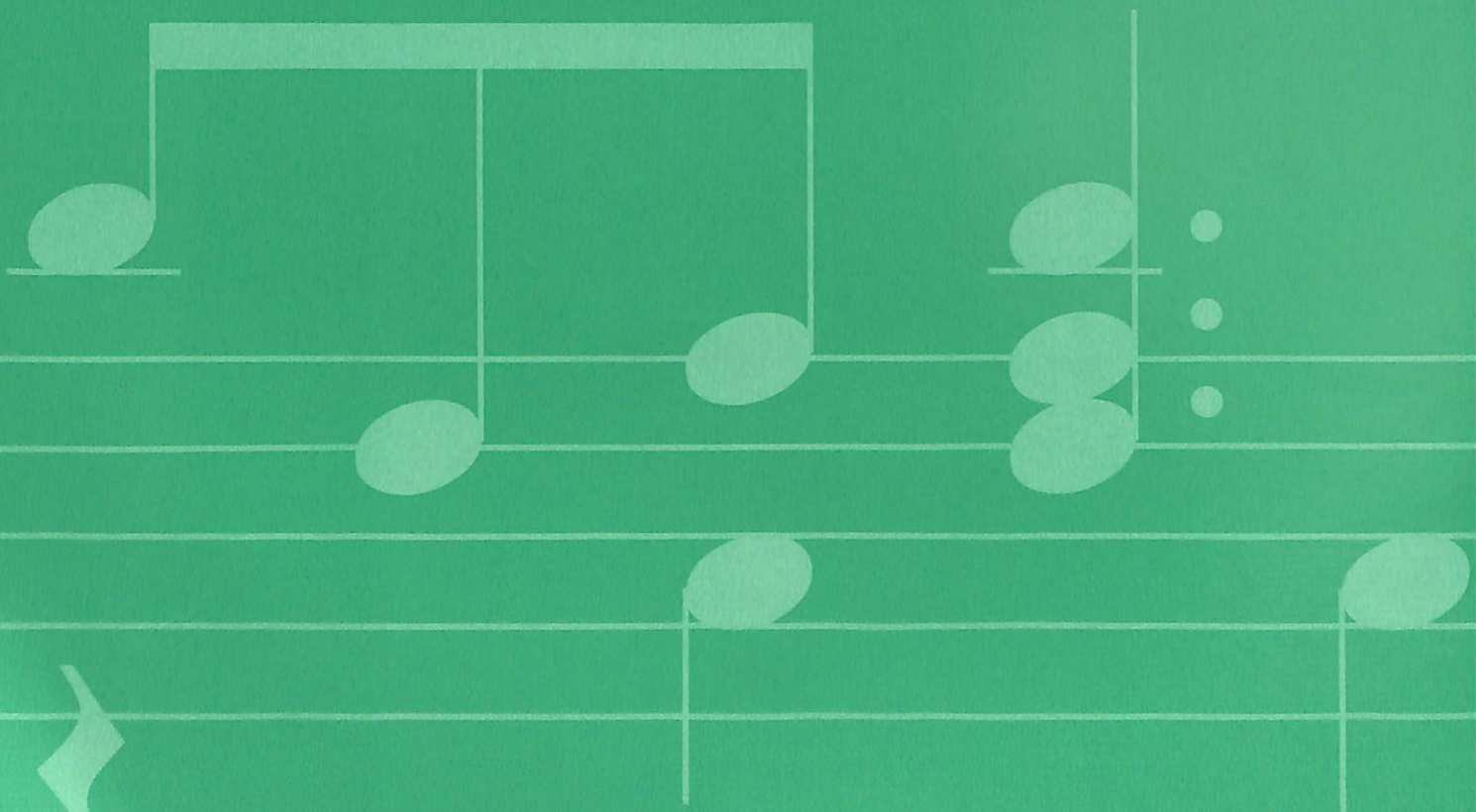


Breves apuntes sobre el Drama Litúrgico Medieval: Evolución y consecuencias



D $\flat$ 6



El advenimiento paulatino de las lenguas romances¹ en la Europa latinizada creó en la Iglesia Católica la necesidad de allegar al feligrés los ritos cuya comprensión, idioma y significado ya le eran ajenos en su propia lengua. Se estima que ya a comienzos del siglo IX estaba consolidado el proceso de transformación del latín vulgar en las lenguas romanceadas. En otras palabras, los ritos y ceremonias eran expresados en un latín que el vulgo ya no hablaba ni menos entendía, pese a ser ya el latín eclesiástico muy diferente del latín clásico y literario. Al no haber otro medio de evitar la deserción de la feligresía, se apeló a uno de los recursos más antiguos y más modernos a la vez: el medio audiovisual.

Entre los años 500 y 1000 de nuestra era, el analfabetismo en Europa era la norma. La Iglesia, los poderosos (reyes, príncipes, señores feudales) y el pueblo ignaro; de estos tres estamentos, los letrados son los miembros de la Iglesia (aunque no todos). Los poderosos cultivan el músculo y se preparan para la guerra, no les parece necesario cultivar el intelecto. Y el pueblo raso, la fuerza productiva más importante, se mantiene en un santo analfabetismo, una suerte de limbo sin alternativa, aguardando el llamado inexcusable de la Iglesia para salvar su alma a través de la devoción o el llamado del señor feudal para engrosar sus ejércitos.

Al abocarse la Iglesia a una encrucijada más allá del atrio, potencialmente signada por el abandono, el desinterés y la abulia del pueblo creyente, va a apelar — como queda dicho — a un recurso sencillo, fácil de entender y por lo tanto atractivo: ver y escuchar. ¿Hay algo más sencillo?

De esto se ocuparon los sínodos, los concilios y una serie de prolijas regulaciones, empleando a la vez largas discusiones que sólo a mediados del siglo XX han llegado a cristalizar, aunque de manera algo equívoca a mi modo de ver, y con un no poco disimulado matiz facilista, claudicante, populista y demagógico. Pero ése es otro tema.

Desde muy temprano, entre los siglos X al XIII, se manifiesta una marcada tendencia hacia la exégesis de la liturgia. Los ejemplos abundan en este sentido. Los arquitectos y artistas que construyeron y engalanaron las basílicas románicas y las catedrales góticas esculpieron en los dinteles figuras de bulto que representan pasajes y escenas de la historia sagrada, y los vitrales al interior de las naves cumplieron también el papel de expositores de los episodios evangélicos con el fin de ilustrar

al no haber otro medio de evitar la deserción de la feligresía, se apeló a uno de los recursos más antiguos y más modernos a la vez: el medio audiovisual

¹ Las principales lenguas romances, románicas o neolatinas habladas hoy y con vasta literatura son: castellano, catalán, francés, italiano, portugués y rumano.



al pueblo indocto y analfabeta. A su turno Gonzalo de Berceo [1198–1264], el poeta lírico benedictino riojano explica de manera simple y llana en su libro “Del Sacrificio de la Misa” y al son del gallardo y hermoso tetrástrofo monorrímo alejandrino o cuaderna vía, los movimientos, las palabras y los gestos del sacerdote oficiante en el ceremonial, expresiones todas que a la sazón para el pueblo ya carecían de sentido.

En el terreno de la música la mayor conquista encaiminada a la hermenéutica sacra la hallamos en el Drama Litúrgico.

Todas las religiones engendran formas dramáticas a través de sus ritos que exteriormente adquieren carácter teatral. Mas los gestos y las palabras tan solo no alcanzan a plasmar esa expresión, que debe ser completada con el concurso de la música y la danza. Los griegos crearon su teatro espontánea e independientemente, libre de influencias extrañas a través del culto religioso de Diónisos; teatro que vio poco a poco alejarse su fuente originaria y llegó a ser una de las demostraciones más conspicuas del genio griego: la *Tragedia* y la *Comedia*.²

A su turno, la Iglesia, también espontáneamente, creó en la Edad Media la expresión dramática, a través de la ampliación funcional de los Evangelios, de pasajes bíblicos y de hagiografías. Al respecto nos parecería lógico que la Edad Media ya poseyera una larga experiencia escénica basada en moldes y elementos estereotipados extraídos de esos antiguos teatros griego y latino; pero no fue así. El medioevo conoció a Terencio, a Plauto y a Séneca es cierto, mas no en su esencia y su práctica escénica, sino a modo de ejercicios escolares de retórica en escuelas, como en la de Fleury-sur-Loire (en Borgoña), fundada en 638 y que llegó a albergar hasta 5000 estudiantes.

El germen del Drama Litúrgico — denominación moderna con la cual se señala que ya no es necesaria y exclusivamente liturgia — debemos buscarlo en las partes añadidas en forma de diálogo a los tropos y las secuencias³, cuyo relleno se hizo primeramente

en latín y luego en lengua vulgar, dejando intactos los textos latinos. Esas interpolaciones que más tarde tuvieron metro y rima, gozaban de gran estima entre el pueblo que ya no entendía el idioma eclesiástico. La primera muestra de tropo dialogado está en el Introito de la Tercera Misa de Navidad “*Quis est iste puer quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis?*”, añadido en el monasterio de Sankt Gallen (Suiza) por el monje irlandés Tuotilus o Tutilo, hacia el año 900⁴.

todas las religiones engendran formas dramáticas a través de sus ritos que exteriormente adquieren carácter teatral

Estas interpolaciones, repartidas en diálogo entre los sacerdotes oficiantes, en forma de “*interrogatio*” y “*responsio*”, ayudaron a modificar la narración como es lógico suponer, y a desarrollar un elemento esencialmente dramático, que mostraba a la congregación de fieles más explícitas y claras las ceremonias religiosas y su significado simbólico; eran, por así decir, puestas en evidencia mediante los movimientos que hacían los sacerdotes de un altar (*podium* otro, para figurar los personajes y los lugares sagrados. Muchas veces un lector desde el ámbón dirigía el espectáculo y explicaba los momentos más sobresalientes de su desenvolvimiento⁵.

Mucho se ha insistido acerca del fin moralizador y ejemplarizante del drama litúrgico a los ojos del pueblo reunido en las naves de la iglesia medieval. Sin embargo, y a la luz de los ejemplos, es obvio que ése no era el único propósito que movía a los monjes a ampliar

2 El teatro Nô japonés y el antiguo teatro persa, también tienen origen religioso.

3 Tropo y secuencia son recursos musicales aplicados a ciertas músicas de la liturgia cristiana que consisten en la interpolación — o extrapolación, según el caso — de textos religiosos entre los vocalisos, melismas o *jubilus* de una cantilena religiosa monódica. Su empleo, aproximadamente desde el siglo VII por los monjes de Sankt Gallen (Suiza), tenía propósitos nemotécnicos para recor-

dar las ascensos y descensos melódicos de un vocaliso, a falta de una notación musical precisa y confiable.

4 Sankt Gallen es una abadía benedictina fundada a comienzos del siglo VII, sita en la ciudad del mismo nombre.

5 Paralela a esto es toda la imaginería sacra en la pintura, la estatuaria y toda la decoración en general de los capiteles de las iglesias románicas y góticas.

textos religiosos y hacer referencias a las Escrituras. Tuvo que haber necesariamente en esas representaciones una intención artística y estética, desde el solo hecho de transcribir en versos los pasajes de los libros sagrados. Ese propósito, aunque rudimentario, tendía

se ha insistido acerca del fin moralizador y ejemplarizante del drama litúrgico a los ojos del pueblo reunido en las naves de la iglesia medieval

siempre, y lo atestiguan las “*didascalias*” o acotaciones escénicas en latín, a la plasticidad en las escenas de conjunto, al colorido en las indumentarias y a la correcta ambientación en los decorados, siempre buscando el efecto exterior y la espectacularidad. Todo el aparato escénico, la expresión de sentimientos y los ademanes del teatro, que nosotros suponemos modernos ya existían en el drama medieval. Las acotaciones recomiendan a los actores voces adecuadas a sus respectivos papeles; para Jesucristo una voz serena y reposada, para Judas, desagradable y áspera, para los ángeles, que por lo general eran personificados por los niños del coro, voces dulces y límpidas. Se acudía igualmente a los efectos melodramáticos, como en el canto de Raquel, que se asemeja a un aria de ópera, o el dramático lamento de María Magdalena, y aún en el “Drama de la Degollación de los Inocentes”, en el que los soldados fingían dar muerte a los niños del coro quienes, tendidos en el suelo, cantaban antífonas en medio del plañido de las madres.

En el drama litúrgico podemos distinguir dos ciclos: el de Navidad y el de Pascua. El primero tenía como núcleo la profecía de la Sibila, texto apócrifo extraído de una Lección de Maitines de la Vigilia de Navidad. El segundo, cuyo centro fue el tropo del Introito de la Misa de Pascua, “*Quem queritis in sepulcro?*”, diálogo entre el ángel y las santas mujeres, probablemente originado en la abadía benedictina de Saint Martial de Limoges, fue desarrollado y repartido entre varios clérigos provistos de accesorios y efectuan-

do gestos simbólicos; se trasladó más tarde al final de los maitines, antes del Te Deum, primero en Saint Benoît-sur-Loire y luego en Gante, en el siglo X, enriqueciéndose cada vez con nuevos episodios. Muchos de estos cantos quedaron guardados en la memoria de las gentes hasta convertirse (desde el siglo XV) en meros vestigios esparcidos en ciertas costumbres folclóricas. Los pastores que año a año bajaban a Roma a tocar la zampoña en Navidad o bien los campesinos germanos y bohemios que hasta el siglo XIX solían ir a las ciudades disfrazados de Reyes Magos, son otras tantas muestras aisladas de la colaboración espontánea y sencilla del pueblo en esas festividades y de la tradición varias veces centenaria del Drama Medieval. En Inglaterra esas manifestaciones subsistieron casi hasta los tiempos de Shakespeare y en Francia, hasta el siglo XVII, donde el principal teatro era el “Hôtel Bourgogne” de la Cofradía de los Actores de la Pasión, fundada a comienzos del siglo XV y que llegó a ser una seria competencia para el teatro de Molière⁶. En España, la Iglesia de Elche, en la provincia de Alicante, conserva aún la costumbre de celebrar una representación religiosa de la Muerte y Asunción de la Virgen, cuyo texto, enteramente cantado, contiene melodías populares que se remontarían a los siglos XIII y XIV, según la leyenda; al último tercio del siglo XV, según la investigación musicológica.

La primera mención de Dramas Litúrgicos — aunque no con esa denominación — la tenemos en la *Regularis Concordia*, que Æthelwold, obispo de Winchester⁷ recopiló en 973 para los monjes benedictinos ingleses. El documento es extenso, prolijo y detallado y entre muchos temas atinentes a disposiciones de la regla de San Benito y otras de índole monástica, se refiere a lo que más tarde se conocerá como teatro litúrgico medieval.

Este activo y dinámico religioso propone en ese documento imitar a los monjes de Saint Bavon, en Gante (Bélgica) y a los de la abadía benedictina de Fleury, en Francia, lo que a continuación transcribo:

“Para celebrar en esta fiesta el descendimiento de nuestro Salvador al Sepulcro y fortificar la fe del vulgo ignorante y de los neófitos, imitando la loable costumbre de ciertos religiosos, hemos decidido seguirla. En una

6 Tanto el Hôtel Bourgogne como la Cofradía estaban aun activos en 1783.

7 Más conocido como San Ethelwold.

parte del altar donde habrá un espacio hueco, que se disponga una imitación de Sepulcro y se tienda un velo a todo su rededor. Que dos diáconos lleguen portando la Cruz, la envuelvan en un sudario, y después se la lleven cantando unas antífonas, hasta alcanzar el lugar del Sepulcro, y allí depositen la Cruz, como si fuese el cuerpo de Nuestro Señor al que enterrasen. La Santa Cruz sea guardada en este sitio hasta la noche de la Resurrección. (...En el Santo día de Pascua, antes de Maitines, los sacristanes quitarán la Cruz de allí para colocarla en lugar adecuado. Mientras se recita la Tercera Lección, se visten cuatro monjes, uno de los cuales, revestido de alba, entra como abstraído, se acerca en secreto al Sepulcro, y allí, teniendo en la mano una palma, se sienta silencioso. Al tercer responso, entran los tres restantes, envueltos en sus dalmáticas, llevando el incensario y acercándose paso a paso hacia el Sepulcro, a la manera de los que buscan algo: ya que todo eso se hace para representar al Angel sentado a la vera del Sepulcro y a las mujeres que venían a ungir el cuerpo de Jesús. Entretanto el que está sentado habrá visto avanzar a los que parece que van perdidos y buscando y entonará con voz dulce y queda el 'Quem queritis?' ('¿A quién buscáis?'); después de cantado esto hasta el final, los tres responden al unísono: 'Jesum Nazarenum', y el otro les replica: 'No está aquí, ha resucitado de entre los muertos. Id y anunciad que ha resucitado'. Dicho esto, el que se halla sentado les recita, como para llamarles de nuevo, la antífona: 'Venid y ver el sitio', y, diciendo esto se levanta, y alzando el velo, les enseña aquel sitio privado de la cruz y donde no quedan más que los lienzos con los cuales se había envuelto. Los restantes, habiéndolo visto, depositan en el mismo Sepulcro los incensarios que han traído, toman el sudario, lo extienden de cara al clero para mostrar que el Señor ha resucitado, ya que no se halla envuelto en el lienzo, y cantan la antífona: 'El Señor ha resucitado del Sepulcro', mientras colocan el sudario sobre el altar. Una vez terminada la antífona, el abad, regocijándose del triunfo de Nuestro Rey que, habiendo vencido a la muerte, resucita, entona el himno 'Te Deum Laudamus' y, desde que ha principiado, todas las campanas suenan a la vez".

En lo descrito no falta ninguno de los detalles que exige el teatro. Una sala: la nave o el coro; actores: los monjes; vestuario: hábitos, vestiduras u ornamentos sagrados que disfrazan a los hombres de mujeres; los ademanes y la mímica que subrayan y traducen las palabras todavía en latín; la música de los tropos o prosas o adiciones incorporadas a la liturgia del tiempo pascual; el decorado: instalación del Sepulcro en el altar; simbolismo de la Cruz desnuda sin que aun el crucificado sangre en ella o en lugar de la Cruz, el cuerpo momificado del santo al cual esta dedicada la iglesia. El impacto emocional recibido por el pueblo asistente a la ceremonia queda evidenciado en las obras contemporáneas de los imagineros y artesanos que reproducen esos episodios con encantadora

*tuvo que haber necesariamente
en esas representaciones una
intención artística y estética*



ingenuidad y realismo. En los bajorrelieves del siglo XI, en Beaucaire (en el Languedoc-Rosellón, al sur de Francia), se muestra a las tres Marías yendo a casa del mercader de perfumes — María Magdalena, María de Jacobo y María Salomé — representadas por tres monjes barbudos. El artista esculpió lo que vio, sin maquillajes de ninguna especie.

Imitando este drama se concibió igualmente uno de Navidad que comenzaba con las palabras “*Quem queritis in presepe?*”, con intervención de pastores; el Sepulcro se substituyó por el Pesebre, la pregunta ya no se dirigió a las tres Marías sino a los pastores o a los Reyes Magos. El Ángel que guardaba el Sepulcro fue reemplazado por José y María velando a Jesús. Una decoración alegre sucedió a una decoración fúnebre. La escena se complica: aparecen el buey y la mula, y los Reyes van escoltados por servidores que portan los regalos. Los pastores traen alguna oveja o un cabrito, añadiéndose a esto, todo un pueblo de artesanos, gente humilde que aun esculpe los “santones”, como llaman en Provenza a las figuritas de pesebre, cuyas imágenes son fieles retratos de los actores y espectadores del drama de Navidad tal como se interpretaba en el siglo XII y aun se interpreta en Baux, cerca de Arlés, en la Provenza, donde la costumbre ha perdurado casi nueve siglos.

Pero fuera de antífonas, himnos y prosas litúrgicas, la música del drama introducía composiciones extra-litúrgicas que eran acompañadas por una gran profusión de instrumentos, como el órgano neumático, la viela, la giga, la chirimía, el salterio, el cornetto, y una batería completa de percusión a la cual se agregaron más tarde — se dice — disparos de cañones. La pólvora, por lo visto, asociada a las fiestas religiosas tiene una larga prosapia.

Los argumentos de estas piezas teatrales musicalizadas, se ampliaron con el correr del tiempo, comprendiendo también hechos del Antiguo Testamento, de leyendas sagradas y personificaciones simbólicas, como los profetas, la Resurrección originada en el “*Officium Sepulchri*”, con

la secuencia de Wipo de Burgundia (muerto en 1050 “*Victimæ paschali laudes*”, contenida en un Códice del siglo XII, de la biblioteca de Tours; igualmente en el “*Sponsus*” (Esposo parábola explicada en el Evangelio de Mateo (XXV. 1-13), cuyo autor anónimo habitante del Langue d’Oïl, encontraría su inspiración en antiguas fuentes bizantinas.

Todas estas expresiones dramáticas han sido llamadas genéricamente Misterios o bien Milagros. Pero no

aparecen estos nombres en la Europa medieval en forma contemporánea ni menos en todos los países. El término *Mystère* con sentido dramático no se encuentra antes del siglo XV, sino en una carta de Carlos VI, de Francia a los actores de la Cofradía de la Pasión. En Francia y España se llamaban indistintamente *Ludi*, *Repræsentationes*, *Historiæ*

la música del drama introducía composiciones extra-litúrgicas que eran acompañadas por una gran profusión de instrumentos



Repræsentandæ, Jeux o Juegos, como los de Adam de la Halle y de Rutebeuf; en el siglo XIV son llamados Miraclos, Miracle-Play o Plays simplemente, en Inglaterra y en siglo XII Moralities; en Italia los Laudi, que tomaron forma dramática en los siglos XIII y XIV, son llamados a veces Devozioni o Sacre Rappresentazioni; y en España se les conocía bajo los nombres de Autos, como el “Auto de los Reyes Magos”⁸, en el siglo XII y los Autos Sacramentales de los siglos XVI y XVII, o bien Juegos, como los juegos de Escarnio, de la época de Alfonso el Sabio en el siglo XIII.

Al complicarse la acción dramática y ampliarse el número de personajes, fue preciso recurrir al concurso de laicos que reunían las capacidades exigidas en la representación teatral. Toma así el Drama Litúrgico un giro y un sentido profano. El Sínodo de Worms, en 1122 prohibió la participación del pueblo en el Drama de la Resurrección.

Con todo las representaciones continuaron realizándose, aunque más bien como una especie de ensayos generales, con la estricta asistencia de personas muy calificadas. Resulta obvio decir que esta disposición no se observaba y la acostumbrada forma pagana de diversión que los pueblos practican espontáneamente se impuso con el tiempo, llegando a extremos impensables. El espíritu medieval de tomar con irreverencia las cosas sagradas, se hace presente otra vez, alcanzando su vértice máximo. Los muchachos del coro y el clero menor aprovechaban estas ocasiones para formar verdaderas mascaradas en las que no faltaba ni el mazo de barajas ni los dados sobre las gradas del altar; y como los actores eran reclutados de entre las más diversas estirpes del clero y de los seglares, y el participar en un drama se consideraba un privilegio y una forma de ganar la Gracia Divina, las representaciones se transformaron en alarmantes desórdenes y relajamientos de conducta.

La Fiesta del Asno o Fiesta de los Locos, que conmemoraba la Huída a Egipto, gozaba de gran popularidad y beneplácito, especialmente en Sens (Bor-goñay Beauvais (Picardie); pero al mismo tiempo se prestaba a los más lamentables desatinos cuyo parangón lo podríamos hallar en las Lupercales romanas propiciatorias de la fecundidad y en los carnavales,

fiestas ambas que el pueblo llevaba dentro de su inconsciente colectivo. No debe ser motivo de extrañeza esa mezcla de lo sagrado y lo profano que campea a través de la Edad Media, pues es menester recordar lo que fue el Templo en esa época: lugar de oración y

el espíritu medieval de tomar con irreverencia las cosas sagradas, se hace presente otra vez, alcanzando su vértice máximo

sitio de reunión, como antes lo había sido el foro y el teatro romanos. El respeto debido al templo del Señor no les impedía una familiaridad muy sana y sencilla. Las mismas costumbres de ese entonces atestiguan una liberalidad cuya desenvoltura la hallamos en las canciones que luego se introducirán en las mismas polifonías sacras y en el oficio divino, dando sus títulos a obras como Misa de “L’homme Armé”, Misa “Le Bien que J’ay”, y muchas otras que el Concilio de Trento, iniciado en 1545, consideró que eran inapropiadas para engalanar el rito.

Esta manera de tratar cada vez mas familiarmente los dramas sacros es lo que conducirá al auge del teatro profano ya en el siglo XIII. Así va naciendo poco a poco en los países europeos el drama semi-religioso, con elementos siempre más lejanos de la liturgia, con la substitución del texto latino por uno en lengua romance, con el uso de la escena no ya en el presbiterio ni en el coro sino en el atrio de donde debía mas tarde llegar hasta la plaza del burgo, debido a la laicización de sus argumentos; se hace uso de vestuarios apropiados y los cantos no son ya rígidamente en estilo litúrgico, pero sí análogos a las formas himnódicas de la Iglesia, y finalmente no es ya a los sacerdotes confiada la ejecución sino a seglares pertenecientes a confraternidades de actores profesionales. Hay testimonios que en Beauvais hacia 1140, los escolares representaban una pieza teatral, el “Jeu de Daniel” (conocido también como “Danielis Ludus”), cuyo es-

8 La palabra “auto” proviene del término “aucto”, es decir “acto”, de “actuar”, de donde a su vez derivan las palabras actor (masculino) y actriz (femenino).



estructura se asemeja a la ópera moderna, como también el “*Miracle de Saint Nicolas*”, una verdadera comedia lírica.

Para presentar un cuadro completo de la expresión dramática en la Edad Media es necesario internarnos en el campo de la lírica trovadoresca e invadir por un momento sus dominios. El *misterio* y el *milagro* — mencionados más arriba — entendidos como escenificaciones teatrales evolucionaron y fueron perdiendo cada vez más su importancia musical, tendiendo así hacia la prioridad del lenguaje hablado que daría lugar al nacimiento del teatro moderno, lo que genéricamente llamamos “las tablas”. Pero aun a fines del siglo XIII y en virtud del arte feudal cortesanesco aparecen los *tensos*, *tensons* o *jeux partis*, una forma de la lírica caballeresca. Eran los *Jeux Partis* unos cantos dialogados que versaban sobre cuestiones sentimentales, morales, filosóficas y aun políticas y en los cuales se encuentran las huellas del drama medieval, convertido esta vez en comedia.

Uno de los ejemplos de *Jeux* franceses más famosos y uno de los primeros sobre tema laico es el “*Gieus de Robin et de Marion*”⁹, de Adam de la Halle o Adam le Bossu, el Jorobado de Arras¹⁰.

Adam de la Halle, nacido en Arras, hacia 1240, fue uno de los muchos trovadores de Artois quien conquistó fama en un concurso de piezas de teatro organizado por la *Confrérie de la Charité des Ardents*. Su fama atrajo la atención de Roberto II, conde de Artois, quien lo llevó a Nápoles, donde fue conocido por el tío del conde, Carlos de Anjou, rey de las Dos Sicilias y hermano de Luís IX¹¹, quien le solicitó que se quedara a su servicio. Así fue como el “*Jeux de Robin et Marion*”,

para presentar un cuadro completo de la expresión dramática en la Edad Media es necesario internarnos en el campo de la lírica trovadoresca

fue representado para la corte francesa en Nápoles, en la Navidad de 1283. De todo el teatro profano medieval éste es por cierto el ejemplo más fresco, brioso y rico de fantasía, cuyo argumento es del tipo de las pastorales trovadorescas. La música es determinada por una serie de no menos de 32 motivos musicales entonces en boga, adaptados a nuevos versos. Semejante sucesión aparece felizmente combinada ora en el conjunto ora en la acción, como en particulares características del ambiente agreste y de los distintos personajes, aunque no siempre concordantes con los sentimientos del texto. La popularidad ganada por el *Jeux de Robin* fue enorme; cien años después de la muerte de su autor, acaecida en 1288 todavía se representaba. Las pastorales fueron en sus orígenes canciones, especies de églogas, narrando las amores de un pastor y una

9 Según la ortografía medieval francesa.

10 En realidad no era contrahecho según propia declaración: “*On m’apelle Possu, mais je ne le suis mie*”.

11 Rey de Francia, más conocido como San Luís de Francia.



pastora. El tema tiene mil variantes, pero siempre el argumento es el mismo. El pastor es a veces reemplazado por un caballero. La pastora es prudente y fiel unas veces y casquivana y superficial otras. El argumento presenta al campesino Robin y a un altanero caballero que se disputan el amor de Marion. A pesar del poder del caballero, Robin gana el favor de Marion y la comedia termina alegremente entre juegos y danzas. Ahora bien, pretender que estos son los orígenes de la ópera francesa que más tarde adoptaría Italia es exagerar demasiado. Pero sí la forma de secuencias melódicas y tratamiento de la acción son análogos a lo que en el siglo XVIII sería la “comedia de vaudeville”, con coplas cantadas sobre canciones populares. El “*Jeux de Robin*” atestigua además un paso hacia el realismo. El tema ya no es sagrado ni sacado de las Escrituras, ni siquiera es la relación de amores puros entre el caballero y la dama sino una “sátira del amor cortés” un poco subida de tono.

BIBLIOGRAFÍA

SUMARIA

- Abbiati, Franco. “Historia de la música”. Vol. I. UTEHA. México, 1958.
- Chailley, Jacques. “40.000 años de música”. Luís de Caralt. Barcelona, 1970.
- Láng, Paul Henry. “La música en la civilización occidental”. EUDEBA. Buenos Aires, 1963.
- Raynor, Henry. “Una historia social de la música”. Siglo XXI. Madrid, 1986.
- Saint-Victor, Paul de. “Las dos carátulas”. Librería El Ateneo. Buenos Aires, 1952.
- Salazar, Adolfo. “La Música en la Sociedad Europea”. Vol. I. El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica. México, 1942.
- Saulnier, Dom Daniel. “Le chant grégorien; quelques jalons”. Université Catholique de l'Ouest. Institut de Recherche Fondamentale et Appliquée. Fontevraud, 1995.
- Valois, Jean de. “El canto gregoriano”. EUDEBA. Buenos Aires, 1963.

