

Moro.- Soy de la tierra del moro...!

Cristiano.- Y yo de la de Pelayo,
que con muy pocos valientes
hizo la gloriosa hazaña
de arrojar bizarramente
a los árabes de España...!
Y a reñir, que me impaciento
ya de discutir contigo...!

Moro.- Si lo quieres, a reñir...!

Cristiano.- Pues a reñir, y te digo
que te habrás de arrepentir
cuando salgas a la luz,
que tienes que respetar
a mi Cristo y a mi cruz...! ²⁶.

Se podrían seguir describiendo otras muchas representaciones de este ciclo de Navidad que pervivieron hasta hace muy pocos años, de acuerdo con las leyes de la tradición oral, en muchos de los pueblos.

2.— *El ciclo de Semana Santa*

El ciclo de la Semana Santa fue, al igual que el ciclo de la Navidad, célula engendradora de actividad dramática. El intento de actualizar los misterios de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo, hizo que los mismos clérigos dramatizaran algunos de los ritos de este tiempo litúrgico, imperativo que se encuentra ya en las Partidas de Alfonso X el Sabio, cuando dice que «representaciones ay que pueden los clérigos fazer... que muestran que fue crucificado e resucitó al tercer día».

(26) El texto fue recogido por Constantino Cabal, *Diccionario Folklórico de Asturias*, en la voz «Antroxu», con motivo de una representación en Cornellana el año 1953.

En Asturias fueron y son muchas estas representaciones litúrgicas. El *Sermón del descendimiento*, escenificado por clérigos, que hacen el papel de José de Arimatea y otros santos varones, conserva aún toda su frescura en Villaviciosa y Avilés.

La *Procesión del encuentro*, dramatización de la aparición de Jesús resucitado, a la Virgen y a los apóstoles, tiene lugar en amplias zonas de la geografía asturiana. En dos localidades, por otra parte, bastante distantes entre sí, como son Piantón (Vegadeo) y Luanco, la representación mantiene un elemento común: el bandeo de dos pendones, uno blanco y otro negro, que preceden respectivamente a la procesión de la Virgen dolorosa y del Cristo resucitado. Este bandeo de los pendones tiene un simbolismo especial para significar el hecho mismo de la resurrección: Cristo, simbolizado por el pendón blanco, triunfa sobre la muerte, representada por el pendón negro. Las raíces medievales de estas «procesiones del encuentro» han sido señaladas ya para otros lugares de la Rumania. El pendón, elemento fundamental de estas dramatizaciones pascuales, evoca ritos litúrgicos medievales, ya que un pendón negro con una cruz roja, simbolizando la lucha entre Cristo y la muerte, formaba parte de la liturgia medieval en el llamado rito del «Vexilla regis», ampliamente documentado en Palencia y León. Como ya señaló García de la Concha²⁷, el pendón, como elemento dramático, es uno de los signos funcionales de determinados dramas románicos del siglo XV. En la *Representación a la santísima resurrección de Cristo*, de Juan del Encina hay un momento en que uno de los personajes, Cleofás, se dirige hacia un pendón: «O, qué vadera ganaste, luzero de nuestra luz; cinco plagas y la cruz por memoria nos dexaste». Asimismo, en el *Auto de la Pasión fecha por Lucas Fernández*, probablemente escenificada en la catedral de Salamanca, la referencia al pendón, como símbolo

(27) García de la Concha, V., art. cit., p. 157.

de la lucha entre la muerte y Cristo resucitado, no puede ser más explícita en boca del personaje que encarna al profeta Jeremías: «De la qual esta vandra / con cinco plagas bordada, / queda en señal verdadera / d'aquella cruz de madera / do fue nuestra fe sellada. / Aquést'es el estandarte / con que somos vencedores, / y el demonio ya no es parte / con su arte / de dar penas ni dolores» Nos encontramos ante dos pasajes, que resultan ininteligibles, si no se tiene en cuenta el rito litúrgico del «Vexilla regis».

En la catedral de Oviedo las fuentes cultas no suministran ningún dato sobre esta dramatización; sin embargo, parece haber tenido en la región asturiana la misma vitalidad, al encontrarse todavía vivo en dos localidades, como son Piantón y Luanco.

Después de haber ofrecido este sintético abanico de dramatizaciones litúrgicas en nuestra región asturiana, es necesario hacer una valoración e interpretación de las mismas en relación con los orígenes del teatro medieval. He tratado de subrayar aquellos elementos medievales que, a mi juicio, subsisten incluso a través de la tradición oral hasta la época moderna. ¿Se puede seguir afirmando que el teatro medieval en el Noroeste Peninsular es la historia de una ausencia? No pretendo, con los solos datos del teatro antiguo en Asturias, ofrecer una alternativa a la tesis de Donovan. El documentadísimo trabajo del benedictino canadiense sigue siendo insustituible; lo cual no indica que muchas de sus conclusiones puedan ser matizadas, con el estudio de nuevas fuentes no utilizadas por el insigne investigador. Los Misales consuetudinarios de las iglesias particulares, a pesar de la tarea depuradora de la censura tridentina, mantienen dramatizaciones que tienen gran arraigo por su venerable antigüedad. Es el caso del *Misal consuetudinario de la iglesia de Oviedo de 1561*, en el que se encuentran los dos tropos referidos. Una investigación uniforme y general sobre los distintos misales de las iglesias particulares podrían ofrecernos una nueva vía de ac-

ceso para el conocimiento del teatro religioso medieval. El Prof. García de la Concha, como ya indiqué, ha realizado, con resultados muy positivos investigaciones parciales en Zaragoza y en Palencia.

Otra vía inexplorada de investigación en este campo, señalada igualmente por García de la Concha, y en la que por razones obvias de tiempo no pudo entrar Donovan, son los estatutos de las distintas catedrales, libros de cuentas, actas y manuales de sacristía que, aunque no faciliten textos, contienen noticias que, a pesar de su laconismo, nos sirven para reconstruir el teatro medieval en unas regiones, que parecían desconocer la experiencia dramática en la Edad Media. Una simple referencia, como «hágase como suele», que encontramos en las actas capitulares de la catedral de Oviedo, a propósito de la representación de la Sibila, nos indica que esa dramatización en Asturias tenía aires de tradicionalidad.

Otra fuente, todavía no estudiada, para el conocimiento del teatro religioso medieval castellano, pudiera ser el análisis minucioso de la enorme floración de autos en los siglos de Oro. Se suele afirmar que Juan del Encina creó unos modelos dramáticos que serán imitados por los autores de los siglos XVI y XVII. Lo cual puede ser cierto en una parte. Sin embargo, hemos visto cómo la dramatización litúrgica del «Vexilla regis» la recogen en sus autos Juan del Encina y Lucas Fernández. Un análisis exhaustivo del *Códice de autos viejos*, creo, puede ofrecer nuevas perspectivas. Es posible que aparezcan elementos y estructuras aisladas que deriven de las dramatizaciones litúrgicas medievales, como el «Vexilla regis».

Juntamente con el análisis de fuentes cultas, sería necesario examinar aquellas dramatizaciones que han pervivido hasta la actualidad a través de las leyes de la tradición oral. Máximo Trapero publicó recientemente un valiosísimo trabajo sobre la «pastorada leonesa», en donde perviven, al igual que en las dramatizaciones asturianas, muchos ele-

mentos medievales. Romera Castillo encontró, asimismo, datos interesantes sobre dramatizaciones tradicionales en Extremadura²⁸.

A la luz que aportan estos datos, creo que se podría formular la siguiente hipótesis de trabajo: si el concepto de tradición ha sido tan fecundo para conocer los orígenes de la lírica y de la épica, ¿no se podría trabajar con esos mismos presupuestos metodológicos para esclarecer los orígenes del teatro medieval? Por lo que respecta a Asturias he intentado presentar las resonancias medievales de las antiguas dramatizaciones litúrgicas. Sin pretender sacar conclusiones alternativas a otras posiciones críticas, quizás se pueda pensar que ese «vacío dramático» o esa «historia de una ausencia» sea más bien una ausencia de textos escritos, que no han llegado hasta nosotros en forma escrita, pero que se nos conservan con toda su frescura a través de la tradición.

JESÚS MENÉNDEZ PELÁEZ

(28) Romera Castillo, J., «Pervivencia y tradición de los autos de Navidad en Extremadura», en *Atti del IV Colloquio della Società pour l'Etude du Théâtre*, Viterbo 10-15 luglio 1983, pp. 251-259; también: Alonso Ponga, J. L., *Religiosidad popular navideña en Castilla y León. Manifestaciones de carácter dramático*, Junta de Castilla y León, 1986; Álvarez Pellitero, A. M., "Aportaciones al estudio del teatro medieval en España", *El Crotalón*, 2 (1985), 13-35.