

# EL DRAMA LITURGICO EN LA EDAD MEDIA

Especial para la Revista Musical Chilena

p o r

*Dom Rembert Weakland, O. S. B.*

El enlace entre el culto y el drama es un fenómeno que —por lo menos dentro de la historia del Cristianismo— no puede ser ignorado. Ese instinto inherente al hombre de la representación dramática siempre ha encontrado un cauce de expresión en la liturgia. Desde los albores de la Iglesia Cristiana el culto ha reunido esos elementos que contienen los gérmenes del drama. El alma de este culto, el Sacrificio Eucarístico, es por naturaleza un acto conmemorativo, históricamente diferente de la Pasión de Cristo, pero místicamente una representación de ella. Fuera de esta rememoración cotidiana del acto redentor de Cristo también surgió la conmemoración anual de los más destacados acontecimientos de la vida de Cristo, primero el ciclo de Pascua de Resurrección con la recordación de la muerte y resurrección de Cristo, luego el ciclo de Navidad con la rememoración de su nacimiento, circuncisión y visita de los Reyes Magos. Al poco tiempo el año calendario conmemoraba litúrgicamente todos los principales acontecimientos de la vida de Cristo.

Los textos que circundaban la Misa y el Oficio en aquel tiempo fueron seleccionados del Antiguo y Nuevo Testamento, para facilitar la visualización del hecho histórico que se conmemoraba. Muchos de estos acontecimientos eran rememorados no sólo a través de la lectura de los textos adecuados, sino que también por medio de actos y símbolos apropiados. Es así como se celebraron las procesiones: la del Domingo de Ramos, y durante las temporadas penitenciales, el lavado de los pies el Jueves Santo y las unciones y bendiciones. La liturgia Católica, por lo tanto, con sus antifonas, himnos y responsos, con sus pintorescas procesiones, sus simbólicas ceremonias y gestos, poseyó las formas embrionarias necesarias para el desarrollo del drama.

Es difícil, tanto histórica como estéticamente, distinguir entre el drama mismo y los meros elementos dramáticos. Si aceptamos la definición de Karl Young, el autorizado erudito en drama medieval, sólo hay drama cuando tenemos personificación, cuando el actor hace el papel de otra persona, ya sea ésta real o ficticia. Young define el drama como

“una historia representada a través de la acción, en la que los que hablan o actores personifican a los personajes en cuestión” (The Drama of the Medieval Church, Oxford, 1933, vol. I, p. 80). Aunque esta definición es muy clara en abstracto, no deja de presentar problemas cuando escuchamos la historia del drama litúrgico medieval. La razón reside en que ésta es sencillamente nuestra definición y no la de ellos. El desarrollo del drama, desde la liturgia a través del tropo, fue algo continuado. No existe línea divisora hasta que fue evidente que las proporciones del drama habían excedido su marco litúrgico y se habían superrecargado de elementos no litúrgicos como para mantenerse dentro de ella, por eso hubo que separarlos.

Esta definición y división del drama litúrgico establecido por Young ha sido aceptado, no sólo por historiadores literarios, sino que también por los historiadores de la música. Su aplicación a la historia de la música dramática, no obstante, puede causar confusión y tergiversaciones. No existe una diferenciación visible en el estilo o carácter de la música cuando los actores visten túnicas para representar a los distintos personajes o cuando no lo hacen. Desde un punto de vista estrictamente musical los cambios más importantes son aquellos que afectan la estructura musical misma; el cambio de personificación, musicalmente hablando, es sólo externo. Será necesario delinear estos cambios musicales desde sus orígenes en los tropos hasta el drama elaborado, para que así, al compararse con las etapas designadas por los historiadores literarios, emerja un cuadro total del drama litúrgico de la Edad Media.

El origen del drama, tanto desde el punto de vista musical como literario reside en el proceso del tropo o crecimiento de la música y textos litúrgicos de la Misa y el Oficio, proceso que se manifiesta por primera vez en el siglo IX. El punto de partida está bien lejos del drama musical acabado, pero es interesante en sí y de una importancia musical mayor de la que podría atribuírsele a primera vista. El estilo del tropo es el estilo musical del drama primitivo. Por lo tanto, es necesario iniciar la historia del drama musical con el proceso del tropo más bien que con la personificación de los personajes.

Una de las características importantes del período Carolingio que afectó a la música y la liturgia, era la tendencia hacia la unificación del culto a través del Imperio. Los *Ordines Romani*, o libros rituales y textos, fueron introducidos por primera vez al reino franco en grandes cantidades por Pipino y Carlomagno y sirvieron de modelo para todo el Sacro Imperio Romano. Su difusión se inició a mediados del siglo

VIII y las nuevas modalidades que contenía poco a poco desalojaron las antiguas prácticas galas, o por lo menos se amalgamaron a las tradiciones locales, formando un culto más uniforme. Esto ocurrió específicamente en los más importantes centros metropolitanos y monásticos. El establecimiento de fórmulas precisas para la Misa y el Oficio —tanto musicales como de los textos— dejaba poco margen para la desviación y la improvisación. El instinto vocal y compositivo restringido del chantre carolingio con respecto a los textos esenciales de la liturgia, lo impulsaron a buscar medios de expresión en nuevos campos, o en la ampliación y elaboración de los antiguos. En un comienzo estas ampliaciones se limitaron a vocalizaciones, esto es, agregados puramente melódicos al texto básico, pero fueron ampliándose cuando la liturgia lo exigía, como, por ejemplo, en las procesiones. Es así como el Introito que se cantaba al entrar el sacerdote al comienzo de la Misa fue considerado poco adecuado para las elaboradas procesiones de las grandes comunidades monásticas y se le amplió con inserciones vocales después de cada frase. Agregados similares después del Aleluya, cantado después de la Epístola y durante el cortejo con el Evangelio, llevó a la secuencia. El primer significado de tropo involucra este proceso de inserciones melódicas.

Todo historiador literario y musical conoce la carta de Notker Balbulus de St. Gall (c. 840-912), en la que describe el próximo paso del tropo. Se refiere a la dificultad de retener en la memoria las largas melodías, razón por la cual se les agregó un texto. Se puede o no darle crédito al contenido de esta carta, pero la evidencia se encuentra en los manuscritos que demuestran que tanto las inserciones puramente musicales como las de texto y música existieron.

El Introito original de la Misa de Navidad de Medianoche, *Puer natus est nobis*, por ejemplo, fue dividido en el siglo X por los chantres de St. Gall en las siguientes frases:

1. Puer natus est nobis (Un niño nos ha nacido).
2. Filius datus est nobis (Se nos ha dado un Hijo).
3. Cujus imperium super humerum ejus (Que tiene sobre sus hombros la soberanía).
4. Et vocabitis nomen ejus (Que será llamado).
5. Magni consilii angelus (Angel del gran consejo).

En los manuscritos más antiguos vemos que después de cada uno de estos versículos uno o más chantres cantaban una vocalización. Pos-

teriormente, se agregaron palabras a estas vocalizaciones, de modo que los textos fueron ampliados a la versión siguiente:

1. Puer natus est nobis — quem virgo Maria genuit.  
(Un niño nos ha nacido — al que la Virgen María dio a luz).
2. Et puer datus est nobis — nomen ejus Emmanuel vocabitur.  
(Y se nos ha dado un Hijo — Y su nombre será Emanuel).
3. Cujus imperium super humerum ejus — et regnum ejus non erit.  
(Que llevará sobre sus hombros la soberanía y cuyo reino no tendrá fin).
4. Et vocabitur nomen ejus — Pater futuri seculi et...  
(Que se llamará — Padre de los siglos futuros y...).
5. Magni consilii angelus (Angel del gran consejo).

Además de estas ampliaciones, también se le agregó una introducción. La introducción al Introito tropado dice así:

Ecce adest verbum de quo prophetae cecinerunt dicentes;  
(He aquí que ha venido el Verbo de quien los profetas cantaron diciendo;)

Como estas introducciones eran cantadas antes de entrar el oficiante y cuando el Santuario todavía estaba vacío, podían ser de cualquier extensión y no interferían con la acción litúrgica. Los chantres hasta podían ocupar el Santuario.

El avance más importante hacia lo dramático fue la introducción del diálogo en los tropos, específicamente en los tropos introductorios. Así podía participar más de un solista. El famoso *Quem quaeritis* del Introito de Pascua de Resurrección muestra esta alternación. Los primeros documentos no nos informan cómo se realizó la alternación, pero los tropos posteriores son explícitos. En su fórmula más sencilla sería:

Angel: ¿A quién buscáis en el sepulcro, seguidores de Cristo?

Las Marías: A Jesús Nazareno, el crucificado, ser celestial:

Angel: Resucitó como lo predijo, pero no está aquí. Id y anunciad que se ha alzado el sepulcro.

Un diálogo similar entre ángeles y pastores fue inventado para el Introito de Navidad. El diálogo involucra la aparición de distintos personajes en escena. Aunque esto era lo que ocurría, pues los chantres cantaban frente al altar, Karl Young no los considera dramas en miniatura, pues no tenían ni siquiera un disfraz rudimentario. Desde el punto

de vista musical, el diálogo permite un mayor contraste. En un principio éste no fue explotado, pero los dramas posteriores hacen amplio uso de distintos temas para diferentes personajes.

Este tipo de diálogo tropado antes del Introito, fue usado durante toda la Edad Media y puede encontrarse en muchos manuscritos. Inclusive cuando se desarrollaron las más elaboradas formas del drama, estos tropos sencillos continuaron escribiéndose y actuándose. Es posible que la tardanza que ocasionaban al comienzo de la Misa haya sido lo que restringió su desarrollo.

Las dificultades de presentación de un drama antes de que comenzara la Misa, específicamente si se piensa que los chantres tenían que cambiarse de traje después de la representación y antes de que la Misa se iniciara, fueron eliminadas llevando los dramas incipientes al final de los Maitines, u oficio de la noche, antes de cantarse el *Te Deum*. Así el largo de la obra no tenía importancia. El primer indicio de esta transferencia se encuentra durante la segunda mitad del siglo x. Es posible que también se pensara en que las horas de la noche eran más próximas al tiempo verdadero del acontecimiento que iba a representarse. Esto era específicamente apropiado para el Drama de Pascua de Resurrección. Además de estas consideraciones, existía la presión cada día mayor de los sínodos para aumentar los Maitines de Pascua de Resurrección de un nocturno con tres lecciones a tres nocturnos con nueve lecciones. El drama era considerado un sustituto del Oficio más prolongado.

Desde el punto de vista musical, la separación del tropo de su fuente cantada, lo que ocurrió con la transferencia a los Maitines, fue de gran importancia. Ahora el chantre podía alargar la escena a voluntad e introducir la música que más le placía, estuviese ésta en el estilo del tropo o no. Desaparece la unidad modal mantenida entre el tropo y el canto llano y puede introducirse el contraste modal. La versión del diálogo de Pascua de Resurrección en el tropario de Winchester (fines del siglo x), muestra el amplio uso de antifonas del canto llano con textos tomados de las Escrituras, las que son cantadas por los personajes. Su tipo modal varía. El primer paso hacia el aumento de la música en las representaciones no es a través de la composición original, sino que tomándola prestada de las antifonas del oficio e insertándolas en el drama. Esta modalidad siguió imitándose durante toda la Edad Media, y por lo visto, era suficiente para las posibilidades de los monasterios e iglesias más pequeñas. A veces los textos de estas antifonas no parecen

totalmente apropiados, puesto que los personajes describen sus propios actos; pero no se le puede pedir a estos primeros ensayos la misma unidad dramática que a las formas más libres que les sucedieron.

Algunos centros con mayores ambiciones comenzaron a agregarle otras escenas a los diálogos de Pascua de Resurrección y Navidad y a insertar no sólo antífonas, sino también secuencias e himnos. El *Victimae Pascali laudes* se encuentra en varias representaciones Pascuales. La introducción de nuevos personajes, especialmente Pedro y Juan, en las obras de Pascua de Resurrección, es considerada, por los historiadores literarios, como la segunda etapa de su desarrollo y aquéllos con la escena del Cristo resucitado, la tercera. Desde el punto de vista musical estas etapas no son desarrollos estilísticos y no tienen, por lo tanto, gran importancia. Se continúa usando el mismo material musical, aun cuando se agregan nuevas escenas-tropos, antífonas más antiguas, secuencias e himnos.

Los dramas de los siglos X y XI, son casi exclusivamente del tipo antífona-secuencia con el amalgama de los materiales antes citados. Su tema era tomado de los acontecimientos de la vida de Cristo, salvo algunas excepciones. Durante el ciclo Pascual versaban sobre la visita de las tres Marías al sepulcro o el viaje a Emaus el Iunes de Pascua; en Navidad presentaban la escena de la Natividad con la visita de los Pastores o la de los Reyes Magos. La matanza de los Inocentes, con el lamento de Raquel, era muy popular en la festividad de los Santos Inocentes. Quizá ningún otro drama contenía tantas antífonas como la representación del "Peregrinus". Casi cada versión de esta historia de la aparición de Cristo a los discípulos en el camino de Emaus no es más que una recopilación de antífonas tomadas del Oficio. Pequeñas frases son agregadas entre una antífona y otra para que la acción tenga continuidad o para introducir a los personajes. Más de trece antífonas y un himno constituyen la versión de la obra que se encuentra en la colección *Carmina Burana*. Inclusive la versión más avanzada, en el Libro del Drama de Fleury, incluye casi exclusivamente antífonas. Todas estas representaciones se basan en pasajes del Nuevo Testamento, que relatan algún aspecto de la vida de Cristo. Como los mismos textos bíblicos servían para los cánticos del Oficio, era muy natural pedirlos prestados para la representación.

Cuando investigamos las representaciones basadas en otros argumentos, nos encontramos con que se le permitía mayor libertad al creador del texto y de la música. La emancipación del texto bíblico como de

la rigidez modal del tropo, permitía al compositor escribir música y textos de su selección, adoptando tendencias más progresistas en ambos. Por un manuscrito de fines del siglo xi o principios del xii, perteneciente a la iglesia de St. Marcial de Limoges, conocemos la primera de estas obras; se llama *Sponsus* y relata la historia de las Vírgenes Sabias y las Vírgenes Necias. Además de estar en verso, hace amplio uso de lo vernáculo. El interés por la versificación predomina en la mayoría de los dramas posteriores y esto permite la introducción de nuevos elementos musicales. Aunque las Secuencias e himnos estaban escritos en metros regulares, su caso es distinto. Fueron introducidos como trozos sacados de otras fuentes y sin lugar a dudas eran cantados tal como en el servicio litúrgico. El verso nuevo era ajeno a la liturgia y permitía al compositor no sólo libertad creadora, sino también la posibilidad de introducir nuevos tipos y ritmos. De estos nuevos tipos de verso los dos más importantes eran el *planctus* o lamento y el *conductus* o pieza procesional. Es importante destacar que las melodías de estos trozos no tenían como antecedentes el canto llano ni tampoco estaban ligados a ningún canto, como ocurría con las secuencias y tropos. El *planctus* otorgaba un equilibrio expresivo y lírico a los formales tropos y cánticos, y el *conductus* era el vehículo perfecto para el fausto y la ostentación. En *Sponsus*, la primera de estas obras, se destaca el papel importantísimo que había asumido el *planctus*. Dada su importancia es necesario decir algo sobre su origen.

Por lo general, al referirse al *planctus*, se le relaciona con la representación del Drama de la Pasión del Viernes Santo, en el que una escena completa abarca la lamentación de la Virgen. Hasta tal punto esto es así, que con frecuencia nos encontramos con que esta palabra es usada, sin calificación alguna, para referirse al *planctus* de la Pasión. Estas son las más conocidas, porque su tradición anterior fue ampliamente divulgada durante el período Franciscano y porque se mantuvo dentro de la tradición del *laudi*. Pero esta tradición del *planctus* es sólo una de las manifestaciones del género. Su origen forma parte del muy amplio interés por la poesía lírica. El lamento Latino puede buscarse muy atrás, hasta el período Carolingio. Entre los más famosos de estos lamentos se encuentra el escrito para la muerte de Carlomagno, encontrado en el manuscrito de *París: Bibl. nat. lat. 1154* (fines del siglo ix o comienzos del décimo), llamado *A solis ortu usque ad occidua*. Aunque la primera estrofa está escrita con neumas musicales, sin notación en pentagrama, es muy posible que éstos hayan sido agregados en una

época posterior. Hasta qué punto estos primeros esfuerzos influenciaron la tradición posterior es una interrogante que posiblemente nunca tendrá respuesta, pero no cabe duda que mantuvo viva una forma que sólo necesitaba ser revestida de sentimientos reales. Desde el punto de vista musical no hay razón alguna para creer que pueda existir una conexión entre los lamentos Carolingios y aquellos de los dramas primitivos. Tampoco puede buscarse el origen del *planctus* del drama en los tropos y secuencias. En los tropos primitivos, tanto de la región de San Marcial como de St. Gall, nos encontramos con títulos para la *sequelae* como *Planctus sterilis*, *Virgo plorans*, *Planctus publicani*. Ninguna de estas obras se diferencia musicalmente del espíritu ni del contenido musical de otros tropos y secuencias.

Es fácil, sin embargo, encontrar el más estrecho paralelo entre el *planctus* del drama y el *planh* de los poetas trovadores y "trouvère" y en el *planctus* de Abelardo. En estas últimas seis obras, con personajes del Antiguo Testamento, se expresan sentimientos personales que tienen el valor de lo auténtico. El *planctus*, por lo tanto, no tienen un origen litúrgico y surge de la música secular de la época.

Es imposible determinar quién fue el primero que lo introdujo en el Drama del Sepulcro de Pascua de Resurrección, el Viaje a Emaus o las representaciones de Epifanía. El más antiguo *planctus* del Drama del Sepulcro que ha sido encontrado está en *Madrid: Bibl. Nac. 132*, un tropo del siglo XII. Su introducción era de mucha mayor importancia que la ampliación del drama con el *Victimae pascali laudes*. La llegada de las tres Marías a escena, buscando el sepulcro, creaba un clima propicio para semejantes expresiones de dolor y el personaje de María Magdalena, en particular, se prestaba para el derroche emocional. En el Drama de Fleury, después del lamento cantado por las tres Marías, no existe el lamento solista de Magdalena. Estos lamentos se convirtieron en los trozos más populares del drama. En el Drama de Daniel, encontrado en Beauvais, Daniel canta un lamento muy patético antes de ser condenado a los dientes de los leones y el rey, cambiando de personalidad, canta un lamento sobre el destino de Daniel. Por desgracia, lo que abunda, por muy bueno que sea, también puede romper el equilibrio necesario al drama. Es por eso que muchos lamentos de la Pasión son excesivos y poco convincentes; pero cuando el *planctus* era usado en un contraste adecuado, como en el Drama del Sepulcro de Fleury, el Drama de la Epifanía de la misma colección, y en el de Daniel de Beauvais, era muy efectivo.



El *planctus* le daba un realismo a las personificaciones del drama que el canto litúrgico, por su naturaleza misma, no podía ofrecer. Sacaba a los personajes del reino de lo abstracto, o si se quiere, de lo objetivo, para colocarlos dentro de la viva realidad de lo humano. A juzgar por las instrucciones dadas en los manuscritos, es evidente que los cantantes debían conmover a sus oyentes. Estas indicaciones les advierten que deben cantar los lamentos lo mejor que puedan; la intención no era entretener. Dado el cuidado que los compositores ponían en la música de los lamentos, llegamos a la misma conclusión. Cada melodía es cuidadosamente cincelada. Al traer el drama desde el campo objetivo de la liturgia hasta el plano de la existencia real lograban uno de los puntos cumbres de este arte, porque la esencia del drama es el libre juego de los sentimientos y las emociones.

Aunque la primera vez que se menciona el término *conductus* es en el Drama de Daniel de Beauvais y el manuscrito pertenece a los comienzos del siglo XIII, no cabe duda de que el género existía desde mucho antes. Ese gran amor medieval por el boato encontraba en el *conductus* su mejor manera de expresión y el hecho de agregársele al drama, daba importancia y esplendor a este último. En los dramas del sepulcro el *conductus* era menos generalizado, hasta que se les agregó la escena de Pilato. En el famoso *Ordo Paschalis* de Klosterneuburg y en el drama similar de Tours, los soldados desfilan alrededor del sepulcro cantando un *conductus*. Un triunfo del nuevo tipo es el Drama de Daniel de Beauvais. Abandona totalmente el tropo, sólo alude a las antífonas, usa el lamento con parsimonia y abunda en *conductus*.

En estas dos últimas categorías muchos elementos nos hacen recordar el arte de los trovadores y troveros, haciéndonos pensar que estamos cerca del arte popular de la Edad Media. No es sorprendente que la historia del drama litúrgico medieval termine aquí. Los antiguos diálogos tropados, y los más recientes dramas-antífonales siguen representándose, pero la historia del drama continúa su propio camino, el que lleva al nuevo drama en verso. Sus *conductus* y *planctus* ya hacen uso de un bosquejo mucho más claro de los personajes y finalmente fueron ampliados con elementos cómicos hasta la separación definitiva del drama y la iglesia. Su historia posterior no pertenece al drama litúrgico, aunque con toda propiedad puede ser considerado como drama religioso. El espontáneo elemento dramático del culto se había ampliado al máximo y tenía que desvincularse del viejo tronco del que había nacido.