



Los *Théophiliem* de la Sorbona en dos escenas de teatro religioso medieval

EL TEATRO ESCOLAR

(Itinerario Histórico)

Por Eduardo UGARTE

I

AL mismo tiempo que el drama litúrgico se iba gestando en las iglesias medievales por la adición de acciones representadas a la lectura de los textos evangélicos en las grandes fiestas pascuales de la Natividad y la Resurrección, la costumbre de interpolar en los *responsorios* pequeñas narraciones didácticas que los estudiantes declamaban o cantaban, fué delineando paulatinamente dentro de las enseñanzas que se daban en las escuelas y seminarios instalados en los monasterios de la época, otras estructuras dramáticas religiosas cuya escenificación efectuaban profesores y alumnos en las festividades solemnes, ante un público compuesto por el resto de la escuela y los señores y campesinos de los alrededores.

A mediados del siglo XII, estas sencillas dramatizaciones¹ constituían ya unidades con vida propia que, separadas de la vida escolar, podían formar parte de los "mila-

gros" y "misterios" o de la actividad teatral particular de las "hermandades" piadosas que los antiguos alumnos de los seminarios (ahora notarios, abogados, médicos) creaban a la sombra de ellos y bajo el patrocinio de los obispos, contando con la más viva popularidad y con el apoyo y la colaboración de las corporaciones de mercaderes y gremios de artesanos formados a expensas de la transformación que experimentó la sociedad por entonces.

Al inaugurarse a mediados del siglo XIII la Universidad de París que fué la más renombrada y concurrida de toda Europa, las representaciones escénicas vinieron a ser una labor habitual en la vida escolar de cada una de las cuatro "naciones" que componían el centro docente, pero los datos concretos sobre ellas son muy escasos. Es sabido, no obstante, que el gusto de los estudiantes por el teatro se extendió rápidamente a las costumbres académicas de las provincias y hasta a las

siásticas desde el Concilio de Toledo de 633, sin que se lograra, sin embargo su desaparición completa hasta el siglo XVI.

4 Es sabido que el nombre de *ludus* se aplicaba también a las representaciones teatrales.

5 Los colegios fueron en su origen unos hospicios que fundaban personas altruistas con el fin de proporcionar albergue y comida a los estudiantes pobres, bajo la vigilancia de un maestro y con una organización semejante a la de los conventos. Uno de ellos,

de los pueblos, abarcando ya las primeras manifestaciones del drama profano. El *Jeu de la Feuillée* (Juego de la enramada o de la hojarasca) y el de *Robin et Marion*, dos pastorales del trovador de Arras Adam de la Halle (c. 1240-c. 1286) fueron representadas por los estudiantes de este pueblo y por los de Angers desde fines del siglo XIII; y, la última, la ponían en escena todavía en el siglo XIV "Juan el Tartamudo" (*Jehan le Begue*) y cinco o seis estudiantes más. Los municipios alentaban estas diversiones subvencionándolas con donativos en dinero o en especie (vino, generalmente) y las autoridades eclesiásticas las miraban con satisfacción.

En el siglo XIV, según un cartulario escolar de París, los universitarios dedicaban a descanso y solaz cien días del año, sin contar las fiestas extraordinarias con motivo de cualquier acontecimiento público especial: victorias militares, firma de tratados, nacimiento, recibimiento o muerte de personas reales, etc., etc. Entre las ordinarias, las más bulliciosas eran las "Fiestas de Locos", de origen eclesiástico pero que los estudiantes

destinado a los estudiantes de Teología, recibió el nombre de Sorbona del de su fundador Robert Sorbon.

6 El Colegio de Navarra de París y otros establecimientos docentes habían dictado ya repetidas disposiciones restringiendo las manifestaciones teatrales escolares mucho antes de que la Universidad tomase en 1464 severas medidas contra todos los juegos, farsas, comedias y demás piezas teatrales tan gustadas en todas las escuelas, por haberse convertido en exhibi-

hicieron suyas con el mayor entusiasmo, copiando la costumbre, seguida por los clérigos desde la Alta Edad Media, de elegir en determinados días del año² un simulado "papa" (*papum fatuorum*) "obispo" o "abad" de los "Locos" y entregarse con ese motivo a diversiones desenfadadas e indecentes y hasta profanatorias.³ Los estudiantes se asociaban a estos excesos eligiendo también su "Rey de los Locos" en las fiestas de San Nicolás y Santa Catalina, sus patronos, y organizando para celebrar tal designación procesiones burlescas, libaciones, mascaradas, parodias de las costumbres docentes, cánticos, danzas, pantomimas y toda clase de "juegos deshonestos" (*ludum inhonestum*)⁴ tanto en el interior de los colegios⁵ como en la plaza pública.

Pero, cualquier otro pretexto era aprovechado además por los estudiantes para que su necesidad de esparcimiento se tradujese en festejos o celebraciones con representación de piezas teatrales que, después de la concesión obtenida de Carlos VI por la "Hermandad de la Pasión" (*Confrérie de la Passion*) en 1402 para la representación permanente y profesional del drama sacro, pertenecían mayormente a un tipo de "moralidades" alegres que, como la *Condamnation de Banquet*, si bien conserva todavía algún carácter didáctico, señala ya la transición del teatro litúrgico a la línea del profano que, pasando por la "farsa moral", viene a dar, al fin, en la "farsa" propiamente dicha, de contenido paródico satírico, donde los vicios de la actualidad cotidiana contemporánea aparecen grotescamente caricaturizados. De lo intenso de esta actividad escénica estudiantil, así como, más directamente, de su atrevimiento y su degeneración final en excesos intolerables, da idea la gran cantidad de ordenanzas y disposiciones que se interpusieron para restringir o vedar con severas penas tales ejercicios.⁶

A las "Fiestas de Locos" sucedieron las de las "Sociedades alegres" (*Sociétés joyeuses*), seguramente integradas en gran parte por antiguos

ciones licenciosas poco conformes con las buenas costumbres (Cfr. Crevier, *Histoire de l'Université de Paris*, 1761). En 1488 la Facultad de las Artes estableció disposiciones aún más rigurosas para reprimir el desorden y la insolencia de estas fiestas, ordenando que sólo pudieran tener lugar por la Epifanía, en cada colegio aisladamente, revisándose las piezas que se habían de representar por alguno de los regentes y dándose al acto el carácter de mero recreo, sin aderezo de espectacularidad, trazos mordaces ni satíricos, ni

1 Las más antiguas que se conocen son: un "Juego de San Nicolás" (*Ludes super iconia Sancti Nicolai*) y una "Historia de Daniel", del siglo XII ambos; y una "Resurrección de San Lázaro" (*Suscitacio Lazari*) del siglo XIII.

2 Generalmente los de Navidad, Epifanía o próximos a la fiesta de los Inocentes. Se ha dicho también que tenía lugar el día de la Circuncisión.

3 Provocando la condenación constante de las autoridades ecle-

alumnos de las Universidades.⁷ De cualquier modo es indudable que entre ellas y los círculos teatrales escolares existió un intercambio que, a veces, se traduciría en que estos tomaran parte en las representaciones de *soties*⁸ peculiares de aquéllas y donde, cubiertos con el disfraz de "bufones", podían hacer crítica de las autoridades —incluso la del rey—⁹ y de los acontecimientos políticos y sociales; en otras ocasiones consistiría en que los estudiantes adoptasen este vestido dentro de las farsas privativamente escolares; y en otras, por fin, residiría en que ellos mismos representasen *soties* por cuenta exclusiva, como sucedió con la titulada *Le Nouveau Monde*, que se estrenó, según dice su autor, en 1508.

... sous la tente
de l'Université plaisante.

Desde fines del siglo XIV la actividad teatral estudiantil aparece ligada, al mismo tiempo que con las "Sociedades alegres", con la que desarrollaban las *Basoches*, que eran unos círculos de actores aficionados integrados por curiales de la administración de justicia (*clercs*).¹⁰ El origen de estas instituciones fué la reorganización del Parlamento de París¹¹ por Felipe el Hermoso. Habiendo aumentado enormemente como consecuencia de ella el número de procesos, los procuradores, que no daban abasto para su instrucción, tomaron pasantes entre los estudiantes de Derecho. Y estos aprendices sumaron pronto el número suficiente para formar, bajo la advocación de San Nicolás, una cofradía (*La Basoche*) que, siguiendo la costumbre universitaria, organizaba representaciones escénicas donde sus miembros aparecían a menudo unidos con sus compañeros de Facultad en combinaciones que hacen difícil la distinción entre la esfera de unos y otros.

El ejemplo de los tribunales de París corrió enseguida por los provincianos, que crearon, también, sus *Basoches* correspondientes con igual constitución. Las funciones

que organizaba la capitalina solían tener lugar, ordinariamente, tres veces al año: el jueves anterior o subsiguiente a la fiesta de Reyes; el día de la Fiesta de Mayo, después del gran desfile y de plantar dos árboles en el patio de palacio; y pasado algún tiempo de esta solemnidad. Pero también solía ofrecerlas siempre que algún acontecimiento extraordinario daba pretexto para el regocijo popular. Se representaban en ellas "moralidades" y "farsas", tan desvergonzadas ya, por lo visto, en alguna de sus manifestaciones del año 1442, que el Parlamento se consideró obligado a encarcelar a los actores a régimen de pan y agua y dispuso que no pudieran los basochistas en lo sucesivo actuar como cómicos sin autorización expresa. Pero la benignidad de Luis XII volvió a abrir libre campo al entusiasmo escénico de los pasantes, no sólo permitiéndoles representar los abusos que se cometían en la corte "a fin de que la verdad pudiese llegar hasta él", sino concediéndoles, además, el privilegio de que montaran sus farsas en palacio y sobre la gran mesa destinada a los festines reales.¹² Sin embargo, en 1446 se volvió a prohibir a todos los curiales dar representaciones bajo pena de destierro y confiscación. Y un año después se condenó a 43 de estos representantes a pena pública de azotes. A pesar de lo cual, en 1468 la *Basoche* de París presentó una farsa donde se atacaba violentamente a los ministros gobernantes durante la minoridad de Carlos VIII.

La única obra importante, que, entre todas las que creó la *Basoche*, ha llegado hasta nosotros, es la *Farce du Maître Pierre Pathelin*, el engañador engañado, de autor anónimo y atribuida a Villon, a Pierre Blanchet y a Antoine de la Salle, que, como Rabelais, André de la Vigne, Henri Baude y otras figuras ilustres de las letras francesas de la época, estuvieron ligados por nexos más o menos directos con las representaciones del teatro escolar.

pezó la declinación de las "Fiestas de Locos", fué la de los *Enfants de Sans Soucy* (Niños despreocupados), que alcanzó su apogeo al iniciarse el XVI con la presencia en ella como autor, actor y maestro de ceremonias, del famoso Gringore o Gringoire, *Rex Stultorum*, como se hacía llamar a sí mismo, con la divisa: *Tout par raison, raison par tout, par tout raison*. Otras de estas sociedades hicieron célebres las denominaciones de *Suppôts de la Coquille*, *Compagnie des Cornars*, *Momeurs du Pont Pinard* y *La Mère Folle* que usaba como mote el de *Stultorum numerus infitus est* y tenía como jefe un bufón femenino.

Lo mismo que el de la Edad Media, el teatro del Renacimiento nace y se desarrolla en gran parte en los colegios. La revisión de los poetas dramáticos griegos y latinos suscitada por las nuevas ideas encuentra allí adeptos rápidamente y maestros y discípulos se entregan con el mayor entusiasmo a traducir o imitar los unos y a representar los otros a los grandes clásicos.

Ya en 1502 los alumnos de un colegio de Metz habían montado la representación latina de la *Andria* de Terencio, que no pudieron llevar a término porque el público abandonó el local, impaciente por su incompreensión del idioma.

Después, uno de los colegios donde el "humanismo" teatral se cultivó con mayor fervor fué el de Guyena, en Burdeos. Montaigne, que estudió en él durante siete años e intervino como actor en las representaciones escolares desde los once, "interpretando los primeros personajes de las tragedias latinas de Buchanan, de Guérente y de Muret", según dice en sus *Ensayos*, añade en ellos que Andreas Goveanus, el principal de la escuela, se mostró en eso de las representaciones el "principal más grande de Francia, sin comparación".

Una vez que Francisco I, captado también por el movimiento renovador, fundó en París el Colegio de Francia (1530), reuniendo en él a los hombres más eminentes de la época como profesores de griego y de latín, uno de éstos, Jean Dorat o Dourat, director del colegio del Coqueret, agrupó a su vez, en un cenáculo semejante al que a fines del siglo XV había formado en Roma Pomponius Laetus con el título de *Academia*, a unos cuantos alumnos, apasionados como su maestro por la revalorización de la tragedia y la comedia antiguas y, dando al grupo el nombre de *Pleiade*, hizo de él la cuna del movimiento literario que renovó las letras y el teatro de Francia. Rémy Belleau, que formaba parte de este círculo —integra-

do además por Ronsard, Baif, Du Bellay, Lancelot de Carles, Muret, Jodelle y Gravin— se encargó de redactar en 1549, bajo el título de *Deffense et illustration de la langue françoise*, una declaración de principios donde, en relación con el teatro, decía a sus compatriotas: "En cuanto a las tragedias y a las comedias, si los reyes y las repúblicas quieren restituirlas a su antigua dignidad, que las farsas y las moralidades han usurpado... ya sabéis dónde debéis encontrar los arquetipos. Marchad pues, franceses, hacia esa soberbia ciudad romana... Dad en aquella Grecia... Saquead sin escrúpulos, como lo hicisteis antaño, los sagrados tesoros de ese templo délfico..."

El mismo año Ronsard (1524-85) traduce para los actores del Coqueret, sus compañeros, el *Pluto* de Aristófanes; y Jodelle (1532-73), el más audaz de la *Pleiade*, se lanza en 1552 a componer *d'une voix humble et d'une voix hardie*¹³ la tragedia *Cleopatra Cautiva* y la comedia *Eugenio*, enteramente originales dentro del patrón clásico y con las que establece el punto de partida para el florecimiento del drama francés del siglo XVII. La primera, interpretada por el autor (en el papel de Cleopatra) y por sus compañeros, se estrenó en el colegio parisiense de Reims ante el rey Enrique II y la corte y obtuvo el éxito suficiente para que los condiscípulos del poeta se considerasen autorizados a otorgarle el premio helénico de un macho cabrío y para que el Rey le regalase 500 escudos y el encargo de varias piezas con destino a las fiestas que celebraba la corte en Palacio. *Eugenio* representa un esfuerzo meritorio por dignificar las "farsas" al uso, dándoles más noble contenido dentro de una forma acomodada a las reglas de la comedia griega, pero conservando el carácter francés de estilo y personajes:

*Le stile est nostre, et
chacun personnage
Se dit aussi estre de ce
langage.*

Brantôme, *Vidas de damas ilustres*, Ana de Bretaña).

10 Se llegó a llamar así, por exclusión, a aquellos tonsurados que, ligados a la Iglesia por órdenes menores únicamente, se empleaban como dependientes de la administración de justicia o para redactar escrituras.

11 Las personas en quienes el Rey delegaba su derecho de administrar justicia en última instancia por la imposibilidad material de ejercerlo directamente, formaban el cuerpo llamado Parlamento.

12 Sauval, *Histoire des antiquités de Paris*.

13 Ronsard.

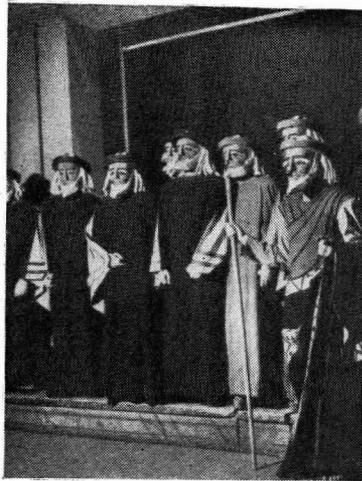
ninguna apariencia indecente que pudiera ofender a "un hombre de bien". La violación de estas reglas se castigaba con pena de azotes, que debía cumplirse en el patio del colegio por cuatro regentes en presencia de todos los estudiantes y el Rector; y con pérdida de los derechos académicos "para siempre y sin esperanza" en el caso de que el culpable tratase de excusar el castigo por medio de la huida o por otro cualquiera.

7 Una de las más importantes entre las muchas organizaciones de esta clase que actuaron en París y en provincias desde principios del siglo XV, época en que em-

declara el autor en el Prólogo.

El camino estaba abierto y, al mismo tiempo que, en pos de Jodelle, lo recorren sus camaradas Grevin, Belleau, Baif y Garnier estrenando a su vez tragedias y comedias "a la moda"¹⁴ suben también al escenario en todos los colegios de Francia obras del mismo estilo escritas y representadas por los propios alumnos, originándose así un brillante movimiento que se vé interrumpido, no obstante, en pleno apogeo, por las consecuencias de la "noche de San Bartolomé" (24 de agosto de 1572) en las actividades académicas.

La lucha que católicos y protestantes venían sosteniendo en Francia paralelamente con el progreso del Renacimiento, no había dejado de tener repercusiones en el teatro escolar, que una parte y



El grupo escolar de "Teatro Antiguo" de la Sorbona en Los Persas (izq.) y Agamenón (der.) de Esquilo



otra utilizaron como medio pacífico de propaganda¹⁵ para las ideas propias y ataque de las del adversario en obras como *L'Heresie*, *L'Homme justifié par la foi*, *Le pape malade* y otras; hasta que el

Coloquio de Passy (1562), agravó las cosas al punto de producir choques mortíferos entre la población estudiantil, determinándola a abandonar París en una gran mayoría. La matanza de las "bodas san-

grientas" vino a abrir en la vida normal de los colegios un paréntesis semejante, que se cerró un año después, cuando el Edicto de Boulogne pacificó nuevamente los espíritus.

14 La obra más importante de Jacques Grevin es la comedia *Les Esbahis*, que se estrenó en el colegio de Beauvais en 1560. Rémy Belleau sólo produce una obra: *La Reconneue*, comedia también. Baif traduce la *Antígona* de Sófoles (1561) y estrena en el Hotel de Guisa, de París, la comedia *Le Brave* (1567). Y Robert Garnier, el más fecundo de todos, escribe desde 1568 hasta 1583 ocho tragedias: *Porcie*, *Hippolite*, *Cornélie*, *Marc Antoine*, *La Troade*, *Antigone*, *Bradamente* y *Sédecie*.

15 Calvino mismo, que, a pesar de haberlo practicado en su juventud, repudiaba el teatro por entretenimiento indigno, tuvo que aceptarlo como plataforma de sus ideas.

¡A H, sería cómodo si cada personaje pudiese, en un bello monólogo, o, sencillamente en una conferencia, venir a resolver ante el público todas sus interioridades! Este sensato juicio lo pone, precisamente, Pirandello en labios del Director de escena que aparece en *Seis personajes en busca de autor*, la célebre obra representada por el Teatro Universitario. Y si bien se piensa, tal juicio contiene la originalidad o, mejor, la novedad de la pieza pirandelliana y, al mismo tiempo, sus limitaciones innegables. En efecto, sería cómodo que el comediógrafo, asediado siempre por personajes nonatos y situaciones tentadoras, desahogase sus inquietudes en parrafadas de dudosa extensión y sentido incierto. Buena la haríamos si una obra fuese estimada, grata y perdurable porque sus personajes, como estos archifamosos de Pirandello, salieran a aturdirnos con frases y más frases de las filosofías cursadas por su padre espiritual en la Universidad de Bonn.

No condenamos sin más el teatro de tendencia filosófica, ni creemos que el soliloquio deba rechazarse por antiteatral, cuando no es Shakespeare quien lo usa. Somos en esto tan comprensivos que aplaudimos, casi sin reservas, *Le diable et le bon Dieu*, aunque la juzgamos capaz de aburrir al hombre no versado en filosofías, y la aplaudimos al reconocer, aceptándolo o no, su mensaje plenamente auténtico. En cambio, añoramos la falta de éste en *Seis personajes en busca de autor* que peca, por ende, de un artificioso retor-

EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO

cimiento en la concepción y de una exagerada sutileza colindante con el mal gusto. A nuestro entender, Pirandello, en esta obra, se pasó de listo. Lo señalamos a sabiendas de las excomuniones que puedan lanzarnos por ello y, también, no sin cierta melancolía, ¡ay!, que Pirandello era nuestros dios.

O tempora, o mores!, cuando subrayábamos con avidez las palabras de los torturados agonistas de Pirandello, víctimas siempre de profundos desgarramientos sentimentales e intelectuales. Mas ahora podemos enjuiciar con ponderación lo que antes asimilábamos inconscientemente. Viendo en escena los *Seis personajes en busca de autor*, y releyéndola, se antoja excesivamente intelectualista. Pensamos que a la larga tendrá que ceder terreno a la producción de Pirandello, libre de las servidumbres de una supuesta "vanguardia" literaria que sacrifica a los ídolos de moda.

¿Pirandello rindiéndose a la moda literaria? Imposible, se dirá, supuesto que en 1928 advertía categóricamente: "No tuve ningún modelo literario..., no debo nada a nadie". Y sin embargo...

En el conceptuoso prólogo del drama que comentamos se lee sobre los seis personajes que estos, ante todo, poseen la

condición de haber sido rechazados por quien los ha creado. Su acto de rebeldía contra tal rechazo origina, justamente, las sofisticaciones inaceptables de la obra. Hay más aún. Don Miguel de Unamuno en su novela *Niebla*, escrita en 1914, había planteado esta cuestión con mucho mayor felicidad. En ella se relacionaba la lucha del personaje por seguir viviendo, en contra de la voluntad expresa de su creador, con el problema teológico de la "creaturidad" y el afán de pervivencia, delirio constante de Unamuno. *Niebla* desplegaba un motivo mucho más rico, aun cuando inmerso en la infecunda órbita de la "enajenación" religiosa.

Con *Seis personajes en busca de autor* no parece ocurrir lo mismo. Siendo laica su dimensión, no hay otra problemática en ella que la derivada del viejo tema del contraste entre la perennidad de las obras del espíritu y la transitoriedad de la vida humana en general. Ahora bien, este es un problema que atañe exclusivamente a la teoría estética y cuyo simple planteo no puede traer consigo la inquietud, aledaña con la desazón, del tema unamunescos. Pirandello dice, o mejor, repite, que en un personaje literario hay a veces mayor aliento vital que en los reales. Los

entes de ficción parecen así dotados de una realidad superior a la que nos rodea y, desde luego, no tan efímera. ¿No equivale esto a descubrir el Mediterráneo? Si al menos indicara las causas de hecho tan evidente...

Preocupaba al escritor siciliano el problema de la ilusión y la realidad, *Dichtung und Wahrheit*. Y en *Seis personajes en busca de autor* campea, quién lo pensara, el miedo a la realidad. Por miedo a situaciones en apariencia vulgares son rechazados los seis personajes y puestos en la coyuntura de representar el drama de su rechazo. Por exceso de teoría quedó postergada la práctica creadora, que ya Goethe prevenía en sus Memorias contra el mucho teorizar que paraliza la acción. Pirandello adopta una actitud eminentemente crítica en menoscabo del flujo natural de las situaciones. De ahí los inúmeros discursos y reflexiones, consejos y advertencias de índole teatral, así como el prurito del *recul*, del desdoblamiento o conciencia en segundo grado que algunos de sus personajes llevan hasta la exasperación.

De esta suerte, el "drama del rechazo" —rasgo distintivo de la pieza— se convierte en la fuente de todos sus defectos y choca a cada paso con el curso verdadero de la acción que Pirandello no se atrevió a encarar. Por eso molesta tanto la intervención de "el Director" cortando la escena del Padre y la Hijastra e irrita el artificio inadecuado del trágico grito de la Madre ante ellos, completamente "fuera de tiempo".