

LA DRAMATURGIA CATALANA MEDIEVAL URGENCIA DE UNA VALORACIÓN*

Por José ROMEU FIGUERAS

El motivo de esta comunicación parte de la necesidad de urgir la valoración del teatro catalán medieval, tan poco atendido y prácticamente ignorado, y, a pesar de todo, tan interesante por su antigüedad, su riqueza y su evolución, y por la particular fisonomía de sus facetas más características.

Destaquemos ante todo el casi total desconocimiento que de este aspecto tan rico y tan complejo de las letras catalanas tiene la inmensa mayoría, ya no de curiosos, sino incluso de eruditos. Vamos repitiendo todos el clisé de una pobreza y una casi total ausencia de teatro catalán antiguo, y aceptamos las consecuencias llenos de conmiseración y resignado conformismo. ¿A qué se debe, pues, esta posición tan particular? Sin duda a una falta de información, a la ausencia de una coordinación que estructure y sistematice lo que se ha estudiado, y a que no se han

* Discurso inaugural del curso 1957-58 del Instituto del Teatro, leído en el Salón Dorado de la Exema. Diputación Provincial, el 22 de noviembre de 1957.

dado a conocer debidamente los fondos documentales y textuales existentes, algunos completamente inéditos, y otros, casi.

Sin embargo, podemos afirmar que se ha trabajado bastante. Pero al mismo tiempo habrá que añadir que no se ha hecho con suficiente amplitud, y que el interés de los estudiosos ha incidido tangencialmente en el conjunto de los problemas, y que ninguno de ellos, salvo, hasta cierto punto, Milá y Fontanals, ha dado una visión de conjunto y bien coordinada. A parte de algunos trabajos monográficos y documentales anteriores, debidos al P. Villanueva, Carbone- res, Quadrado, Ibarra Ruiz, Vidal Valenciano y Balaguer Merino, quien primero se ocupó sistemáticamente del antiguo teatro catalán en su conjunto, fue Manuel Milá y Fontanals, el gran maestro de Menéndez Pelayo y el fundador de la moderna historiografía de la literatura catalana. Sus eruditos *Orígenes del teatro catalán*, inacabados y publicados póstumamente por su discípulo, constituyen un ordenado y sistemático acopio de datos, aunque no una teoría ni una historia. Con todo, hoy siguen siendo un sillar fundamental por lo que tienen de visión de conjunto y por lo que adivinamos que habrían sido de haberles dado forma definitiva su autor. Más tarde, Henry Mérimée trazó una arquitecturada

historia del teatro en Valencia, pieza también fundamental, pero que limita el tema a una región concreta y se ocupa poco de los orígenes. Las demás aportaciones, algunas muy sólidas, son de carácter monográfico, aclaran conceptos, facilitan noticias o aportan textos. Así, las de Rubió y Lluch, Mn. Sanabra, Durán Sanpere y Rubio García, para la documentación en general; las de Young, Chambers, Mons. Anglès y Gérold, para los dramas litúrgicos; las de Shoemaker, J. P. Wickersham Crawford y Guillermo Díaz-Plaja, para la escenografía religiosa medieval y otros aspectos; las de Mn. Mas, Parker, Corbató, Durán Sanpere y Wardropper, para la dramaturgia del Corpus; Pierre Vidal, Ibarra, Llabrés, el Barón de Alcahalí, Mn. Pie, Durán Sanpere, Juliá Martínez, Corbató, Díaz-Plaja, el P. Nolasco de El Molar e István Frank, para la exhumación y publicación de textos religiosos; las de Chabaneau, Jeanroy, J. S. Pons y Shepard, para ciertos aspectos concretos; para el teatro profano, Juliá Martínez, Gillet y Jorge Rubió, el cual ha dado recientemente una síntesis breve, pero magistral, que apunta a una fecunda problemática; y las que modestamente lleva realizando quien os está hablando, relativas a la escenografía, el dramatismo del Corpus, los misterios de la Pasión, y la publicación de

textos pertenecientes al ciclo de Navidad y al de los santos, y el estudio y futura edición de los textos dramáticos profanos del siglo XVI.

Ante un acervo de tantos esfuerzos, ¿cómo es posible que subsista aquella idea de pobreza y fracaso? Sin duda porque no ha habido nunca la oportunidad de crear un equipo investigador especializado y coordinador que dirigiera con decisión sus actividades hacia esta comarca de siempre tan poco atendida, auténtica Cenicienta de una cultura historicista e investigadora, desde Milá a nuestros días, ilustre y generosa, a la cual han solicitado desde sus inicios problemas tal vez más apremiantes que han motivado, por lo mismo que la función crea el órgano, unas especializaciones ajenas a lo dramático.

He aquí, pues, un vacío en los estudios históricos de la cultura del país, que hay que llenar sin demora, generosamente y sin regatear esfuerzos. El campo de esta gran dramaturgia prácticamente ignorada es espléndido, y su problemática de los orígenes, evolución, influencias y contactos con respecto al antiguo teatro provenzal y al de Castilla, de un enorme e insospechado interés.

Veámoslo muy sucintamente y a través del relieve más ostensible de su compleja orografía.

Toda dramaturgia ha nacido, como sabemos, al calor del culto y el rito religioso, por la necesidad de dar representación inmediata y plástica a la verdad divina, de carácter trascendente y abstracto. Añádase la tendencia fastuosa, brillante y espectacular de las liturgias medievales, y comprenderemos por qué el teatro europeo surgió esencialmente en los oficios divinos, en particular de los referidos a las festividades-clave de la Redención, es decir, la Resurrección y la Natividad del Señor.

En la Edad Media fueron diversas las liturgias cristianas, hasta que el rito romano se impuso, surgiendo de éste el teatro medieval y, en parte, el moderno. Pero en Cataluña coexisten aún en el siglo XI dos liturgias: la visigótica, arcaica y en retirada, y la romana, al fin triunfante. La liturgia visigótica tenía un dramatismo emotivo, lleno de patetismo y expresión, particularmente en las llamadas «preces». Pero la derivación de este dramatismo al teatro propiamente tal no nos es conocida ni conservamos textos escénicos derivados, salvo, al parecer de algún estudioso, una sola pieza, conservada en latín desde el siglo X en Cataluña y traducida al catalán a fines del XIII. Me refiero al *Cant de la Sibilla*, que tuvo una vitalidad tan grande, que sigue cantándose y sumariamente representando

en la actualidad la víspera de Navidad en Palma de Mallorca y en la ciudad catalana de Alguer, en Cerdeña. En tal ocasión, un monaguillo, con una espada desenvainada y ataviado de una manera ingenua, sube al púlpito y entona las fatídicas coplas del juicio final.

Y aquí aparece ya una nota a tener en cuenta: la conservación, en impresionante tradicionalidad, de representaciones dramáticas enormemente arcaicas. Una nota, la tradicionalidad, que es en cierta forma constitutiva del antiguo teatro catalán y que revela tanto la existencia de una escuela autóctona como la de una fuerte vitalidad.

Volvamos a la liturgia romana, madre indiscutible del teatro medieval europeo. En los siglos IX y X en el oficio sacro de la Resurrección y antes del introito, se glosó el texto litúrgico alusivo a la visita de las santas mujeres al Sepulcro y su encuentro con el ángel. En la glosa se introdujo un pequeño diálogo entre estos personajes, y dicho diálogo pasó en boca de los sacerdotes oficiantes, que se convirtieron así en actores. Gracias a una pequeña composición de lugar, se figuró el sepulcro vacío, junto al altar, y así nació el escenario con su rudimentario attrezzo. Aquel pequeño drama, en latín y representado por sacerdotes encarnando los papeles

de las santas mujeres y el ángel, fue evolucionando en seguida, complicándose con otros episodios, como el de la venta de los ungüentos. Pronto el procedimiento se extendió a otros textos litúrgicos relacionados con la Resurrección, como el de la aparición a la Magdalena y a los discípulos de Emaús. Había nacido, pues, la primera fase del teatro medieval: el *drama litúrgico*, en latín, simple glosa de la liturgia, y representado en el interior del templo por sacerdotes. Esta primitiva materia se ordenó en el llamado ciclo de Pascua o de Resurrección, y muy pronto, por extensión y calco, surgió el ciclo de la Natividad, partiendo de la visita de los pastores, no al sepulcro, sino al pesebre, con diálogo, actores, escenario y attrezzo parecidos. A él se le añadió el drama de la visita de los Magos y alguno más. Finalmente, otros temas litúrgicos — la procesión de los Profetas como anuncio de la Encarnación del Verbo, las Vírgenes fatuas y las prudentes, etc. — experimentaron también glosas y consiguieron verse representados en dramas litúrgicos, que se acoplaron entorno de los dos ciclos antedichos.

A través del gran ceñobio de Ripoll, estas representaciones dramáticas penetran en Cataluña, procedentes de los grandes monasterios del Sur de Francia, como Moissac y Saint-Martial de

Limoges. Conservamos en Cataluña varios dramas litúrgicos, algunos con su música, relativos a la Resurrección, de acusado arcaísmo y fechables de los siglos XII y XIII. El de la venta de los ungüentos, con la presencia del vendedor de los perfumes y de un matrimonio negro, que daban una nota detonante por sus libertades expresivas, se perpetuó en las tierras catalanas — Lérida y Valencia, por ejemplo — hasta el siglo XVI, en que fue definitivamente prohibido. He aquí, pues, otra prueba de vitalidad y tradicionalidad.

Guardan una cierta relación con el drama litúrgico las llamadas *epístolas farcitas*, o sea, glosas a las epístolas de los oficios correspondientes, y el *Sermó del bisbetó*, parodia litúrgica. De las primeras conocemos ejemplos catalanes del siglo XII, que parecen influir en los especímenes del Sur de Francia; del segundo poseemos un texto del siglo XIV, al que hay que referir una costumbre todavía viva en Montserrat.

La subsiguiente fase evolutiva del drama medieval la constituye el llamado *drama semilitúrgico* o *misterio en latín*, un tipo de representación corta, todavía en latín y sacerdotal, pero ya bastante independiente de la liturgia, e inspirado en fuentes mucho más amplias y acogiendo otros temas que se acoplarán después en ciclos nuevos.

Esta fase ha sido desatendida en Cataluña y se impone la necesidad de rastreo y exhumación, pues hay indicios que podrían conducirnos a descubrimientos.

En el siglo XII constatamos ya una decidida intervención seglar y vulgar en este mundo dramático, hasta ahora patrimonio exclusivo de sacerdotes. Giros expresivos, fuentes y sobre todo el uso de las lenguas vulgares determinan un cambio sustancial y la aparición de nuevos géneros, como los *juegos*, religiosos o profanos, y más tarde, los *milagros* y las *moralidades*, para dejar paso finalmente, en la segunda mitad del siglo XIII, a los *misterios*, que constituyen la forma más desarrollada y perfecta, la prototípica del teatro religioso medieval en lengua vulgar.

El misterio aprovecha y sobre todo amplía la temática y los ciclos de las fases anteriores. En el siglo XV, basándose en las diversas liturgias particulares de las distintas festividades en que se divide el rito romano, se quiere dar una visión comprensiva y total del proceso de la Redención. Y así los misterios se distribuyen, partiendo de la idea de dicho proceso, en el ciclo del Antiguo Testamento, desde la Creación, el Pecado original, la historia bíblica y los profetas, hasta las llamadas «figuras» de Cristo; el ciclo de Navidad, desde el Nacimiento al tema del

divino Niño entre los doctores; el ciclo de la Pasión y Resurrección; el de otros temas del Nuevo Testamento; el de Pentecostés, con el de la muerte y ascensión de la Virgen, y el de los santos, cuyo significado es, en definitiva, el triunfo y expansión del Cristianismo por todo el orbe.

Esta gigantesca concepción cíclica es tardía, concretamente del siglo xv. El núcleo primitivo, básico y esencial, es el de la Pasión, como en los dramas litúrgicos lo fue el de la Resurrección, por cuanto el sacrificio de Cristo es el centro de la redención humana. De aquí que sean los misterios de la Pasión y la Resurrección los más antiguos, cuyo nacimiento hemos de situar en la segunda mitad del siglo xiii, aun cuando los textos más arcaicos conservados sean del primer tercio del siguiente.

Pues bien, de las tres pasiones en vulgar más antiguas de Europa, una es catalana. Fue traducida al provenzal e influyó decisivamente en la dramaturgia pasionística del Sur de Francia, tiene gran valor intrínseco y revela unas características tan acusadas, que eminentes especialistas como Jeanroy y Shepard han creído en un potente foco dramático catalán primitivo que irradió por las culturas vecinas y que se diferenciaba de la gran dramaturgia francesa del

Norte, que tanta influencia tuvo en Europa entera. Pero la existencia de esta ilustre Pasión no es un hecho aislado en Cataluña, pues creo haber demostrado en otro lugar que los misterios de la Pasión son en nuestro país en número de ocho, desde los siglos XIII y XIV al XVIII. La evolución de estos misterios ha sido fiel a las distintas concepciones dramáticas y artísticas de cada época, y su éxito popular ha sido siempre enorme. Este éxito y la larga vitalidad del género quedan harto probados si tenemos en cuenta que aun hoy sigue representándose, por inveterada tradición, el drama pasionístico, debidamente adaptado a las necesidades actuales y a los escenarios modernos, en Olesa y Esparraguera, poblaciones que han persistido en una costumbre que era general, de unos cincuenta a cien años atrás, en la mayoría de las localidades catalanas.

Pocas culturas europeas pueden presentar un número tan crecido de Pasiones dramáticas, y ninguna, salvo Alemania, un tan largo e ininterrumpido ejercicio en las representaciones del divino drama. Pero, además, sabemos que acompañaban a la representación de la Pasión propiamente dicha, otras a ella relacionadas, como la de la Creación del mundo, el sacrificio de Abraham, la resurrección de Lázaro, los Limbos

y la Resurrección de Cristo. En Cataluña conservamos unos quince textos relativos a tales representaciones, sin contar con numerosas adaptaciones y versiones variantes de diversos tipos básicos.

La dramaturgia pasionística catalana no sólo influyó sobre Provenza, sino muy probablemente sobre Castilla. En efecto, dejando a un lado las rudimentarias *Lamentaciones* de Gómez Manrique, la primera Pasión dramática castellana conocida, la de Lucas Fernández, de hacia 1500, tiene más de oratorio sagrado que de misterio propiamente dicho, y su evidente relación con el *Passi en cobles*, escrito por los valencianos Fenollar y Martínez, antes de 1493, debería ser estudiada. Por otra parte, es también a través de algún dramaturgo valenciano de la primera mitad del siglo XVI, que podemos explicarnos un cierto interés excepcionalmente demostrado precisamente en esta época por algunos dramaturgos castellanos hacia el tema de la Pasión. Por lo demás, cabe señalar la influencia sobre Castilla del célebre *Auto de la quinta angustia*, del asimismo valenciano Juan Timoneda; e importa precisar que este *Auto* no es más que un arreglo y en muchos momentos una traducción del *Davallament de la creu*, texto catalán anterior, muy conocido por todo el dominio lingüístico. Este

paso de la cultura catalana a la castellana a través de Valencia no debe extrañarnos, pues es un hecho constatado frecuentemente. En la historia dramática, estos casos no son los únicos y probablemente no fueron los primeros.

Otro ciclo del que hemos conservado también bastantes textos, es el de Navidad. Los misterios navideños ofrecen características y rasgos que podrían ser propios de nuestra dramaturgia. Pero uno de sus mayores valores y encantos reside en su vivacidad, en su gracia rústica y en su malicia expresiva y aguda, que podrían rozar la irreverencia si no les salvara su radical ingenuidad. Conocemos textos del siglo xv al xviii, por lo general emparentados y que son la base de los populares *Pastorets*, hoy todavía representados. Al mismo ciclo pertenecen diversas piezas escénicas sobre la adoración de los Reyes, de cuyo tema tenemos noticias dramáticas antiguas y textos de los siglos xvi y xviii, los cuales, por lo demás, emparentan con las representaciones populares sobre los Magos, que tienen lugar, aun hoy día, en Mallorca, en plena plaza pública.

Muy ricos de acción son los misterios relativos al Antiguo Testamento, de los que conservamos seis, e interesantes los referentes al Nuevo, no alusivos a la Pasión y al Nacimiento, en número de cuatro. Por lo que se refiere al ciclo

litúrgico de Pentecostés, poseemos abundantes noticias de una representación llamada de la *Colometa*, es decir, del Espíritu Santo, figurado por un pesado artefacto de plomo que, entre el estrépito de arcabuces y cohetes, descendía de lo alto del templo al crucero o al altar, donde estaban reunidos los apóstoles.

Revisten un particular interés los tres misterios conservados sobre la muerte y Ascensión de la Virgen. De los tres misterios aludidos, el más conocido, pues sigue representándose cada año los días 15 y 16 de agosto, es el de Elche, único caso en el mundo de conservación de una escenografía y un texto medievales que no han sufrido modificación ostensible. Pero a pesar de sus grandes cualidades y virtudes, el misterio de Elche no es el mejor ni el más antiguo en su género, ya que los dos restantes son anteriores y contienen un texto más perfecto. Uno de ellos, de principios del siglo xv, supone una concepción más rica, más poética y refinada que el de Elche. Y es de lamentar que este último misterio haya hecho olvidar a los otros dos.

Conservamos doce misterios pertenecientes al ciclo de los santos, restos de una producción que sin duda fue muy extensa. Los centros religiosos y las grandes parroquias, los gremios y las cofradías tuvieron, por lo general, su repre-

sentación en honor de su santo protector, con la cual desarrollaban la vida del mismo con un espíritu ingenuo pero muy expresivo, con gran dinamismo y con un curioso sentido de la unidad teatral. Los textos conservados demuestran la madurez escénica a que había llegado el ciclo en Cataluña; madurez que, por otra parte, contrasta con el impresionante primitivismo de las representaciones hagiográficas, llamadas *balls*, conservadas por tradición oral hasta hace pocos años. Porque estas representaciones teatrales, de las que nos han llegado aproximadamente cincuenta, suponen un estadio más arcaico que los misterios medievales y dieciseiscentistas que han pervenido hasta nosotros.

Todos los misterios, sea cual sea el ciclo a que pertenezcan, poseen un curioso sentido de la escena, una esquemática expresividad y un sabio dinamismo, de tal manera, que su cometido llegaba a todos los ámbitos sociales. Era una forma artística ruda, pero sincera y llena de verdad, ingenua, pero realizadora del milagro de unir la realidad inmediata con la abstracción del dogma, de la gracia o el milagro. Era la claridad de acción y la llaneza expresiva, más que la sutileza de los conceptos y del estilo, lo que se perseguía. Y su expresiva lección de experiencia y eficacia puede ser ofrecida a toda dra-

maturgia actual que quiera renovarse. Así lo han comprendido en Francia, por ejemplo, donde la organización estudiantil de los «Théophiliens» actualiza periódicamente en las tablas de hoy el gran teatro galo de ayer, con una sobriedad y comprensión que han trascendido, desde 1933, al gran público francés.

No puedo detenerme sobre otro aspecto importantísimo de este teatro, el de la escenificación, cuyo conocimiento constituye siempre para los no iniciados una auténtica sorpresa. Los misterios solían representarse en el interior del templo, en nuestro país. Uno o varios estrados, hasta cinco o seis, estaban debidamente colocados en él. Se representaba en el suelo, ante el altar principal o en los laterales, y entre los bancos; en lo alto de los estrados, y en el «andador» o «corredor», es decir, un plano inclinado que unía el suelo con las tarimas. La acción se trenzaba y evolucionaba por todos estos sitios, sin desorden ni confusión. Encima de los estrados se levantaban bosques, casas, ciudades, el paraíso, la boca del infierno, el Calvario, etc., de manera que la ilusión de la realidad fuera lo más perfecta posible. Un complejo sistema de trampas, poleas, mecanismos de animales, maniqués, etc., contribuían a hacer más viva aquella ilusión, hasta tal punto, que conocemos

aspectos de la tramoya que maravillarían al tramoyista más ingenioso de nuestros días.

Aparte ciertos textos de carácter alegórico, como el *Mascaró* y la *Consueta dels set sagraments*, y el dramatismo de la procesión del Corpus, del que hablaré después, esto es, a grandes rasgos, lo que conocemos de nuestro teatro medieval religioso. Este teatro, a mediados del siglo XVI, intenta renovarse siguiendo las tendencias que en los diversos países europeos habían de conducir a la creación del propio teatro nacional. Así, la vasta escenografía, formada, en general, por la yuxtaposición de los estrados, se reduce a un solo y breve escenario, con telón de fondo, a la manera de hoy; el dinamismo se limita en gran manera; los personajes desarrollan conceptos más hondos y sutiles, informándose el autor, no ya en los simples relatos populares o muy conocidos, sino en fuentes más ambiciosas; y las escenas consecutivas y sin interrupción del misterio medieval se dividen ahora en actos. Esta transformación en gran parte fue motivada por el teatro humanístico y escolar, en latín o en versiones vulgares, del cual tenemos conocimiento documental en ambos aspectos en Cataluña y que también es preciso estudiar con urgencia. Pero aquella renovación no pudo ser fecunda, por cuanto Cataluña había

entrado ya en su larga decadencia política y literaria.

Permítanseme sólo cuatro palabras sobre el interesante aspecto dramático de la procesión del Corpus Christi. La festividad, establecida en 1246 y 1264, aunque no decretada con extensión universal definitiva hasta 1311, posee una de las liturgias más recientes del rito romano. Por lo mismo, no tuvo tiempo de crear una dramaturgia propia y tuvo que adoptar, en cambio, las adquisiciones escénicas de las otras liturgias, más antiguas y maduras, y ciertos recursos del teatro o del espectáculo profano preexistente. El aspecto más dramático de la festividad fue la procesión, celebrada en Barcelona ya en 1322, entre las primerísimas ciudades de Europa que más madrugaron en este aspecto. Tal como hacían los reyes y los municipios cuando recibían o festejaban a grandes personajes, o con motivo de señaladas efemérides, la Iglesia estatuyó que se recibiera públicamente y se paseara por las calles al mayor de los señores, presente en la Hostia. Esta exhibición pública y fervorosa iba acompañada de «entremesos» o «roques», es decir, escenarios móviles, que eran llevados en andas o en carros y que sostenían figuraciones naturales, ángeles, patriarcas, personajes bíblicos, santos, etc., que, inmóviles, o bien cantando,

danzando, dialogando o evolucionando encima de dichos escenarios o en el suelo, representaban pequeños cuadros alusivos a los mismos temas que hemos visto en los ciclos de los misterios. Por lo demás, todo este vasto complejo se ordenó y se distribuyó de acuerdo con la idea cíclica, ya expuesta, que gira entorno de la Redención por Cristo. Ni siquiera los «entremeses» más evolucionados llegaron a crear verdaderas representaciones, con diálogos, textos trabados y acción ordenada según una concepción dramática básica, a la manera de los misterios corrientes. Valencia, en este caso, tal vez obedeciendo a estímulos de Castilla y Andalucía, en el siglo xvi aplicó tres de estos misterios a los entremeses procesionales correspondientes, por lo cual hay que desechar la idea corriente de que dichos misterios valencianos *nacieron* de la procesión, pues de ésta, dado lo reciente de la liturgia del Corpus, no pudo crearse más que una dramaturgia rudimentaria y de prestado; una dramaturgia, sin embargo, llena de color y que ofrece al estudioso como al simple curioso un excepcional interés.

Si para el teatro religioso poseemos una cantidad tan notable de textos y tantas noticias, en el teatro profano hemos sido menos afortunados,

en parte porque nos hemos preocupado menos.

En manera alguna puede negarse la existencia de un teatro profano medieval en Cataluña. Al seguir la producción lírica desde nuestros trovadores hasta los satíricos valencianos de principios del XVI, constatamos el uso inteligente y abundante del diálogo lírico y apto para el recitado o la interpretación alterna, diálogo que está siempre en la base de toda obra dramática. Otro aspecto del diálogo medieval es el del *conflictus* o disputa sobre cuestiones más o menos abstractas, como los dos que conservamos entre el alma y el cuerpo. Otro, el que se halla en el fondo de la macábrica *Danza de la muerte*, de la que tenemos textos catalanes y que, en el siglo XVI, una curiosa representación mallorquina desarrolla escénicamente.

Hay un aspecto del dramatismo profano de un evidente interés: aquel que presidía en los festejos reales o municipales, en las fiestas de coronación o en las recepciones de personajes ilustres. En los banquetes palaciegos, entre plato y plato, se interpretaba música y canto y desfilaban e intervenían figuraciones de ángeles y animales diversos. Y en estas y otras fiestas de palacio o en las callejeras, abundaban los «entremesos» y las alegorías alusivos a virtudes y a abstracciones o se remedaban juegos caballeres-

cos. Así, son dignas de recordar las fiestas valencianas de 1269 ó 1271, con motivo de la recepción ofrecida por Jaime I a Alfonso el Sabio; la coronación de doña Violante por Pedro III (IV de Aragón), la de Martín I y la de Fernando de Antequera. En esta última, celebrada en 1414, un complejo «entremès» sostenía figuras humanas alusivas a las siete virtudes, que cantaban unas coplas catalanas escritas por don Enrique de Villena, y cuya traducción al castellano nos ha conservado el cronista Alvar García de Santa María.

Este vasto material se refiere más al espectáculo que al teatro propiamente dicho. Pero de tal acervo se nutre en un momento dado, en todas partes, el auténtico teatro profano. En último término, constituye el vestigio del profundo, antiguo y muy extendido dramatismo de nuestras tierras, respecto al cual tendremos que lamentar la pérdida considerable de piezas escénicas profanas que hemos sufrido, como, por ejemplo, aquel *Joc del rei Pàssero*, valenciano, prohibido en los primeros años del siglo xv, o aquellos «entremesos d' enamoraments e alcavoteries», mallorquines, sancionados a mediados del mismo siglo, de todo lo cual sólo nos quedan noticias documentales.

Hay que llegar al siglo xvi para presentar la

primera muestra conservada de este teatro, con la curiosísima particularidad de que esta primera muestra la debemos al extremeño Bartolomé de Torres Naharro, el gran forjador del teatro castellano. En efecto, este gran dramaturgo sitúa en Valencia la acción de su *Comedia Serafina*, escrita hacia 1517, y en ella hace hablar en catalán a la protagonista Serafina y a su criada Dorosía, en un quinto del total de los versos de aquella obra. El autor conoce a la maravilla la variedad lingüística valenciana, sus giros más típicos y sus formas más castizas de expresión. Se nos presenta como gran conocedor del ambiente local y, lo que es más importante, de las maneras y caracteres dramáticos específicamente valencianos; maneras y caracteres que figuran ya en obras algo anteriores a Torres Naharro, como las de Fenollar y Gaçull, cuyo paso a la escena podría hacerse con poca dificultad. El que queda mejor definido de dichos caracteres es el de la dama valenciana, de lengua viva, impulsiva, vital, zalamera, muy coqueta. Y este arquetipo femenino. Torres Naharro lo halló ya constituido en la escena valenciana, lo veremos continuado por Juan Fernández de Heredia y Luis Milán, dramaturgos valencianos contemporáneos de Naharro, y después pasará a la escena castellana de la gran época áurea, por obra, sobre

todo, de Lope de Vega, cuya larga estancia en Valencia, por todos conocida, fue tan provechosa para la renovación del teatro español. He aquí, pues, otra de las contribuciones escénicas de Cataluña al teatro castellano a través de Valencia, y he aquí asimismo una nueva problemática a proponer y a resolver; una problemática que creo debemos poner en la base de la más general, relativa a la gran aportación de los dramaturgos valencianos posteriores, en lengua castellana, al teatro español, por cuanto todo ello es fruto de una antigua y madura base dramática existente en las tierras de habla catalana.

El primer dramaturgo valenciano de carácter profano hasta ahora conocido es Juan Fernández de Heredia, noble y poeta asiduo de la corte de Germana de Foix y del duque de Calabria. Sus diálogos poéticos en castellano, vivos, agudos y realísticos, son casi pequeñas piezas escénicas. Pero su bilingüe *Farsa de la visita*, mal llamada por sus editores *Coloquio de las damas valencianas*, es ya teatro consciente, y es, además, una ventana abierta a la sociedad valenciana del primer tercio del siglo XVI. La *Farsa* fue representada, primero, ante la reina Germana y su segundo marido el marqués de Brandenburg, y más tarde, ampliada, ante el duque de Calabria y su segunda esposa la marquesa de Cenete. La obra

es una sátira fina y puntual de la burguesía y la nobleza valenciana, y al mismo tiempo del ambiente familiar del poeta. Y es, sobre todo, la mejor farsa escrita en su época en toda la península; una farsa surgida en un ambiente concreto y creada con los ingredientes dramáticos autóctonos y de larga tradición que se ofrecían al agudo talento de su autor.

Su contemporáneo y rival, el músico, poeta y dramaturgo Luis Milán, nos ha dejado en *El Cortesano* una descripción coloreada y realística de la corte de Germana de Foix y de su tercer marido, el duque de Calabria, en 1535. Es un libro escénico, con muchos pasajes sin duda concebidos para ser llevados a las tablas, o, en último término, captados, digamos filmados, del gran teatro de la realidad. De tales pasajes, tres son bilingües, están desarrollados a base de diálogos seguidos y reflejan el ambiente de los bufones y truhanes de la corte, con diversas intervenciones de los cortesanos. De hecho, en todo el libro constatamos parecidas situaciones y desenlaces, las mismas reacciones temperamentales e iguales caracteres a que nos tienen acostumbrados las obras valencianas anteriores y contemporáneas. La significación última de *El Cortesano* es, pues, esta vinculación profunda a la tradición dramática de Valencia.

Quisiera, para terminar, indicar tan sólo la existencia de dos pequeños interludios y el primer acto de una comedia extensa, todo ello escrito en el Principado, que he podido estudiar recientemente en un trabajo en vías de impresión. Y los aludo simplemente porque demuestran, en la segunda mitad del siglo XVI, en plena renovación, triunfo y difusión del teatro castellano, la continuidad de la dramaturgia catalana, aun en el aspecto profano, tan desconocido, y en una época ya decadente.

Este es, en síntesis, el rápido panorama de una dramaturgia prácticamente ignorada, que me he permitido esbozar. Poseemos mucho, pero no hemos sabido apreciarlo en su justo y debido valor. Eminentemente especialistas nacionales y extranjeros han rozado nuestro tesoro y han señalado algunos de sus aspectos, tal vez los más visibles. Pero no los más característicos ni los esenciales. Es tarea inminente y constituye nuestro deber el penetrar hasta el fondo de los problemas, el interpretar, atar y coordinar, siempre con amor y denodadamente, generosamente, lo que se ha hecho, e investigar y descubrir nuevos datos y nuevos textos, y publicar lo mucho que queda incomprensiblemente inédito. Acaso la Diputación Provincial, cuya magnífica tradición

cultural no es preciso encarecer, la Corporación que sostiene el Instituto del Teatro, una de cuyas misiones consiste en estudiar los valores dramáticos de nuestra tierra, sea la más adecuada posibilidad para que este estudio urgente se lleve a cabo. De esta forma, esa gran dramaturgia, este teatro catalán tan vigoroso y pletórico en la Edad Media y que en el siglo XVI intentó renovarse y no pudo a causa de la general decadencia de las letras del país, dejará de ser desconocido aquí y fuera de aquí, y conseguirá el general reconocimiento de la gran altura que realmente alcanzó en épocas pasadas.