

DESLINDES TEATRALES EN EL MEDIEVO (RESPUESTA A PROFETI)

ÁNGEL GÓMEZ MORENO
Universidad Complutense

Imposible como es el acuerdo entre cuantos trabajamos sobre el teatro de la Edad Media a la hora de delimitar nuestro objeto de estudio, debemos extremar la prudencia cuando defendemos nuestras opiniones y mostrarnos sobremanera elegantes cuando rechazamos las propuestas ajenas; aunque de modo tácito, quienes formamos parte de ese grupo hemos venido observando dichas normas a pesar del radical desacuerdo que separa unas de otras posturas. Con todo, las breves líneas que aquí ofrezco son muestra de que, en ciertos casos, las discrepancias de método y perspectiva dan pie a ataques furiosos por parte de investigadores conocidos por su especial vehemencia (o, dicho sin tapujos, por su agresividad) en la defensa de sus postulados. Aunque no desconocía el peculiar estilo de Maria Grazia Profeti de viva voz y por escrito (y hasta ahora la tenía por más comedida con la pluma que con la lengua), me ha sorprendido muchísimo su cáustica recensión a mi libro *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, en *Rassegna Iberistica*, 49 (1994), pp. 46-48. La sorpresa se ha dado a pesar de que, en las II Jornadas de Teatro Medieval de Elche de 1992 y tras una acalorada disputa, Profeti me amenazó con una reseña inminente, cuya ponzoña adiviné por lo exaltado de su ataque y por el curioso retintín de su voz.

Por cierto, si no encontré nada oportuno aquel tonillo, menos apropiado, por más zafio, me ha parecido el uso que Profeti hace de la paradoja irónica, una figura sobre la que añadiré algo al final. Molesto por el talante de la reseña (aunque mi malestar y el tono de Profeti no dejen de ser algo meramente anecdótico) y sorprendido por la vaguedad de sus observaciones y por lo erróneo de los datos que aporta (y esto

es lo más importante), me veo en la obligación de salir a su paso e invitarla a que reflexione en torno a su escrito; con todo, creo que le convendrá algo más que revisar sus erradas correcciones a mi obra: debe ir un punto más lejos y reconsiderar su peculiar idea de un género tan importante como la crítica de libros (para mí no es un género chico, ni por su calado ni por sus proporciones, a veces extraordinarias, sino un verdadero arte), ya que nunca es tarde para enmendar la plana. En la respuesta a que aquí doy inicio, sigo la disposición (mejor que orden, pues si lo hay no he logrado dar con él) de sus reflexiones, en la creencia de que no habrá de restarles energía a mis argumentos como tampoco dificultará la comprensión por parte del sufrido lector que se atreva a llegar hasta el final.

La primera andanada se dirige contra el texto zamorano de 1279 que me ha hecho albergar tantas esperanzas. Para Profeti, lejos de mi afirmación (que sigo manteniendo como entonces), esta referencia puede interpretarse como sigue: «Si può pensare che il passo alluda a un processione di commemorazione dell'entrata di Cristo in Gerusalemme nella domenica delle palme, accompagnata da canti». Evidentemente, aunque sólo de eso se tratase, la noticia sería de gran interés para muchos de nosotros (claro está que más para Víctor García de la Concha o Ana Álvarez Pellitero que para Humberto López Morales); sin embargo, el término *representación* (y no *procesión*, aunque a una de ellas se alude con claridad en otro documento previo de 1273) no es de cosecha propia sino que aparece explícito en dicho texto y, según comprobamos desde el debatido título de las *Siete Partidas* (donde nadie ha discutido el hecho de que aluda al teatro religioso sino si debe tomarse o no como un testimonio de raigambre puramente peninsular, algo que ha rechazado Humberto López Morales de una manera irrefutable en «Alfonso X y el teatro medieval castellano», *Revista de Filología Española*, 71 (1991), pp. 227- 252) hasta la hermosa pieza navideña de Gómez Manrique, sirve para designar algo más que una ceremonia como la propuesta por Profeti.

Ése es igualmente el valor de las demás documentaciones conocidas de dicho término en la Península, que ofrezco en orden cronológico aproximado: la glosa de Enrique de Villena estudiada minuciosamente por Pedro Cátedra, en que *representación* se asocia de forma consciente con *theatro* y con *sçena* o *çena* (en «Ecolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* [Madrid, Cátedra, 1983], pp. 127-136 [128]), que se debe unir a otra relativa a *entremés* a la que Cátedra ha hecho jugosos comentarios («entremeses, siquiere representaciones»). Posteriores en poco, pero con mucho más diáfanas, son las referencias de los libros de cuentas de la Catedral de León (1458), las de la Seo zaragozana (1487), el *Sinodal*

de Ávila (1481) o esos apuntes toledanos rescatados por Torroja y Rivas, con una *Rrepresentación de Nuestra Señora de la Asumpción* al final del siglo xv. En fin, la última cita que aquí interesa procede del Nebrija del *Vocabulario de romance en latín* (ca. 1495), que retomaré más adelante. La alusión más turbia de todas es, sin duda, la de la glosa a la versión castellana de las *Invective contra medicum* (ca. 1450) por Fray Hernando de Talavera, que puede suscitar discusiones a las que sería muy difícil dar una solución por todos aceptada. En la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* (1461) hallamos, sin embargo, el verbo *representar* en un pasaje diáfano que sólo invita a una asociación de tipo teatral.

Para el resto de la Península, vale recordar las citas a las *representações* del Corpus y otras «do Presépio ou dos Reis Magos...» en el *Sinodal de Oporto* (1477), o la *Representació de Santa Eulalia* con que Barcelona acogió a la Reina Isabel (1481). De pasar al otro lado de los Pirineos, encontraremos el temprano *representer* de *La Seinte Resurrection* (ca. 1200) o el uso certero del mismo verso en el comentario de Nicole Oresme a la *Ética* de Aristóteles (entre 1370 y 1374). En latín, el verbo *representare* sorprende por su precisión desde Honorio d'Autum (siglo xi) o el comentario de Arnulfo de Orleans a los *Fasti* ovidianos (del final del siglo xii). Por cierto, como no quiero que Profeti pierda el tiempo en búsquedas huera, le adelanto que el latín *representatio*, en contextos similares, posee idéntico significado, según se deriva del *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* de C. Du Cange o del *Lexicon latinitatis Medii Aevi*; curiosamente, además, ambas obras remiten a un par de testimonios peninsulares (extraídos también de sinodales) y a otro más italiano muy tardíos, por lo que sirven de bien poco para nuestras pesquisas. No menos inútil resultará el repaso de artículos clásicos como el de Mary H. Marshall, «Theatre in the Middle Ages: evidence from dictionaries and glosses», *Symposium*, 4 (1950), pp. 1-39, donde sólo interesan *theatrum*, *scena* y, en menor medida, *spectaculum*. ¿De dónde proceden, entonces, los datos aquí ofrecidos? Pues de ninguna otra fuente de información que no sea mi malhadado libro, cuyos ricos (apabullantes, me atrevo a decir, ajeno a toda humildad) materiales habrían merecido algún elogio, por muy fugaz que fuese, en la reseña de Profeti, donde sólo se blande la férula. Extraigamos, ahora, las conclusiones que se derivan del conjunto de noticias que he aportado.

Los testimonios son de una claridad extraordinaria. Es más, sabemos que, en la Edad Media castellana, a falta de otras, la voz *representación* sirvió para designar las piezas teatrales que hoy se conocen; justamente es ésa la causa por la que todos consideramos mucho más legítimo el título de *Representación de los Reyes Magos* que el ana-

crónico *Auto de los Reyes Magos*. Así pues, parece que, en mi lectura del documento zamorano, no peco por exceso; espero, eso sí, que se me aduzcan pruebas contrarias: ejemplos de que dicho término (por desgracia, apenas considerado en el *DCECH* de Joan Corominas y José Antonio Pascual) sirvió para designar un espectáculo no teatral y en particular una procesión desde los años del testimonio más antiguo de que disponemos (sin seguridad sobre cuándo se incluyó el término en la *Partida*, algo que pudo ocurrir entre la primera redacción (ca. 1256-1265) y la definitiva (ca. 1284), poco antes o después de la muerte del Rey, la referencia más segura de todas es precisamente la zamorana) y el ya tardío de Nebrija. Incluso en el caso de que se encontrasen las pruebas que solicito, mi propuesta conservaría su validez al menos parcialmente, aunque nunca me dolerían prendas en reconocer su lógica debilitación.

El *Libro de las confesiones* de Martín Pérez (no Martín Paláez, como escribe Profeti), obra escrita entre 1312 y 1317 (lo que nos lleva a los comienzos del Trecento, y no «all'inizio del 1400», como afirma dicha estudiosa para hacer de éste un testigo tardío) es, según lo conocemos, una pieza altamente original del Derecho Canónico peninsular, tal y como han demostrado estudiosos de ese campo tan sabios y respetados como el padre Antonio García y García (véanse, por ejemplo, sus *Estudios sobre la canonística portuguesa medieval* [Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976], 127-133). Aunque Martín Pérez tal vez recibió su formación en Bolonia y en el interior de su obra se deja sentir el peso de autoridades como Guido de Monte Roterio (por medio del *Manipulus curatorum*) y Hugo de Santo Caro (con el *Speculum ecclesie*), todo lo que sabemos hasta ahora lleva a pensar que los pasajes que más nos interesan a los estudiosos de los espectáculos del Medievo se apoyan en una tradición cimentada por el *Poenitentiale* de Thomas de Cabham, aunque notablemente amplificadas en el autor hispánico; esa obra, cercana en el tiempo a la nuestra, presenta una triple disposición inicial idéntica a la de Martín Pérez, si bien carece del capítulo último sobre el *hombre salvaje* y, desde luego, es de una notable brevedad. ¿Son esas *amplificaciones*, como supongo, un rasgo original del *Libro de las confesiones* o realmente Cabham es tan sólo un epítome de otra autoridad que hoy desconocemos? En el día de hoy carecemos de datos que permitan apostar por esa última hipótesis de trabajo y, por lo tanto, parece arriesgado rechazar alegremente la raigambre peninsular de dichos materiales. Con ese prudente modo de proceder, espero no despertar nuevamente la ira de Profeti, que en un momento achaca a sus colegas españoles que trabajan con el teatro áureo (y menos mal que no particulariza) un morbo hartamente común en el ámbito de los estudios humanísticos para el que me siento vacunado

y, al menos en parte (pues nunca está uno libre de ese mal), protegido: un «malinteso 'patriottismo del tema'».

En cualquier caso, quedaré muy agradecido a Profeti si osa ir algo más allá de la mera sospecha acusadora (para conmigo, claro está) y se molesta en consultar ella misma las *Decretales* y otros *corpora* jurídico-religiosos, pues bien poco o nada pueden ofrecerle los textos hacia donde la lleva su olfato, escasamente certero en este punto: «testi latini patristici». Si ella logra dar con pruebas irrefutables al respecto seré el primero que se rinda ante la evidencia; sin embargo, por ahora, me parece poco prudente ir más allá de la mera suposición. Lo que me sorprende es que Profeti se cebe en mi relativo silencio al respecto, pues las respuestas que busca y que aquí ofrezco con toda la claridad de que soy capaz se hallan también dentro del mismo capítulo de mi denostado libro, en que relaciono, en la medida de lo posible, el *Libro de las confesiones* con sus congéneres europeos. En caso de que Profeti eche mano a la pluma para darme esta satisfacción es de desear que no cometa de nuevo un fallo que a mí me achaca de manera vaga y que ella ha cometido con claridad meridiana en lo que a la cronología y periodización de los fenómenos respecta.

En verdad, me ha confundido su reproche por recordar la *Commedia d'Ippolito et Lionora* al haber nacido, como indica, por impulsos renacentistas y humanísticos, nunca medievales. Parece, pues, preciso aclarar que, aunque los problemas de periodización no me son ajenos ni desconocidos, máxime en ese período concreto (ahí está mi reciente libro *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994), en ningún momento se me ha ocurrido echarme hacia atrás al irme aproximando o traspasar las consabidas y siempre artificiales fechas de cierre del Medioevo en Europa o en España (1453, 1492 ó 31 de diciembre de 1500). Cuando aludo a esta obra, lo hago en un párrafo en el que hay una clara referencia a formas del «temprano teatro renacentista de Italia»; en cualquier caso, al ocuparme de las manifestaciones dramáticas de la Península Ibérica, alguna vez me he permitido llegar hasta los años del Emperador. Creo que siempre he justificado mi forma de proceder y que la cronología no baila libremente por mi cabeza como Profeti sospecha; por ello, sé muy bien a santo de qué están (tanto desde una perspectiva cronológica como genérica) Fernando de Rojas, su *Celestina* e incluso alguna que otra referencia a la literatura celestinesca, algo que justifiqué en mi libro aunque lo creía de todo punto innecesario. Ahora, sin embargo, compruebo atónito que estaba equivocado al pensar de esa manera y concluyo que Profeti precisa de pruebas; por ello, me dignaré enviarla a manuales de diversa materia: si los panoramas y diccionarios de literatura medieval española y europea no apartan el Trecento y

Quattrocento italianos, tampoco lo hacen aproximaciones historiográficas, como *The Cambridge Medieval History*, o filosóficas, a la manera de *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, por abundar en la misma serie (aunque otros manuales ponen fin en este mismo punto con un capítulo final dedicado a los humanistas, como en la célebre obra de Étienne Gilson, el libro mencionado va más lejos, según se ve por su subtítulo: «From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600»). En las obras a que he aludido y en otras semejantes hay, claro está, reiteradas alusiones al Humanismo y al Renacimiento, italiano y europeo, en el marco de una cronología común que debemos observar por encima de cualquier otro principio taxonómico.

Por cierto, Profeti debe tener mucho cuidado al hablar alegrementemente del «marcato medievalismo» de Juan de Mena, Alfonso de Palencia y Antonio de Nebrija: la débil *emulatio* del primero, con un culto de neófito a la lengua griega y atisbos de un cierto interés por la epigrafía y la numismática es de un enorme interés para el estudio del Humanismo y de la penetración de sus ideales por toda Europa; sin embargo, la personalidad erudita de Palencia y Nebrija (vinculados con algunos humanistas italianos, al tiempo que mentores de los géneros literarios, ideas y aficiones propias de dicho grupo, por lo que ambos, y el segundo de pleno derecho, se hacen dignos de ese calificativo) merece otro tratamiento por parte de Profeti. En realidad, tengo sospechas razonables de que, tras la definición medievalizante que ambos dan de la *escena* y el *teatro* (lugar para ver los *ludi* o juegos), cabe intuir un conocimiento más profundo del fenómeno; de hecho, sus viajes a Italia y su formación nos llevan a pensar que tenían noticias más certeras que las inferidas por los críticos. Valga como ejemplo de lo que acabo de apuntar el hecho de que, mientras el citado *Vocabulario* de Nebrija presenta una definición anquilosada aunque no ilógica (por ello, las entradas de la edición de ca. 1495 no se modificaron en la revisada de 1516, próxima a su muerte en 1522, años en que ya estaban claros dichos conceptos) de *scaena* y *theatrum*, la familia léxica del verbo *representar* incluye tres términos harto reveladores, y especialmente el último por cuanto manifiesta una clara conciencia del universo teatral al ligar los viejos géneros con una modalidad de espectáculo, los mimos, tan propia del mundo clásico como de la Edad Media: *representador de comedias* (*comoedus*), *representador de tragedias* (*tragoedus*) y *representador de momos* (*mummus*). No en balde, el *Universal Vocabulario* de Palencia apunta que «mimus...es momo» y añade, acto seguido, una serie de datos que no acaban de aclararnos si tenía o no una idea precisa sobre el teatro antiguo y lo vinculaba, como nos parece lógico, a otras formas dramáticas; el *mo-*

mo, no obstante, es asociado con el histrión por cuanto uno y otro son *remedadores*, a pesar de que la palabra-clave, *representación*, no aparece en esta obra de 1490. Revise, así pues, Profeti sus ideas heredadas en torno a Antonio de Nebrija y Alfonso de Palencia y analice, de paso, los conceptos que encubren sus *entradas* léxicas relativas al teatro.

En este mismo párrafo, Profeti demuestra haberme leído de forma por completo confundida, pues en ningún caso he asociado la glosa del ms. 9-5531 de la Real Academia de la Historia con la opinión certera en torno a la escena clásica de Alberti o Biondo. Por cierto, reconozco que, al tratarse de un *addendum* al capítulo primero y por mor de la brevedad, olvidé decir que la traducción de la *Farsalia* castellana con glosas es una copia de mediados del siglo xv, fallo que creo puede perdonarse por cuanto yo mismo me acuso e imploro el perdón de Profeti y de cualquier lector desde este lugar (por cierto, podría haber conseguido ese dato en *BATE, Bibliografía Española de Textos Antiguos* [BOOST4], de Charles B. Faulhaber, Angel Gómez Moreno y Angela Moll, a disposición de los investigadores en el disco óptico de *ADMYTE, 0* [Madrid, Micronet, 1993]). Como quiera que sea, no se me pasó por la cabeza la idea de hermanar a Biondo con el anónimo autor de esa glosa (que tal vez merezca la pena repetir aquí: «*Teatro*: éste era lugar para mirar las gentes los juegos que se fazían en algunas fiestas de Roma»), pues mis textos «citados atrás» no remiten a los párrafos de la *Roma ristaurata* que cito inmediatamente antes sino a esas que Profeti tiene por alusiones en la línea medieval. Acepto que esa forma de envío es un tanto imprecisa (como lo son también el latín *supra*, el inglés *above* o el italiano *sopra*, según he creído hasta ahora) y que, para Profeti por lo menos, me habría convenido indicar con exactitud las líneas a que me refería; por ello, acepto la pequeña parte de culpa que me toca, aunque la suya no deja de ser una corrección por exceso.

Aún hoy estimo, y otros muchos conmigo, que el estudio del teatro y de los espectáculos peninsulares de la Edad Media adquiere nueva luz cuando se mira con un prisma panrománico. Muy raras veces me he visto forzado a apelar a la poligénesis en pos de una solución convincente para fenómenos comunes; muchas, por el contrario, he encontrado la más sencilla respuesta por medio de una tradición que los esfuerzos de los estudiosos han logrado documentar con no poca frecuencia. Si el procedimiento me parece legítimo, también lo es una dispersión geográfica y cronológica que creo haber controlado en todo momento; en cualquier caso, si ha quedado claro que no tengo graves problemas de periodización, debe estarlo igualmente que mi viaje a través de los siglos no «contribuisce ad ingenerare confusione», como

opina Profeti. La única sugerencia que aceptaría, y que no se me ha propuesto, es la inclusión de una tabla final en la que obras y autores fuesen acompañados de sus correspondientes fechas, precisas o aproximadas, al modo de la que W. Tydeman añade a su manual *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c. 880-1576*, Cambridge, University Press, 1978.

Sigo contento, no obstante, con mi criterio temático, que es el adoptado en muchas monografías tradicionales desde los clásicos Chambers y Young. Tampoco me habría atrevido a eliminar de mi panorama, pues ésta y no otra es su esencia, noticias que tradicionalmente se consideran en cualquier introducción a dicha materia en otros puntos de Europa (incluso en la misma Francia, donde abundan las manifestaciones teatrales irrefutables de todo punto). Así las cosas, me extraña que Profeti no haya arremetido contra la presencia de la comedia elegíaca y buena parte de las comedias humanísticas del mismo modo que con el texto de Fernando de Rojas. Es lo cierto que, cuando preparaba mi libro, no pensaba en complacer a nadie en particular y menos, lo digo sin tapujos, a cuantos tienen una idea excluyente del fenómeno teatral y creen saber dónde caen sus límites. Desde luego, me tranquiliza mucho comprobar que ni yo ni la mayoría de cuantos hemos coincidido en Elche, Santiago o Almagro (al no haber asistido a ninguno de los congresos de la Asociación Internacional de Estudio del Teatro de la Edad Media, no osó llegar más lejos) tenemos tal certidumbre; es más, parece que el marbete general *teatro* se vuelve inasequible, a diferencia de lo que sucede con otros más específicos que, poco a poco, se van aclarando (como *farsa*, término del que he encontrado una primera documentación en España, coincidente con las atestiguadas fuera de la Península, con el valor de *teatro breve* o *entremés*, lo que me impulsa a revisar la nota 52 de mi libro, inadvertida por Profeti a pesar de que se merecía sus reparos y los de otros críticos; si en el siglo XVI *farsa* y *farce* servían para designar una obra teatral cualquiera, en la centuria previa aquel otro es el significado común: en Francia, la representación completa era la suma de una *moralité* más una *farce*, lo que viene a dar fundamento a la primera interpretación que yo rechazaba en ese lugar). Y es que todo invita a vaticinar que no será posible un acuerdo sobre el uso de la voz *teatro* a causa de los múltiples conceptos que encierra, como he indicado en mi nada tendenciosa obra y volví a recordar en las II Jornadas de Teatro Medieval de Elche un año más tarde.

Por fortuna no he sido el primero en aglutinar dentro de un panorama teatral materiales de la condición referida; muy al contrario, voy a la zaga de toda una tradición de estudiosos del teatro europeo de la Edad Media. Solo yo, eso sí, me he hecho merecedor de tan dura re-

primenda. Échese un vistazo a cualquiera de las aproximaciones más aplaudidas, como las de Fernando Lázaro Carreter o Ronald Surtz, y se comprobará que nos hemos movido por idénticos terrenos, aunque, para la ocasión, yo haya adjuntado un ingente volumen de información desconocida, fruto de mis rastreos por los archivos y bibliotecas españoles. ¡E incluso eso me llega a negar!: «i dati non sono nuovi», afirmación que se da de bruces con el hecho de que Profeti pasase revista a la posible condición dramática de los textos aducidos en mi libro durante el encuentro de Almagro de 1994 (como espero podrá verse en las actas). Ni tan siquiera he sido más osado que mis predecesores, pues jamás me he atrevido a afirmar que ciertas procesiones, danzas, fiestas (con o sin texto, con o sin disfraz), poemas dialogados o espectáculos de índole diversa constituyan manifestaciones teatrales irrefutables. En ningún caso he procedido de ese modo. Lo que tampoco me he permitido ha sido prescindir de los mimos por el hecho de que algunos estudiosos no vean teatro en ellos, arrinconar la poesía de cancionero dialogada por desconocer hoy su verdadera esencia o excluir de mi libro el drama litúrgico o algunas representaciones devotas porque determinados investigadores (con Luigi Allegri al frente) niegan que sean formas teatrales de pleno derecho. No, a mí nunca se me pasó por la cabeza olvidar esos y otros materiales porque lo que iba a dar a la imprenta era un manual y, en origen, una sección muy crecida del volumen tercero de *Historia y Crítica de la Literatura Hispánica* (de hecho, para la ocasión se conservó un epítome que vio la luz dentro del mismo año).

Aquello es lo que quiere, sin necesidad de irme lejos, la propia Profeti, que no encuentra compatibles los conceptos de *teatro* y *devoción*; por ello, supongo que dejará al margen de sus estudios no sólo los *tropos* sino, dado el caso, la gran tragedia griega y, por supuesto, el *Auto de los Reyes Magos* o el *Misterio de Elche*, claramente imbuidos de esa dimensión que ella rechaza. Acaso sea yo un crítico ultraconservador a ese respecto, pero me he sentido con mucho más tranquilo al continuar la tradición e incluir manifestaciones como ésas junto a espectáculos varios y textos que nacieron alejados de la escena, como *La Celestina*. Y tampoco he sido el primero a este respecto, como se comprueba al consultar obras del prestigio de la *Introducción a la literatura medieval española* de mi maestro Francisco López Estrada (Madrid, Gredos, 1952, y sus sucesivas ediciones revisadas), el capítulo en torno al teatro medieval a cargo de Humberto López Morales en José María Díez Borque, ed., *Historia de la literatura española* (Madrid, Guadiana, 1974), vol. I, pp. 77-123, o el muy reciente de Pierre Heugas en Jean Canavaggio, ed., *Historia de la literatura española* (Barcelona, Ariel, 1994), pp. 231-260; sin ninguna duda, a

cualquiera que vuelva a leer mis páginas sobre la obra de Rojas no se le pasarán por alto aquellos párrafos en que sitúo *La Celestina* entre los derivados del teatro clásico al cierre de la Edad Media, que nacieron alejados de las tablas. En todo momento, y espero que al menos ahí estén de acuerdo cuantos hayan llegado hasta aquí, muestro tener clara conciencia de la entidad diversa de unas y otras formas (por ello, no puedo sino rechazar con toda la energía de que soy capaz esa «preocupante posición acritica» que se me achaca). ¿Cómo se puede sostener que tengo por iguales una pieza erudita tal vez nunca representada (texto y solo texto) como el *Baucis et Traso* y la función muda de un saltimbanqui? ¿A quién se le pasa por la cabeza que he sido capaz de hermanar los testimonios que aporto sin más distingos? De veras, no alcanzo a entender cómo alguien puede achacarme tamaña miopía intelectual, como tampoco que mi ponderación se torne postura inflexible para alguien que lea mi libro.

Y nada más. Éstos son todos los puntos rebatidos por la reseña de Profeti, a quien creo haber dado cumplida respuesta. En tal caso, ¿qué es lo que queda de sus objeciones?: una diferencia de método y de perspectiva que se percibe fácilmente en nuestras trayectorias, distintas a muchos respectsos. Profeti es semióloga, especialista en literatura áurea en general y teatro de dicho período en particular, amén de estudiosa de la teoría dramática; a mí se me tiene por un medievalista de estricta observancia filológica, pero nunca ajeno a la Teoría de la Literatura, desde un punto de visto histórico y teórico (sobre algunos de tales problemas que afectan al teatro medieval versan mis ponencias en las II y III Jornadas de Teatro Medieval de Elche). Aunque nos diferenciamos por los intereses que nos mueven y las herramientas a que apelamos, ello no impide observar esa elegancia en el trato y prudencia en la exposición a la que me refería al principio. Frente a su postura inflexible, no encuentro un solo punto en que me haya mostrado categórico en mi libro. He respetado sus opiniones, que no comparto, y no he hallado idéntica respuesta de retorno. Creo no obstante que, al escribir una reseña tan mordaz como ésa, hay que proceder con más precisión en las objeciones que la mostrada por Profeti; no se puede corregir un dato correcto por medio de un error mayúsculo como tampoco vale quedarse en medias tintas, vaguedades o débiles hipótesis que no alcanzan a desvirtuar las mías propias (pues jamás he elevado a rango de tesis aquello que no lo es, frente a la fe ciega que me achaca Profeti).

En fin, al cierre de esta nota me quedo con el consuelo de que incluso un buen libro (y sólo me atrevo a decir que el mío no es tan malo como se deduce tras leer a Profeti) es susceptible de recibir una crítica aviesa (aunque la lista es interminable me bastarán dos ejem-

plos: los inmerecidos varapalos recibidos por el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk o la *Celestina* de Peter Russell); me quedo con el dulce sabor de las demás reseñas a mi trabajo, más que benévolas abiertamente elogiosas (hasta ahora, conozco las de Ronald Surtz y David Hook); además (en tal grado soy ingenuo), confío en que Profeti nos dé muestra de su talante profesional y reconozca sus errores en la misma revista en que publicó su recensión. Lo que ya no podrá corregir es su lacerante final, sobre el que quiero hacer una sola advertencia: en retórica, la ironía es una figura de pensamiento que obra su efecto cuando se emplea de modo sutil; si pretendemos hacer daño, podemos cargar las tintas, avanzar un grado más y llegar a la sorna; sin embargo, allí donde la ironía es colofón a una serie de ataques directos, ésta deja de serlo y, en español, pasa a llamarse *rechifla*. No me habría costado ningún esfuerzo escribir esta respuesta a Profeti en una clave idéntica, pero me he impuesto no hacerlo y por eso pondré punto final a mi réplica de inmediato; pero antes emplazo a esa estudiosa italiana a que, dada la pasión con la que habla y escribe sobre el teatro del Medioevo, nos deslumbré con un panorama propio en el que, eso sí, no vuelva a despidarse con las noticias como ha ocurrido una y otra vez en las tres escasas páginas de su vitriólica reseña.

Cuente desde ahora con que, de no cambiar radicalmente de enfoque, tendrá asegurada mi discrepancia; no obstante, si se me ocurriese escribir una nota crítica (algo poco probable, pues Profeti conoce de sobra mi postura y no veo necesario recordársela, como tampoco pretendo ganar prosélitos a través de la crítica de libros), sería mucho más comedida y generosa que la suya. No, la verdad no cae de ningún lado en especial: el criterio restrictivo, que ella y Luigi Allegri observan, no es menos legítimo que otros de más amplias miras, como el de Víctor García de la Concha y Ana María Álvarez Pellitero; tampoco queda uno automáticamente anatemizado o a salvo de peligro al recurrir o al esquivar la voz *teatro*, ni dispondremos de un salvoconducto a toda prueba con el término *espectáculo* (en Almagro, Profeti se mostró muy satisfecha simplemente por el título de mi lección «Iglesia y espectáculo en Castilla-León: un puñado de documentos olvidados»). Los trabajos de Allegri, ya que Profeti no ha abordado la materia por escrito, invitan a reflexionar pero no salvan las dificultades teóricas y taxonómicas a que se enfrenta el especialista. No me duele, sino al contrario, que se restrinja el uso de *teatro* a unas manifestaciones determinadas en tal o cual estudioso; sí, y mucho, que se ponga el grito en el cielo porque alguien lo emplee con distinto criterio.

No olvidemos además que, cuando procuramos delimitar el espacio teatral del Medioevo, estamos apelando a criterios de hoy, no de

época; a la Edad Media, sólo le corresponden unas determinadas etiquetas, vigentes mucho antes de que, con la voz *teatro*, se vinculasen las manifestaciones dramáticas contemporáneas con una escena clásica recién resucitada: *mystère*, *moralité*, *lauda*, *farsa*, *entremés*, la controvertida *representación* y otras. Ahora bien, libre como es el estudioso para extrapolar sus reflexiones teóricas y aplicárselas a los *corpora* medievales, puede proceder como le apetezca y quedarse al final, si así lo desea, con unas manifestaciones tan tardías y escasas como las que corresponden al teatro profano. Yo, en cambio, decidí escribir mi panorama de una forma más comprensiva y, por ende, menos categórica, aunque en absoluto ajena a ese *impianto teorico* previo que Profeti echa de menos en mi libro. Mis apuntes de teoría teatral (aunque no demasiado abundantes, presentes a lo largo de todo el libro), mis reiteradas observaciones en torno a la condición de determinados géneros, obras específicas y espectáculos ofrecen una especie de arte de marear para el lector. Con todo, por su importancia, más tarde he abordado un par de asuntos de forma pormenorizada: los límites de la teatralidad (trabajo aparecido en las actas de las II Jornadas de Elche) y las maneras de la oralidad en el Medievo (materia que he tratado en el volumen 16 de la *Historia de España Menéndez Pidal* y en las III Jornadas de Elche). En caso de volver nuevamente sobre el tema, tengan la seguridad de que seguiría por mis pasos (nadie hay más contumaz que un servidor): no rechazaría materiales sino que, al contrario, añadiría otros de última hora con que he ido tropezando al revisar los documentos de diversos archivos y bibliotecas. Formas irrefutables de teatro unos (pues la voz *auto* saca de dudas en algún caso), maneras de espectáculo otros (como las *danzaderas* de León), su incorporación será causa (abandono el potencial por el futuro) de acuerdos y desacuerdos, de palmadas en la espalda y quizás (¿quién podría evitarlo?) de alguna reseña acerba. Pero ya no de Profeti, por favor.