

UNA APORTACIÓN
AL ESTUDIO DE LA TÉCNICA
ESCÉNICA MEDIEVAL

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

El estudio histórico de la técnica escénica no sigue, entre nosotros, el ritmo que presenta el análisis de los textos literarios del teatro. Esta diferencia de atención origina una visión deficiente del tema, puesto que la comprensión del fenómeno estético que denominamos teatro no puede ser completa sin valorar el elemento plástico sobre el que, en gran medida, el autor hace gravitar su acento.

Iniciado el estudio de la escena a partir del período clásico, gracias al admirable trabajo de Rennert,¹ desearíamos traer unas breves aportaciones al estudio de la dramática de tradición medieval, persistente, como es sabido, a lo largo del siglo XVI. El estudio de la escenografía de técnica tradicional que, para la literatura francesa, tiene como base los importantes estudios de Gustave Cohen,² no posee trabajos de con-

1. *The spanish stage in time of Lope de Vega*, New York, 1909.

2. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, 1926.

junto, a excepción del imprescindible estudio de William Hutchinson Shoemaker: *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*,³ admirable trabajo para el que el autor ha utilizado abundantísimo material publicado e inédito. El estudio de Shoemaker está lleno de noticias acerca de la técnica escénica medieval y su desdoblamiento en distintos escenarios, visibles al público, constituyendo una suerte de decorados simultáneos, como ciertas formas del teatro contemporáneo pretenden ahora «descubrir».

Estas formas escenotécnicas «múltiples» son estudiadas por Shoemaker según su distribución física en el tablado, bien en forma vertical («vertical multiple stage»), es decir, con escenarios superpuestos,⁴ bien en distribución horizontal («horizontal multiple stage»),^{4'} a la manera más conocida y popularizada por el divulgadísimo diseño del Misterio de Valenciennes.

Esta forma fué más habitual, en primer lugar, por resultar seguramente menos costosa, y en segundo lugar, porque facilitaba mejor, como veremos, el movimiento de los personajes en la dinámica de la acción.

3. Princeton, Princeton University Press, 1935. V. también, del mismo autor, *Windows on the spanish stage in the sixteenth century*, en *Hispanic Review*, II (1934), 308-318.

4. Págs. 40-59.

4'. Págs. 60-122.

Con todo, las formas de tablado múltiple vertical eran extraordinariamente útiles en las representaciones en las que debían hacerse patentes al público visiones celestiales, siendo muy frecuentes aquellas en que figuras de ángeles descendían al tablado inferior o bien criaturas humanas ascendían hacia el Empíreo. Todavía podía colocarse, por debajo del nivel «terrestre», otra escena que representaba el infierno.⁵

La tramoya era asombrosamente complicada, como lo prueba, además de los ejemplos abundantísimos que Shoemaker aduce, la actual escenografía del *Misterio de Elche*, verdadero escenario múltiple vertical.

El movimiento entre los personajes de estos distintos planos debía hacerse por medio de escalas o poleas, con las consiguientes ingenuidades y fallos que una escenografía forzosamente rudimentaria había de comportar. Con todo, se construían, según parece, tramoyas extraordinarias no sólo por su coste y dimensiones, sino también por su perfección escenotécnica.

La disposición «múltiple horizontal» era, como ya hemos dicho, más abundante y se prestaba más a acciones de tipo anecdótico, donde lo sobrenatural tenía sólo una discreta presencia.

5. Hemos descrito esta maquinaria escénica en nuestro libro *El estilo de San Ignacio y otras páginas*, Barcelona, 1956.

Shoemaker presenta una notabilísima gama de ejemplos, desde los que tienen sencillamente dos «escenarios» — que son muy frecuentes — hasta los que, como la *Comedia pródiga*, de Luis de Miranda, exigían no menos de diez.⁶

Los pequeños «escenarios» secundarios, que en Francia reciben el nombre de «lieux», actúan, como es sabido, de posibilidad permanente de cambio de escena, a la vista del público. Pero ofrecen asimismo la fórmula de una «simultaneidad» dramática que no excluye una marcha paralela del conflicto escénico en varias escenas a la vez.

Es muy probable que hubiese una gran diferencia entre los distintos tipos de «lieux», que en unos casos serían verdaderos tabladillos secundarios — aptos para el desarrollo de escenas muy complejas — y en otros meros podios o asientos desde los que pronunciar un parlamento o una simple frase.

El estudio de esta técnica escenográfica parece de la ausencia total de material gráfico contemporáneo, debiendo conformarse el investigador con las descripciones literarias de la época, o bien con las *acotaciones*, a veces preciosas, que apostillan los textos teatrales. Unas y otras nos permiten reconstruir mentalmente la distribución

6. SHOEMAKER, ob. cit., pág. 79 y sigs.

«estática» de estos escenarios múltiples. Sabemos, por ejemplo, que el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* tenía dos «escenarios»: la habitación de dormir de la Virgen María y una cámara sepulcral, como el *Auto de Sansón* tenía una cueva y un templo con dos columnas.⁷ Pero lo que no queda claro es la situación de estos lugares en relación con la dinámica de la acción. «Passage between these two settings was easy and frequent although the imaginary distance was considerable», escribe nuestro autor.⁸

Desearíamos intentar en este trabajo un estudio que permitiese dar una cierta idea de lo que podía ser la «estática» y la «dinámica» de una de estas representaciones. Para ello vamos a utilizar textos, no aducidos por Shoemaker, y que pertenecen al manuscrito 1139 de la Biblioteca Central de Cataluña, Barcelona.⁹

Llamamos la atención sobre este manuscrito, de indudable importancia para la historia de nuestro teatro y para el estudio de la lengua catalana coloquial del siglo XVI, y cuya edición nos proponemos realizar en plazo próximo.

7. Ob. cit., págs. 82-84.

8. Idem, pág. 83.

9. Este manuscrito perteneció a la Catedral de Mallorca. Dió noticia de él el ilustre erudito mallorquín D. GABRIEL LLABRÉS, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. II, pág. 53, y en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1901, págs. 920 y sigs. Shoemaker lo conoce y lo cita con frecuencia.

Contiene el códice, que se encuentra en estado deficiente y por ello de dificultosa lectura, cerca de cincuenta obras,¹⁰ que podrían agruparse temáticamente como sigue:

- | | | |
|---|---|---|
| Ciclo del Ant.º Testamento. ¹¹ | } | De Jacob (12).
Del fill prodich (13).
Idem (14).
De Susanna (16).
Del sacrificio de Abraham (26).
De Tobies (34).
De Asuero (35).
De Judith (47). |
| Ciclo de Navidad. | } | Per la nit del Nadal (2).
Dels pastorells (5).
De la Nativitat (6).
Dels Tres Reys (7).
Idem (8).
Per la nit de Nadal (37). |
| Ciclo de Pasión. | } | Del Dijous Sant (19).
Cobles del davallament (20).
Del Dijous Sant (27).
Del Divendres Sant (28).
Consueta de la Passió (38).
Del Divendres Sant (39).
Del Devallament (41).
De la Cena (42).
Del Divendres Sant (43).
Del Devallament (49). |

10. De éstas se han publicado algunas en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (1889, págs. 57-60; 1914, páginas 35-46 y sigs.); *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1902, pág. 456 y sigs.; 1905, págs. 127 y sigs.).

11. Seguimos la numeración de Llabrés (R. A. B. M., 1901, pág. 920), aun cuando un cotejo obligará a rectificaciones.

Ciclo de Vida de Jesús	{ De la tentació (9). Idem (10). De la Samaritana (15). De Llätzer (17). Idem (18).
Vidas de Santos.	{ Vida de Sant Francisch (29). Sant Jordi (31). Sant Christòfol (32). Martiri de Sant Christòfol (33). Sant Crespí (45). Sant Pera (46). Sant Pau (48).
Moralidades.	{ Consueta del Juí (11). Los set Sagraments (40).
Obras en castellano.	{ Sin título (3). Idem (4). De la Pastorela (22). Auto del Nacimiento (de Timoneda) (24). Del Descendimiento (25). ¹²

De la lectura del cuadro que precede puede deducirse la importancia de este códice riquísimo, además, en noticias acerca de la técnica escénica tradicional que estamos estudiando. La abundancia de acotaciones es, en efecto, una clave muy valiosa no sólo para entender la plantación escénica de algunas de sus obras, sino también el movimiento de sus personajes. Estudiaremos un grupo de ellas, inéditas y no analizadas hasta

12. Shoemaker ha estudiado especialmente estas últimas obras: *The Llabrés manuscript and its castilian plays*, en *Hispanic Review*, 1936, págs. 239-255.

hoy, basándonos principalmente en dos de las piezas de carácter bíblico e intentando reconstruir la escenografía correspondiente.

Anotemos, antes de comenzar, algunas indicaciones de carácter general. Se trata de obras de tema religioso, en su mayoría del tipo «misterio»; sólo en algún caso aparece la «moralidad» o teatro alegórico. Las obras están escritas en verso, pero la métrica —de tipo tradicional, preferentemente octosilábico— es bastante deficiente. La lengua, llena de vulgarismos, y la ortografía, vacilante. Las obras se representaban cantadas y, al empezar la parte de cada personaje, el texto indica la melodía litúrgica que haya de utilizarse («alma laude», «vexilla regis», etc.). En ocasiones existen partes musicales cuya letra y partitura debían dejarse al arbitrio del director del espectáculo. Las acotaciones suelen decir frases como «se sone y se cante un poch». Los textos suelen seguir el relato bíblico o evangélico o el de alguna leyenda piadosa. La fidelidad histórica no existe, y los personajes antiguos actúan en la época de la redacción de la pieza.

Veamos, pues, alguna de estas obras que por su amplitud y despliegue escénico se prestan a un estudio de las condiciones en que se desarrollaba la representación. Nos servirán especialmente dos «consuetas» de tema bíblico, la *Con-*

sueta del Rey Asuero y la Representació de Judith.

La *Consueta del Rey Asuero* se ajusta escrupulosamente al relato bíblico (*Ester*, 1-3). Se inicia, pues, con el festín del Rey Asuero y el repudio de la Reina Vasti, a la que sustituirá más tarde Ester. Las acotaciones prevén el montaje de cuatro —después se ve que son cinco— «cadafals» o «lugares», «dos a cada part de la esglesia» y «lo primer punt en lo banch del batlle».

Se trata, pues, de una obra de escenario múltiple, cuyos cuatro «lugares» se describen como sigue:

(*Primer «cadafal.»*) Palacio del Rey Asuero. Debe tener «una taula parada con si [h]agues-sin de menjar». En este «lugar» se sitúa el Rey Asuero, «molt ricament vestit ab corona al cap y ceptre en la mà», sus siete «anuchs» o eunucos¹³ «en los sombreros en la mà», sin duda en señal de acatamiento. Además, dos porteros, «un a cada part del cadafal».

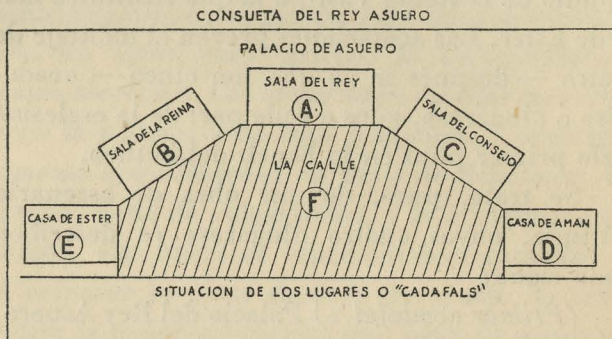
(*Segundo «cadafal.»*) La acotación indica que este segundo «lugar» «starà un poch més avall». Es el recinto de la Reina Vasti, acompañada de dos criadas y dos eunucos, «més Egeo¹⁴ y Atach ab ses robes largas». Este «lugar» es

13. Cf. *Ester*, 1, 10.

14. Eunuco del rey, al cuidado de la reina. Cf. *Ester*, 2, 8.

ocupado después por Ester y Mardoqueo. Mientras llega su turno, estos personajes estarán «en algun loch apartat de la esglesia».

(*Tercer «cadafal.»*) «En l'altre part — dice el manuscrito — avrà altres dos cadafals» «en



dret de estos dos». «En lo primer devant lo Asuero, staran quatre savis ab ses robes largas y barbas blanques».¹⁵

(*Cuarto «cadafal.»*) En él se encuentran Amán y los suyos: dos criados, dos correos, un alguacil, tres sargentos (?), un trompeta y un «butxí» o verdugo. En este «cadafal» debe haber una horca para «quan será menester».

Las distribución en planta de los «lugares» o «cadafals» podría ser la que se indica en el grabado adjunto.

15. Sin duda, los siete sabios consejeros del relato bíblico (*Ester*, 1, 14).

(Quinto «*cadafab*».) La casa de Ester y Mardoqueo, en Susa.

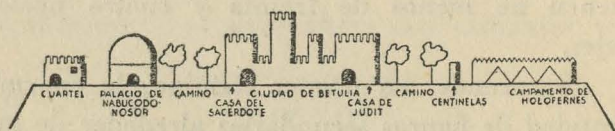
En la obra, que es bastante extensa, intervienen no menos de treinta y cuatro personajes.

Sorprende, en primer término, la enorme cantidad de figuras secundarias alrededor de las figuras principales: Asuero, Vasti, Ester, Amán, lo cual, aparte de la espectacularidad que procuran los séquitos, tiene una explicación por la *función de enlace* que estos personajes — criados, eunucos, correos, alguaciles — tienen en esta especial dramaturgia, en la que los diferentes «lugares», tan próximos a la vista del espectador, simulan estar situados a veces a larga distancia, distancias que «franquean» — atravesando el espacio que va de «lugar» a «lugar» — estos personajes, que, como decimos, son muy característicos de este tipo de teatro. En este lugar intermedio, que el manuscrito denomina «el carrer», la calle, acontecen, como veremos en seguida, numerosas escenas.

De esta manera puede seguirse la complejidad del texto bíblico con todos sus detalles.

Vamos a describir la dinámica de la acción de la Consueta, utilizando para ello el gráfico adjunto, que intenta una reconstrucción mental de la escenografía de los cuatro «lugares» o «ca-

dafals» que las acotaciones describen (A, B, C, D), al que añadimos la casa de Ester (E), así como la zona intermedia (F)



Reconstitución de un escenario múltiple, tomado de las acotaciones de la «Representación de Judit» (del manuscrito 1.139 de la Biblioteca Central de Barcelona).

Señalemos también una numeración de escenas y de su correspondiente referencia al texto bíblico.

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
1. ^a	El Rey invita a sus sabios a participar en un festín enviándoles un portero.	<i>Ester</i> , 1, 1-7	A	El portero va de A a C.
2. ^a	El portero formula la invitación, que los sabios aceptan.		C	El portero va de B a C.
3. ^a	El portero da cuenta de ello al Rey. Llegan los sabios y se apareja el festín, que se despliega con música y fasto. El Rey se propone llamar a Vasti, la Reina, a la que envía sus eunucos.	<i>Ester</i> , 1, 1-7	A	Los sabios van de C a A. Los eunucos van de A a B.
4. ^a	Transmitida la invitación, Vasti se niega.	<i>Ester</i> , 1, 10-12	B	Los eunucos van de B a A.

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
5. ^a	Los eunucos dan cuenta al Rey de la negativa. Éste consulta a sus sabios, quienes le aconsejan repudiar a Vasti y tomar nueva mujer. Los sabios se retiran.	<i>Ester</i> , 1, 14-22	A	Los sabios van de A a C.
6. ^a	Por el camino encuentran un correo, que al conocer las nuevas previene que en la ciudad de Susa hay una doncella de belleza sin igual, llamada Ester, hija de Mardoqueo.	<i>Ester</i> , 2, 3	F	Los sabios pasan a E.
7. ^a	Llegan los sabios a la casa de Mardoqueo y se postran ante Ester, que acepta ser presentada al Rey. Mardoqueo ruega a su hija que no explique su condición.	<i>Ester</i> , 2, 5-8	E	Los sabios y Ester pasan de E a A.
8. ^a	Los sabios presentan a Ester al Rey, quien la pone bajo la custodia de Egeo, pasando con ella.	<i>Ester</i> , 2, 8-9 («Hegue»)	A	Ester y Egeo pasan de A a B.
9. ^a	El Rey envía un portero a llamar a Egeo, que se presenta y recibe la orden de coronar a Ester como Reina. Parte con los eunucos a comunicárselo. El Rey ordena un festín.		A	El portero pasa de A a B y trae a Egeo. Egeo y los eunucos pasan de A a B.

Escena	Tema	Fuente bfblica	Situa- ción	Movimiento
10. ^a	Los eunucos explican a Ester la decisión real, que la acepta, y salen todos hacia palacio.		B	Ester, acompañada de los eunucos, sale de B para A.
11. ^a	Ester se presenta ante el Rey, quien le comunica su voluntad de desposarla, mandando el Rey músicas y fiestas. Unos porteros manifiestan su inquina contra el Rey. Cuando Ester se retira a su cámara, Mardoqueo le dice lo que ha oído a los criados.	<i>Ester,</i> 2, 16 <i>Ester,</i> 2, 21	A F	Sale Ester de A para B, pero retrocede a A.
12. ^a	Ester le explica al Rey, quien lo agradece y la envía de nuevo a descansar.		A	Ester vuelve de A a B.
13. ^a	El Rey envía a los porteros a llamar al alguacil que está en la casa de Amán.		A	Los porteros van de A a D.
14. ^a	Vuelven los porteros con el alguacil. El Rey ordena ahorcarlos.	<i>Ester,</i> 2, 22	A	El alguacil se lleva los porteros a D y los ahorca. Regresa a A.
15. ^a	El alguacil da cuenta al Rey de la ejecución de la sentencia. El Rey manda llamar a Amán.		A	El alguacil va de A a D y lleva a Amán de D a A.

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
16. ^a	Amán se apresta a cumplir la orden del Rey.	<i>Ester</i> , 3, 1-2	D	
17. ^a	Amán se presenta al Rey, quien le inviste de gran autoridad. Pero, al pasar ante Mardoqueo, él no le rinde los honores debidos. Un portero denuncia a Amán la condición de judío de Mardoqueo. Amán se queja al Rey y le pide permiso para perseguir a los judíos. Amán hace, por medio de los porteros, venir a sus correos y les da la orden de persecución.	<i>Ester</i> , 3, 4 <i>Ester</i> , 3, 6 <i>Ester</i> , 3, 7 <i>Ester</i> , 3, 12	A	Mardoqueo pasa de A a F. Los porteros pasan de A a D para traer a los correos.
18. ^a	Mardoqueo llora temiendo por el pueblo judío.	<i>Ester</i> , 4, 1	F(?)	
19. ^a	Las doncellas previenen a Ester de lo que acontece; Ester requiere a Hatach que se presente y busca a Mardoqueo.	<i>Ester</i> , 4, 4 <i>Ester</i> , 4, 5	B	Hatach va de B a F(?).
20. ^a	Mardoqueo explica a Hatach la gravedad de la persecución.		F(?)	Hatach va de F(?) a B.
21. ^a	Hatach transmite la noticia a Ester, que decide ver al Rey.		B	Hatach va de B a F(?).
22. ^a	Hatach comunica la decisión de Ester a Mardoqueo.		F(?)	

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
23. ^a	Ester y sus criados se presentan al Rey. Ester le pide que llamen a Amán, y así lo ordena el Rey.		A	Ester y sus criados van de B a A. Ester vuelve de A a B.
24. ^a	Amán accede a los deseos del Rey y se presenta.		D	Los porteros van de A a D. Amán va de D a A.
25. ^a	Amán se presenta al Rey, quien le indica que Ester desea hablarle.		A	El Rey y Amán van de A a B.
26. ^a	Ester los recibe arrodillada y les pide que vuelvan al siguiente día.		B	El Rey y Amán van de B a A.

Basta la descripción de las escenas anteriores para hacerse cargo del movimiento escénico de la pieza. Los textos indican constantemente — como hemos señalado — la melodía con que cada parlamento debe cantarse, siempre de carácter litúrgico. El tono dilatorio de muchas escenas indica que el trasiego de personajes entre uno y otro lugar debía tener una gran importancia y, en cierto modo, estas situaciones que acontecen en «la calle», es decir, en el recinto

que queda ante los «lugares» o «cadafals» y el público serían una última y remota derivación de lo que la «orquestra» representó en la dinámica del teatro griego.