

西班牙戏剧史和中国戏剧 史的开端特征异同比较

A Comparative Study of Early Spanish and Chinese Theatre

杨骁*

yx19871016@sina.com

Yang Xiao

浙江大学外国语言文化与国际交流学院
杭州 浙江 中国, 310058

Zhejiang University
School of International Studies
Hangzhou, Zhejiang, China 310058

本文分析早期西班牙戏剧，即从西班牙戏剧起源到天主教双王统治时期（出现了《塞莱斯蒂娜》这部代表作品）的戏剧特征，同时介绍中国戏剧的产生和发展过程。通过平行对比早期西班牙戏剧和中国戏剧，发现两国戏剧史在开端和初步发展阶段展示出的异同。这一对比研究有助于更广泛地理解西班牙和中国在戏剧历史和文学主题上的主要特征。

[关键词] 西班牙戏剧；塞莱斯蒂娜；中国戏剧；诸宫调；平行比较；异同特征

The paper investigates early stage of Spanish theatre, from its origins to the period of the Catholic Monarchs, where *La Celestina* appears is analyzed. Meanwhile the initiation and evolution of Chinese theatre are presented. Through parallel analysis of the early Spanish theatre and the early Chinese theatre, the article aims to find the similarities and differences between both sides. The comparison will help to gain a broader understanding of the historical and thematic features of the Spanish and Chinese dramas.

Key words: Spanish theatre; *La Celestina*; Chinese Theatre; Zhu Gong Diao; Parallel comparison; Similarities and differences.

*[作者简介] 杨骁，浙江大学外国语言文化与国际交流学院讲师，巴塞罗那自治大学博士。研究方向：西班牙中世纪文学，中西古典比较文学。

[基金项目] 本文得到国家留学基金（留发金[2013]3009）的资助，特此感谢。

1. El inicio y la evolución del teatro español hasta *La Celestina*

1.1. Orígenes del teatro español

1.1.1. El teatro religioso

¿Cómo fue el inicio del teatro español? Francisco Ruiz (2011: 13) ha comentado en su libro: «La historia del teatro medieval español en lengua vernácula es la historia de un naufragio del que solo se han salvado dos islotes: el *Auto de los Reyes Magos*, y dos cortos poemas dramáticos y religiosos de Gómez Manrique».

El problema es que no se sabe a ciencia cierta si el teatro español comenzó en la Edad Media o antes de esa época. Es difícil delimitar sus orígenes y formas de representación puesto que escasean los testimonios documentales. Sin embargo, según los datos que hemos encontrado, la idea de los orígenes litúrgicos tiene más prestigio y más adeptos. A lo mejor, como en la Grecia antigua, el teatro medieval español tiene su origen en las actividades religiosas. Huerta Calvo (1984: 14) lo ha descrito en su libro:

Durante toda la Edad Media, en efecto, la iglesia abrió las puertas de sus templos a la ceremonia del teatro. Confundida a menudo con el rito y el oficio litúrgicos, practicados por unos actores, los sacerdotes, dirigiéndose a una colectividad que pasaba buena parte de su vida ociosa en el interior de los templos, convertidos en ciertas épocas del año en lugares de libre y loca diversión.

Y en el libro de Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera (1999: 41-42)¹, ellos comentan: «La liturgia da a las pequeñas representaciones teatrales un carácter sagrado. Además, se percibe en ellas una vocación ejemplificadora y didáctica que supone el uso de la mimesis y la existencia del destinatario».

Los breves versos en el canto gregoriano de las antífonas dieron comienzo a las representaciones litúrgicas. Como señala el Dr. Manuel Bayo, cuando el latín ya no es la lengua del pueblo, para amenizar los oficios litúrgicos de festividades solemnes, los monjes introducen unos breves versos en el canto de antífonas: los tropos². Estos tropos constituyen

¹ Traducimos al español del catalán.

² Según la idea de Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera (1999: 43), los tropos son los textos breves cantados en forma de diálogo, nacidos en torno al canto del Aleluya, que comenzaron

un hecho importante para el desarrollo de la cultura occidental posterior al periodo letárgico de la alta Edad Media.

Aunque la casi total ausencia de textos ha llevado a algunos investigadores a negar la existencia de un teatro litúrgico en España. Empero, el hecho de que la tradición litúrgica y los fundamentos de la cultura medieval fueran iguales en toda Europa puede llevarnos a postular la existencia de parecidas manifestaciones en España.

El único ejemplo que se conserva hasta hoy en día es el llamado *Auto de los Reyes Magos*, que ocupa un puesto destacado entre las más antiguas muestras de la lengua y literatura medieval española. Se cree que esta obra fue compuesta a finales del siglo XII y principios del siguiente por un autor de Toledo. La obra consta de 147 versos pareados y se trata de un asunto común en el teatro medieval occidental: se escribían piezas representables a partir de pasajes evangélicos, en este caso extraído del Evangelio según San Mateo.

Dado que su texto está escrito en un castellano antiguo que tiene mucha influencia de otras lenguas, sobre todo el romance mozárabe y gascón³, no podemos exigir que una obra aparecida en una época tan precoz mostrara un arte complejo y maduro. Pero, a pesar de sus defectos literarios, el *Auto de los Reyes Magos* subraya sin duda un valor de la existencia de una tradición escénica afianzada en España, ya que es el único texto de estas características conservado en castellano anterior al siglo XV.

1.1.2. El teatro profano

Al lado del teatro religioso, claro que no podemos prescindir la posibilidad de la existencia de un tipo de teatro de origen folklórico, que según Margot Berthold (1974: 9) dice: «La forma y el contenido de la expresión teatral están condicionados por las necesidades vitales y las creencias religiosas».

a ser acompañados por música en algunas de las más importantes fiestas litúrgicas, sobre todo la Pascua y la Navidad. Se cree que los tropos nacieron en el siglo IX, en el Abadía de San Galo (Suiza) y de ahí se difundieron por Europa.

³ Véase Pérez Priego (1997: 39): «Hay opiniones discrepantes entre la crítica acerca de cuál es la lengua que influye principalmente y, en consecuencia, sobre cuál sería el origen del autor o del escriba que copió el manuscrito conservado: Rafael Lapesa se inclinó por una procedencia gascona; José María Solà-Solé defendió una influencia básicamente mozárabe y Maxim Kerkhof, catalana».

Imaginemos que los españoles primitivos celebraban el renacer de la Naturaleza con la llegada de la primavera, lo que dio lugar a interpretar pequeñas piezas teatrales, con canto y danza primero, con diálogo después. Hunningher (1961: 61) también ha puesto de relieve la teoría antilitúrgica: «Suponiendo que los mimos sean los responsables de la teatralización de los tropos que no corresponden a liturgia y, por consiguiente, son los autores del verdadero drama medieval»⁴.

Este origen folklórico debería tener alguna relación con las representaciones juglarescas “con algún esbozo de actividad teatral”⁵. “Sobre todo, si damos cuenta del testimonio de las Partidas de Alfonso X el Sabio quien prohibió a los clérigos actuar con ‘fazedores de juegos descarnios’. Porque este tipo de juego comenten ‘muchas villanías e desaposturas’”⁶. Pero, a la vez, Alfonso X el Sabio mostró su prohibición a los clérigos, que no debían intervenir en la representación dentro de la iglesia.

Quizás por esta razón, algunos juegos de escarnio revestían carácter de parodias religiosas e iban uniéndose con el teatro religioso. Así que los elementos “profanos” aparecen entremezclados con los sagrados y se identifican en general por su carácter cómico y por el empleo de un lenguaje, sea literario o plástico. Por ejemplo, obras profanas como las farsas de carnaval o los *Momos* cortesanos tienen frecuentemente trasunto religioso.

Pero, según García López (1975: 64), estos juegos de escarnio debían ser piezas de carácter burlesco, propias de un ambiente popular; los “pasos” y “entremeses” proceden seguramente de aquel primitivo teatro de los “juegos de escarnio” y lograron mucho éxito en el siglo XVI.

Tratado en un sentido más amplio, el erudito Menéndez Pidal (1957: 5) cree que cabe reconocer en las variopintas actividades de los juglares un componente parateatral nada despreciable en el intento de sentar un origen del teatro profano.

A falta de documentos teatrales en la Edad Media, no se puede profundizar en el estudio del teatro medieval español, que es una historia frustrante llena de interrogantes y ausencias. Pero, según los análisis

⁴ Traducimos al español del inglés.

⁵ Véase Pedro Aullón de Haro y otros colaboradores (1981: 76).

⁶ Véase Juan Luis Alborg (1966: 189).

citados más arriba, vemos claramente que el desarrollo del teatro español ha tenido la tendencia de bifurcarse en dos direcciones: el teatro religioso y el profano.

1.2. *El teatro español del siglo XV*

Se inició una revolución del teatro español al terminar la Edad Media. Aunque esta revolución es un poco lenta, su importancia es obvia para el teatro español, y de la cual sí existen documentos. Dicha revolución, surgida en el siglo XV, provocó una tradición dramática que llevaría directamente hacia los grandes momentos del teatro del Siglo de Oro. Aparecen en este panorama del teatro castellano unos autores que suponen la transición desde las formas medievales de teatro hacia lo que será el teatro renacentista. El iniciador es Gómez Manrique, cuya obra está entre lo lírico y teatral, pues se trata de pequeñas piezas que no son verdaderos dramas.

El papel determinado de precursor en el nacimiento del teatro castellano moderno se basa en sus tres obras: *Las lamentaciones fechas para Semana Santa*, *Canción a la concepción de Nuestra Señora* y *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*. Uno de los episodios más conocidos de la última obra citada es el de la duda de San José, motivo típicamente teatral y que aparece registrado en numerosas muestras de teatro europeo. Otro episodio típico es el de la ofrenda de los instrumentos simbólicos de la Pasión. De ese modo se une el misterio del nacimiento con la pasión y muerte, característico, según los especialistas, del franciscanismo.

Ahora tomemos esta obra como ejemplo para ver la revolución teatral en el siglo XV. Dámaso Chicharro (1983: 19) ofrece una descripción imaginaria de la representación de la obra:

La obra hay que imaginarla representada en la iglesia en la conmemoración de la Navidad, interviniendo las religiosas, que cantarían incluso el villancico final. Es muy breve, pero ofrece en su desarrollo una yuxtaposición y acumulación de elementos que [...] posee [...] un claro movimiento dramático [...]

En realidad, esta obra fue escrita a instancias de la hermana de Gómez Manrique, monja de un convento, para amenizar la Nochebuena. Pero, el objetivo lírico de Manrique fue fundamental. El no era hombre de

teatro o dramaturgo. Puesto que el teatro no existían en aquella época como un género literario. Sin embargo, dos elementos señalan el proceso de cambio que lleva precisamente a la inspiración del teatro: el primero es la dramatización en un lugar cerrado frente a un público concreto y atento, y el segundo es la forma dialogada⁷.

Alan D. Deyermond (1981: 370) hizo la comparación entre *Auto de los Reyes Magos* y *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*. El ofreció una visión de la diferencia fundamental entre el teatro medieval y el del siglo XV:

El *Auto de los Reyes Magos* está dotado de un estricto desarrollo dramático causal que constituirá la característica casi universal de cualquier obra teatral desde finales del siglo XVI hasta mediados del XX, mientras que la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* intenta inculcar una lección por medio de una serie de escenas que se presentan como viñetas o retablos aislados.

Otra figura que destaca en la historia teatral del siglo XV es Juan del Encina, llamado el “padre del teatro español” porque “con él se inicia la corriente dramática autóctona que llegará a las formas secularizadas del teatro en el siglo XVI”⁸.

Su arranque se puede fechar en la Navidad de 1492 cuando representó ante los duques de Alba dos églogas dramáticas en que unos pastores anuncian el nacimiento de Cristo. Como dramaturgo, está considerado iniciador y patriarca del teatro español y representante del paso a la secularización del teatro religioso medieval⁹, podemos dividir sus obras, especialmente llamadas “églogas”, en dos tipos. El primero son piezas de asuntos profanos, cuyo tema es el amor; el segundo se trata de asuntos religiosos, dramatizándose la Navidad, la Pasión y la Resurrección de Jesucristo. Según García López (1975: 131), la producción dramática de Juan del Encina tiene un gran valor histórico. Por un lado, sintetiza las principales corrientes culturales de la época; por otro lado, es la primera en la que se observa el sello de una fuerte personalidad artística.

⁷ Véase Aullón de Haro y otros colaboradores (1989: 138).

⁸ Véase Dámaso Chicharro (1983: 26).

⁹ Véase Francisco Ruiz Ramón (2011: 33-34).

Se cree que la más compleja y madura obra dramática de Juan del Encina es *La égloga de Plácida y Vitoriano*. En ella el autor incorpora dramáticamente el mundo mitológico (Venus, Mercurio) y el mundo de ciudad (Eritrea, Fulgencia)¹⁰ al mundo pastoril. E integra las dos formas dramáticas: la pastoril rústica (Gil, Pascual) y la cortesana (Plácida, Vitoriano, Suplicio). La égloga cuenta la historia de dos enamorados, que manifiestan su amor como dama y galán. El autor sitúa este verdadero amor fuera de la ciudad para comunicar con la naturaleza -el dominio y reino absoluto de los pastores- significa un triunfo definitivo del mundo pastoril. Juan de Valdés señala que Juan del Encina en dicha égloga estructura la acción y crea todos los elementos dramáticos asimilados en la materia teatral contemporánea: *Celestina*, teatro italiano¹¹.

Merece mencionarse otro dramaturgo del siglo XV, que es Lucas Fernández, discípulo e imitador de Juan del Encina. Partiendo de éste, el autor muestra gran gusto por el estilo dramático pastoril recién creado. Aunque ciertos historiadores le ponen en un segundo plano comparándole con Juan del Encina, sí comparte el honor de los primeros ensayos en la formación del teatro español renacentista. Francisco Ruiz Ramón (2011: 49) lo describía así: «Sus pastores tienen en cuenta y conocen los casos de amor de sus antecesores, e incluso los citan, tal como citarán a *Celestina*, como ejemplos que justificarán o corroborarán sus propios personajes».

La producción dramática de Lucas Fernández puede dividirse en tres tipos:

- 1) de carácter profano, a la manera de Juan del Encina
- 2) de carácter semirreligioso
- 3) de carácter plenamente religioso

En las obras de Gómez Manrique, Juan del Encina y Lucas Fernández, vemos una fuerte tendencia de la secularización del teatro español. En los tres dramaturgos, aunque tienen su nivel estético distinto, despunta una idéntica actitud ante la realidad histórica en la creación de dramas, coincide entre ellos una misma visión del mundo en el que viven y una misma aspiración. Está claro que esto no demuestra la necesaria desaparición del teatro religioso, sino que el teatro va superando el ámbito

¹⁰ Los personajes del hampa provienen de la tradición celestinesca: Eritrea: trasunto de *Celestina*, Fulgencia: las pupilas: Elicia o Areúsa.

¹¹ Véase Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 47.

eclesiástico y misterioso de la Edad Media, dejando su función litúrgica, a medida que se acerca el Renacimiento, cuyo eje habrá de ser «la entusiasta valoración del mundo y del hombre, presidida por el conocimiento y admiración de la antigüedad clásica»¹².

1.3. *La época de los Reyes Católicos*

José García López decía (1975: 131): «Realmente, la mayor parte de la época de los Reyes Católicos corresponde al siglo XV». La tratamos como un apartado aislado en la tesis por la siguiente razón: el reinado de los Reyes Católicos es de gran importancia para España y, sobre todo, es el periodo en el que aparecieron las primeras ediciones de *La Celestina*. Con respecto a lo político, esta época representa un momento trascendental en la historia de España. En el aspecto cultural, además de ampliar y perfeccionar el conocimiento de la antigüedad grecolatina, es un periodo que afecta no sólo a direcciones del pensamiento e intenciones políticas sino también al ámbito de las letras. Francisco Ruiz Ramón (2011: 33) lo describía así:

A finales del siglo XV, surge una serie de dramaturgos nacidos alrededor del año 1470 a los que podríamos agrupar, por razón de nacimiento y de ideología, bajo el epígrafe de “generación de los Reyes Católicos”. Todos ellos morirán durante el reinado del Emperador Carlos y su obra dará nacimiento a un teatro rico y completo que podemos bautizar, hablando con sentido rigurosamente histórico, como “teatro español”, dotado de caracteres propios y significado no menos propio.

Según Juan Luis Alborg (1981: 517), la fusión de lo renacentista con lo tradicional alcanza su punto culminante en *La Celestina*, el prodigio armónico de Renacimiento y Edad Media. Durante mucho tiempo la crítica ha discutido entusiastamente sobre el género literario de *La Celestina*, muchos la consideran como «novela dialogada» o «novela dramática», o simplemente «novela»¹³. Sin embargo, no puede negarse su condición de obra teatral, debido a su estructura dramática y a su ausencia de narrador y de partes narradas.

¹² Véase Dámaso Chicharro, *op. cit.*, p. 26.

¹³ Deyermond la considera como la “primera novela española”.

En el segundo prólogo de la obra, que puso el título de *comedia* a la primera edición de 1499 y dio a conocer *tragicomedia* a las versiones posteriores, Fernando de Rojas consideraba que la obra pertenecía al género dramático, a pesar de la extensión desmedida del texto. A continuación, veamos la razón del cambio del título que Fernando de Rojas puso de relieve a fin de poder juzgar con certeza su género:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia¹⁴.

Los coetáneos y los del siglo XVII también la consideran como obra dramática. Sin embargo, según especifica Alonso de Proaza en la cuarta de sus coplas al final del libro, la obra es una lectura dramática o «teatro para la lectura». Los lectores, basándose en cambiar voces (fingen y lloran y ríen y hablan entre dientes [...]), representan los distintos movimientos pasionales de los protagonistas para motivar a los oyentes. Vale la pena citar aquí:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes;
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces airado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón¹⁵.

Justamente esto explica lo que intenta Rojas cuando escribe su obra pensando en un auditorio concreto: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia [...]». Y lleva a algunos críticos a considerarla como una lectura sin más y la clasifican dentro del género novelesco. La polémica sobre el género de *La Celestina* dio comienzo por los preceptistas

¹⁴ Véase Fernando de Rojas. *La Celestina: edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, p. 43.

¹⁵ Véase Fernando de Rojas, *La Celestina: edición de Bienvenido Morros*. Barcelona: Vicens-Vives, 2007, p. 330.

neoclásicos. Los tratadistas del siglo XVIII presentan las siguientes razones para proponer denominarla como «novela dialogada»:

- 1) La extensión del texto, no es comparable al de ninguna otra obra dramática.
- 2) La crudeza y obscenidad de algunas escenas que, justamente con las dificultades para su montaje teatral (multiplicidad de escenarios, largos monólogos, extensos parlamentos...), hacían prácticamente irrepresentable la obra.
- 3) El ritmo lento y demorado de la acción.
- 4) La concepción del tiempo y del espacio: libertad temporal y cambios constantes de lugar.

Por el contrario, Francisco Ruiz Ramón impone la necesidad de distinguir las «categoría dramáticas» de las «categorías escénicas» en la obra¹⁶. Por otro lado, Meléndez Pelayo (1910: 2-3) ofreció un juicio semejante al de aquél, que no parecía estar muy de acuerdo con la filiación novelística, incluyó su estudio en los *Orígenes de la novela*, dice:

El título de novela dramática que algunos han querido dar a la obra del bachiller Rojas, nos parece inexacto y contradictorio en los términos. Si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama. El fondo de la novela y del drama es uno mismo, la representación estética de la vida humana; pero la novela la representa en forma de narración, el drama en forma de acción. Y todo es activo, y nada es narrativo en *La Celestina*.

Lo sorprendente es la opinión de uno de los mejores expertos del siglo XX en *La Celestina*: Stephen Gilman (1974: 338), opina que *La Celestina* es «diálogo puro», anterior a la novela y al drama a los que virtualmente contiene. La obra carece de género por ser «dialógica» de un modo tan absoluto y único. Entonces la califica de obra agenérica, por encima de los criterios convencionales:

El problema del género literario en *La Celestina* es tan esencial, que desconocerlo es no entender y no apreciar la obra como un todo. La mezcla y conflicto de géneros es un factor determinante no sólo en la forma sino también

¹⁶ Véase Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 54-58.

en el estilo; se relaciona directamente, no con una incertidumbre o confusión superficial de parte del autor, sino con su intención artística fundamental tal como quedó expresada a través de las posibilidades de aquella época. Así, en el caso de *La Celestina*, un estudio de los géneros literarios no nos exige abandonar el acostumbrado punto de vista estilístico: sólo es necesario reorientarlo. Lo cual importa una gran ventaja, pues no necesitamos ya elaborar por anticipado definiciones discutibles del drama y de la novela; bastarán algunas características de los estilos del uno y de la otra, correspondientes a sus distintas presentaciones de tiempo y espacio.

Sin embargo, la teoría de Gilman no acaba la polémica y ésta continua en el siglo XX. Para María Rosa Lida (1970), *La Celestina* se ha vinculado con la tradición dramática constituida por la comedia romana, la comedia elegíaca medieval y sobre todo la comedia humanística, que tuvo un destacado desarrollo en Italia a finales de la Edad Media. Para Fraker (1990), *La Celestina* se ha escrito en tiempos en que estaba de moda en Castilla la comedia latina, en especial la de Terencio. Otro sector de la crítica actual defiende la inscripción de *La Celestina* en el género novelístico, como en épocas pasadas. Deyermond opina que *La Celestina* es una novela dialogada: Rojas halló una comedia humanística escrita por un autor antiguo, en la que el protagonista, Calisto, aparecía como paródico amante cortés, decidió continuarla como una novela sentimental sin perder el tono de parodia. A partir de esta idea, Severin (1989) analiza las dependencias constructivas y de detalles de *La Celestina* con respecto a los relatos sentimentales en general y a *Cárcel de amor* en particular¹⁷.

2. El inicio y la evolución del teatro chino

Desde la antigüedad, el teatro ha jugado un papel muy importante en China. En la obra de Arthur H. Smith (1894: 16)¹⁸, *Chinese Characteristics*, el mismo opina que China es un pueblo muy aficionado al teatro, como los españoles a las corridas de toros. Dice:

¹⁷ Véase Fernando de Rojas, *La Celestina: edición de M. Piñero Ramirez*, Madrid: Espasa-Calpe, 2001, pp. 18-23.

¹⁸ Traducimos al español del inglés.

[...] como una raza, los chinos tienen un instinto fuertemente dramático. Casi se puede decir que el teatro es el único entretenimiento nacional, y los chinos tienen por las funciones teatrales una pasión como la de los ingleses por el atletismo, o los españoles por las corridas de toros [...]

A pesar de ello, esta pasión instintiva por el teatro no ha hecho que muchos chinos se dedicaran a la creación dramática o a la inmediata participación en las funciones teatrales; además, parece que los plebeyos chinos de la antigüedad consideran a los actores como un ser secundario. Según Alicia Relinque Eleta (2002: 36-39), de la dinastía Song (960-1279), no se conoce el nombre de ningún dramaturgo y se cree que los que escribieron las primeras obras teatrales utilizaron seudónimos para ocultar la vergüenza de dedicarse a este ejercicio de la escritura, ya que ésta no merecía nombre de «literatura» en aquel entonces. Y en la época siguiente, en tiempos de Kublai-Khan (1260-1294), los comediantes se veían perseguidos o limitado su ámbito de actuación a periodos o espacios determinados. Crump (1980: 23) lo describía así:

Todas las actividades de ciudadanos que no se dediquen a sus funciones propias y que en la ciudad o en el campo practiquen o canten espectáculos musicales, que enseñen o representen *zaju* o que atraigan a la población con propósitos lascivos QUEDAN PROHIBIDAS.

Todos los domadores de animales, encantadores de serpientes, titiriteros, prestidigitadores, tocadores de címbalos, y tambores taoístas y aquellos que embauquen al pueblo o reúnan a las multitudes para practicar la santería, quedan prohibidos, y aquellos que desobedezcan SERÁN SEVERAMENTE CASTIGADOS¹⁹.

Sin embargo, en la vida cotidiana, a los chinos les gusta mucho usar terminología teatral para expresar su pensamiento o actitud ante la vida. Si juzgamos esta mentalidad, conflictiva por la ortodoxia ética y moral del confucianismo que ha regido en el territorio chino desde hace unos tres mil años, nada tiene de curiosidad. Porque, por un lado, el confucianismo exige

¹⁹ Traducimos al español del inglés.

a la gente que se porte bien conforme a sus reglas éticas; por otro lado, desde sus orígenes hasta su formación madura en el siglo XIII, el teatro chino siempre dio la impresión de entretenimientos paródicos. Tal vez bajo esta situación paradójica, los chinos prefieren quedarse meros espectadores de las representaciones teatrales en vez de participar personalmente en ellas.

Es muy difícil distinguir bien la evolución del teatro chino ya que sus orígenes son complicados y varios. Según el estudio de Wilt Idema y Stephen H. West (1982: 523), la historia del teatro en China es una historia del teatro regional y de la literatura regional. Ha sido una larga dialéctica entre los valores del Norte y del Sur en el desarrollo de estructura, lenguaje, e incluso los tipos de papeles, remontando hasta el siglo XI, a causa de las diferentes direcciones del desarrollo social y cultural entre el Norte y el Sur de China a lo largo y ancho de la historia. En realidad, a pesar de que la variación regional es el hecho más importante, casi todas las formas del teatro chino comparten las siguientes características: primero, es un teatro musical y la música combina con fuentes nativas y extranjeras; segundo, las obras de teatro pueden representarse en fragmentos (en una o más escenas); tercero, la mayor forma literaria del teatro es la poesía; y cuarto, todas las obras de teatro cuentan principalmente con “cuatro tipos de papeles”.

2.1. Orígenes del teatro chino

Como en tantas otras regiones de los cinco continentes, las manifestaciones de la danza, la música, las creencias religiosas y las costumbres sociales en el territorio chino, con el tiempo, se han convertido en lo que hoy entendemos por obras dramáticas. En los primeros periodos de la historia china, ya existieron evidencias de dichas manifestaciones en los abundantes documentos históricos y literarios. Según Manuel Bayo (1989: 420), el canto y la danza rituales están en las culturas primitivas de China, motivados por los ritos dependientes del llamado “Huang Li”, o “Calendario agrícola”²⁰: para rogar por una buena caza o cosecha, o bien alejar la enfermedad y la catástrofe.

²⁰ También llamado calendario lunar, es un sistema de marcar día, mes y año según la observación del movimiento de la luna.

2.1.1. La representación religiosa *Wu*

En el siglo XIX, el crítico literario Wang Guowei (1877-1927), el primer chino que se ha dedicado a la investigación historiográfica del teatro chino, un campo que en el pasado los eruditos chinos no consideraron merecer la pena de prestar atención, hace una pregunta en la primera frase de su famosa obra *Historia teatral de las dinastías Song y Yuan: ¿El florecimiento de cantos y danzas dio su comienzo en Wu (la hechicería)²¹ de la antigüedad?²²* A partir de entonces, esta hipótesis se ha convertido en la base de teorías de los estudios del teatro chino.

Si es verdad que el teatro chino se inició en las danzas y cantos de las hechiceras antiguas, se puede decir que en cierto aspecto China y España tienen semejante origen teatral: los rituales religiosos. Efectivamente, en todas las sociedades primitivas, existieron una serie de chamanes e invocadores, quienes declaman o cantan a la vez que ejecutan su danza ritual con personificación de espíritus o con sus movimientos y gestos, alguna forma de interpretación, con acompañamiento musical y máscaras y objetos más o menos simbólicos. Sobre las actividades de los chamanes y las hechiceras, la descripción de William Dolby (1976: 1) nos ayuda a entender las circunstancias de entonces:

El ritual y el baile religiosos ambos sucedieron en las danzas brujesca y cortesanas de la dinastía Zhou (1027-256 a.C.) en China. Los brujos o hechiceros invocaron a los dioses por medio de cantos galantéricos altamente eróticos. Indudablemente actuaron, cantaron y bailaron, y posiblemente llevaron vestuario y maquillaje. Las danzas cortesanas, que eran versiones refinadas de danzas orgiásticas, religiosas o quasireligiosas desde muy lejana antigüedad, pusieron la representación de un relato como drama, y implicaron actuaciones, cantos, danzas, vestuario y otras características reminiscentes del teatro²³.

En efecto, la noción de que en este tipo de expresión humana que encarna el chamán, con su canto o salmodiar y sus gestos y movimientos, se

²¹ Según la definición de *Shuo Wen Jie Zi* -posiblemente el primer diccionario sistemático de filología en Chino, escrito por Xu Shen durante la dinastía Han posterior (60 d.C.)- El chamán o la hechicera es invocadora que sirve a los poderes invisibles con danzas para que estos le encarnen.

²² Véase Wang Guowei (1974: 1).

²³ Traducimos al español del inglés.

encuentran ya inherentes y patentes ciertas connotaciones o tendencias de la dramaturgia.

2.1.2. La representación profana *You*

EL chamán o hechicero presenta el elemento religioso en los orígenes del teatro chino. En cambio, el *You* (el bufón) simboliza la tendencia de la secularización teatral. Tiene una función parecida a la de los bufones en la Edad Media Española. Según diversas fuentes, la aparición de los *You* se remonta al periodo de la Primavera y del Otoño de la Dinastía Zhou Oriental (770-256 a.C.). Siglos más tarde, en la dinastía Han Anterior (206 a.C.-8 d.C.), el erudito cronista Si Maqian (145-90 a.C.) dedicó un capítulo entero «Anécdotas de cómicos» (*Hua Ji Lie Zhuan*) de su famosa obra *Las Memorias Históricas (Shi Ji)* a la bibliografía del gremio de los *You* de las dinastías anteriores, que sirve de dato fundamental para el estudio de las actividades de los bufones chinos. El *You* es un tipo de bufón cuyo deber es entretener a los aristócratas en la corte. Los músicos imperiales, llamados *Ling You*, eran en cierto modo considerados los sucesores de los brujos y brujas de tiempo atrás, aunque actuaban ante el emperador y no para los dioses. Los actores, a los que llamaban *Pai You*, aconsejaban a veces al soberano. El primero de ellos, Meng, fue músico, bufón y mimo al servicio del rey Zhuang (613-601 a.C.). Se disfrazó en cierta ocasión con las ropas de Sun Shu'ao, el fallecido primer ministro, para ofrecer consejo al emperador, que lo aceptó.

Aunque las representaciones de *You Xi* de la corte de entonces no llegaron a lograr forma definitiva, el teatro tal como lo que entendemos hoy, consistía en unos monólogos humorísticos que influyeron en el desarrollo del teatro chino. De la siguiente manera Willam Dolby (1976: 1) evalúa la posición de los *You* en la formación del teatro chino:

Es fácil de ver cómo las parodias de Zhou al menos habría desarrollado en actuaciones teatrales, pero no hay evidencia en segura de que estas parodias lograron, o incluso que dejaron algunas fuentes de algo que finalmente se desarrollo en el teatro. Como en el caso de las primeras danzas, todo lo que podemos suponer es que las parodias de Zhou a lo mejor hubieran favorecido el crecimiento de una conciencia teatral, y en una manera general habían ayudado a preparar el terreno por una introducción de formas parateatrales del entretenimiento que puede

enlazar directamente con el advenimiento del teatro. Sin embargo, en siglos más tarde, las representaciones de los bufones muy semejantes, y una variedad de danzas, tuvieron una clara conexión con el teatro²⁴.

2.2. Los Bai Xi

Con el tiempo, al desarrollarse el sistema de la propiedad privada, las clases que controlan la economía necesitan entretenimientos, además de satisfacer la vida. Por lo tanto, los hechiceros, cuyo deber es servir a los dioses, se convirtieron en los *You*, bufones que entretienen a la gente con danzas. Pero, en la dinastía Han Anterior, especialmente durante el reinado del emperador Wu Ti (140-87 a.C.), iniciaron contactos comerciales y diplomáticos con los extranjeros por la Ruta de la seda. Gracias a ello, los divertimentos de la corte se van a multiplicar. En el libro *Shamanism* de Mircea Eliade (1970: 511) leemos:

[...] toda sesión genuinamente chamánica acaba en un espectáculo sin igual en el mundo de la experiencia cotidiana. Los trucos con fuegos, los milagros de la cuerda trucada, [...] la exhibición de hechos mágicos, revelan otro mundo, el mundo fabuloso de los dioses y los magos, el mundo en que todo parece posible, en que los muertos vuelva a la vida y los vivos mueren sólo para resucitar, donde se puede desaparecer y reaparecer instantáneamente, donde las leyes de la naturaleza quedan en suspenso, y donde se ejemplifica una libertad sobrehumana [...] ²⁵

Según los historiadores, hay pruebas de que muchos de aquellos espectáculos fueron importados a China desde otros países centroasiáticos, por medio de grupos nómadas. Entre ellos, Los *Bai Xi* (cien juegos o espectáculos públicos) que se popularizan recibiendo una calurosa acogida por parte de los aristócratas, además de las funciones con bufones de la corte y de las danzas de hechiceros ya existentes.

²⁴ Traducimos al español del inglés.

²⁵ Traducido por García-Borrón Martínez. Véase *Introducción a la Historia de las Artes del Espectáculo en China*, p. 7.

Los *Bai Xi* eran entretenimientos con naturaleza de espectáculos que se presentaban en anfiteatros o en ferias, compuestos especialmente de representaciones acrobáticas y pantomimas de danzas. Liu Wuchi (1966: 159) en su obra *An introduction to Chinese Literatura*, nos ofrece una descripción detallada de este tipo de juegos:

Quando introducidas primero, las acrobacias consistieron de boxeo, lucha libre, esgrima, pero muy pronto incluyeron tales hazañas de esfuerzo y técnica como voltereta, salto, cordelería, subida de sable, escupimiento de fuego, y muchos otros, para formar los llamados *Bai Xi*. A veces, los jugadores se disfrazaron de leopardos y osos, tigres, y dragones, hadas y ninfas, y cantaron en medio de flotar nubes y amontonar copos de nieve²⁶.

Entre estos variados entretenimientos, destacan dos tipos: *Da Mian* (La cara grande) y *Ta Yaoniang* (La mujer que baila y canta)²⁷, que presentaban aparentemente sus atracciones principales en las danzas y cantos a través de los cuales explicaban un relato. Otros entretenimientos parateatrales con significado e influencias eran *Can Jun* (El oficial consejero) y *Jiao Di* (La lucha libre).

En las dinastía Qin y Han (221 a.C.-220 d.C.), los artistas desarrollan el amplio repertorio de *Bai Xi*. En tiempos de la dinastía Han del Oeste (206 a.C.-24 d.C.), la acrobacia se había convertido en un arte relevante. Las representaciones teatrales de la época del emperador Wu Di lo incluían para su polícromo festival anual. Tratando de las formas primitivas del teatro chino, no debemos olvidar que los términos hoy quieren decir teatro, son *Xi* (divertirse uno) y *Ju* (hacer deporte de), tal condición se parece al termino inglés: *Play*.

Aunque las representaciones acrobáticas del llamado *Bai Xi* no constituyen un teatro formal, son sin duda algunos datos del origen del teatro chino; además, los diferentes tipos de teatro siguen concibiendo elementos del *Bai Xi*, de los cuales muchos evolucionaron en el estilo *Za Ju* de la época Yuan (1260-1368), como veremos más adelante.

²⁶ Traducimos al español del chino.

²⁷ *Da Mian* también es llamado *Dai Mian* (La máscara); *Ta Yaoniang* también llamado *Su Zhonglang* (el médico Su).

2.3. Representaciones parateatrales de Tang

A causa de que la dinastía Tang (618-906) fue una de las épocas más prósperas y ricas de China y muchos funcionarios y emperadores de esta dinastía han mostrado su gran gusto por los cantos y danzas apareciendo en escena junto a los actores profesionales, la prosperidad del teatro es pues sin precedentes.

W. Dolby (1983: 29) cuenta en su artículo de un ayudante Tang que en cierto documento explica: «Puedo, ante la corte imperial, pintarme el rostro con tinta y revestir una túnica verde jade para representar al dios»²⁸.

Mientras tanto, el acontecimiento más famoso de la historia del teatro chino es la fundación del Li Yuan²⁹, para formar los actores, y Jiao Fang, para formar los músicos. La academia imperial de teatro fue establecida por el emperador Tang Xuanzong (712-756), al cual han convertido en el gran mecenas de la música y el baile. En esta academia, los actores -Pronto se calificarán a sí mismos de *Li Yuan Zi Di* (seguidores del Jardín de los perales)- recibían entrenamientos rigurosos para aprender bien diferentes técnicas sintéticas de representación. Por otro lado, muchachas bonitas y de talento fueron enviadas al palacio para aprender danzas, cantos e instrumentos musicales³⁰. Estas actividades aportaron mucho a la formación de un teatro formal en China.

El entretenimiento *Can Jun* (El oficial consejero), ya mencionado, era más popular en la dinastía Tang que antes. Procedente del periodo de los Tres Reinos (220-265). Su tradición viene de las burlas que un bufón de la clase extremadamente baja en la sociedad china hizo a un oficial corrupto. Los *Can Jun Xi* (obras del oficial consejero) son piezas satíricas de dos protagonistas que ya pueden ser consideradas como prototeatro. Se daban ya categorías de personajes, el *Can Jun* era el alocado, a veces incluso tardo de entendimiento, sufría las bromas tramadas por su compañero *Cang Gu* (buitre azul), cuya palabra es afilada y desenvuelta. La introducción de diálogos en la representación es considerada como un paso significativo

²⁸ Traducido por García-Borrón Martínez. Véase *Introducción a la Historia de las Artes del Espectáculo en China*, p. 66.

²⁹ Es el llamado Jardín de los Perales, que se ubica al norte de la muralla de su capital Chang'an (actual Xi'an, en la provincia noroccidental de Shan'xi), llamado así por hallarse dicha academia en esa parte de los parques de su palacio.

³⁰ Según Alicia Relinque, los espectáculos musicales de la Dinastía Tang siempre están acompañados de instrumentos procedentes del Asia Oriental con nuevos ritmos que recibirán una excelente acogida tanto en la corte como en el campo.

hacia la formación del teatro chino: uno pregunta y el otro contesta... Constaban, además del diálogo y el canto, de un acompañamiento musical a base de instrumentos de cuerda y de viento, quizá también de percusión.

2.4. *El Za Ju de Song y el Yuan Ben de Jin*

La dinastía Song se divide en dos periodos: el Song del Norte se fundó en 960 como una China unida, y terminó su poder en 1126 cuando los manchúes conquistaron las partes del norte de China y establecieron su propia dinastía Jin (1115-1234) con Bian Jing (la actual Kai Feng) como la sede de una de sus capitales. La dinastía Song del Sur (1127-1279) gobernó las partes del sur de China. Es durante este periodo en que se ve el crecimiento más rápido del teatro chino: la dinastía Song con su *Za Ju* (representación mixta) y la dinastía Jin con su *Yuan Ben* (manuscrito de la guía de los actores).

En la dinastía Song (960-1279), la expansión del comercio y el crecimiento económico trajeron una nueva prosperidad para las clases medias. Por eso floreció el negocio del entretenimiento en la capital de la dinastía Song del Norte. Había centros de diversión denominados *Wa She* (distrito de las tejas), dentro de estos había salones dedicados al teatro que surgen por primera vez en China, llamados *Gou Lan* (balaustradas de ganchos). Y se requería el pago de una entrada para la asistencia. Así lo explica Meng Yuanlao (1982: 29-30):

Desde el periodo de Chong Guan (combinación de títulos de los reinados del emperador: Chong Ning y Da Guan, 1102-1107 y 1107-1111, respectivamente), las representaciones en los *distritos de las tejas* de la capital consisten en ... *Za Ju* ... *Shuo Shu* ... *San Qu* ... cada día, sea de lluvia o de sol, estos lugares están atestados de público³¹.

Entre estos entretenimientos destaca el *Za Ju*, también llamado *Hua Ji Ju* (parodia de humor), que hereda la tradición del entretenimiento parateatral *Can Jun* (el oficial consejero), es una farsa que sintetiza diversas técnicas de representación: diálogos cómicos, números de animales, bailes, acrobacia y cantos. El canto y la danza no son entonces

³¹ Traducimos al español del chino.

tan importantes como en el teatro de Tang. La confección de máscaras alcanza gran auge, Meng Yuanlao (1982: 31 y ss.) la describía así:

Algunos subían al escenario con máscaras y el cabello flotando suelto, de sus bocas salían dientes de lobo y fuego de artificio, parecían demonios y espíritus. Llevaban cortas túnicas azules bordadas en oro, y pantalones negros con hilos de oro a lo largo, iban descalzos y llevaban grandes gongs de bronce [...] Algunos llevaban la cara pintada de azul y verde y máscaras, con ojos de oro, con adornos tales como pieles de leopardo y brocado y cinturones bordados, y se les llamaba diablos inexorables. [...] Había uno que llevaba una máscara, largas barbas, un sombrero suelto de tela, túnica verde y botas, como Zhong Kui, el cazador de demonios [...]. Había cien o más intérpretes así vistosamente ataviados, con sombreros de telas floreadas o a cuadros, con cuernos en espiral hacia atrás, la mitad de ellos vestidos de brocado rojo, y la otra mitad de azul, llevaban delantales de honor, y cinturones y esarpines de seda³².

El término *Za Ju*, no sólo se refiere a estos espectáculos, sino también a una obra de teatro concreta, la cual era corta, divertida y trataba de temas amorosos o satirizaba a los estamentos públicos. Estas obras constan de cuatro partes: un prólogo, dos actos que trazan la acción principal en una o dos escenas, habitualmente acompañados con cantos y danzas, y un epílogo.

El *Yuan Ben* de la dinastía Jin tiene una larga y complicada historia. Considerado como el ascendente del teatro de Yuan, eran *entremeses* representados al principio de las largas exhibiciones en banquetes y fiestas, posteriormente se usaron en los intermedios. Durante la dinastía Jin, el *Yuan Ben* era un tipo de teatro igual que el *Za Ju* aunque con un nombre diferente, era demasiado corto para constituir un programa de espectáculo independiente. Trataba temas amorosos, de fantasmas, dioses, demonios, médicos, sirvientas, etc. Es una representación de cuatro actos que incluye parodias, actuación individual, música y danzas. Este tipo de teatro está

³² Traducido por García-Borrón Martínez. *Introducción a la Historia de las Artes del Espectáculo en China*, p. 69.

englobado en el *Za Ju* de la dinastía Yuan. A partir de aquí, encontramos las raíces de lo que constituirá en el futuro del Teatro Chino.

Otro género importante surgido en la dinastía Song es el *Zhu Gong Diao* (todas las tonalidades y modos), creado por Kong Sanchuan. Está escrito en prosa y verso. La parte en prosa es interpretada por un recitador, y los versos son cantados en diversos tonos, acompañados de un instrumento. Precisamente el nombre de *Zhu Gong Diao* deriva del empleo en una misma obra de diversos tonos. Esta forma de narración de la historia representa una innovación que inspirará más tarde a los creadores del teatro Yuan. Su representante es Dong Xieyuan, su obra maestra es *Xi Xiang Ji Zhu Gong Diao*³³ (*Historia del pabellón occidental*, 1190).

3. Conclusiones

Después de presentar el teatro español desde su inicio y evolución hasta *La Celestina*, y el teatro chino desde su inicio y evolución hasta *Xi Xiang Ji Zhu Gong Diao*, podemos concluir con las siguientes similitudes y diferencias entre los dos.

3.1. Los similares orígenes del teatro español y el teatro chino

En la evolución del ser humano, el teatro aparece con las primeras manifestaciones culturales. Parece que todas las razas celebran los nacimientos de los santos, ceremonias oficiales y festivales de manera que podemos interpretarlos como teatro primitivo. En la China de la Dinastía de Zhou (aproximadamente 1000 a.C.) y en la España de la Edad Media o mucho antes (aproximadamente 1100 d.C.), en el este y el oeste del mundo, se aprecia la sombra del teatro religioso primitivo. Empero, su modo de desarrollarse es diferente. El teatro chino se desarrolla y perfecciona por sí mismo en una cultura relativamente cerrada de cada época. Y el teatro español se ha transformado desde uno antiguo en uno moderno, mientras tanto ocupa un lugar muy importante en el teatro occidental. Desde el punto de vista del origen, los dos teatros, tal vez tengan la misma fuente.

Cuando el ser humano primitivo veía que la brujería no siempre era eficaz para cumplir sus deseos, empezaba a rogar a los dioses que les

³³ Dong pone 193 episodios -en base a una antigua novela de la dinastía Tang- en 14 géneros musicales.

bendijeran orando u ofreciendo sacrificios. Se llaman los rituales religiosos. Quizás el teatro artístico germine en ellos. La motivación de estas actividades rituales es una combinación del ardor religioso y el chamanismo por parte del ser humano. Los interpretes se maquillaban y se disfrazaban y, con las acciones y el ritmo, representaban escenas de guerras, de trabajo en el campo, etc. Conviene decir, esta interpretación transmite una información espiritual e íntima a través de los vestidos, términos e instrumentos rituales -signos exteriores- junto con una fórmula de acciones completa y compleja: arrodillarse, orar, ofrecer sacrificios, cantar, bailar... este tipo de interpretación influencia a los órganos sensoriales y el alma de la persona, produciéndole la sensación de placer biológica, y la persona a su vez se excita. La sensación de placer biológica se convierte en la alegría psíquica -a esto le llama el sentido estético. Producido el sentido estético, éste causa el proceso de la interpretación del teatro estética para que llegue a ser un arte. Así que la gente sucesora imitaba la interpretación de los rituales religiosos como un resultado artístico. El teatro ya aparece.

A medida que va pasando el tiempo, el ser humano transforma los rituales religiosos en una experiencia artística pura. Como la tradición ritual y la cultura medieval eran iguales en toda la Europa, quizás el Teatro Español de la Edad Media suceda a la Antigua Grecia en las actividades religiosas: su origen puede ser el Ritual de Dionisos. El teatro chino en los periodos primeros también hereda las características de los rituales religiosos y chamanísticos, mostrando un conocimiento de la relación entre el ser humano y la naturaleza y una intención de que el ser humano quiere controlar su Fortuna. Las formas de interpretar el teatro eran similares: usar los versos, la música y la danza para expresar sus sentimientos, prestando atención al ritmo, a la armonía de todos los miembros de cuerpo y a la ostensible fórmula de la actuación escenográfica: el libre cambio de tiempo y espacio en un escenario sin fondo... Estas características se han eliminado en el teatro español en los periodos posteriores o en todos los teatros occidentales, pero se han conservado en el teatro chino permanentemente.

3.2. Los momentos más relevantes del teatro español y el teatro chino en sus inicios

El teatro ocupa un lugar importante en la literatura española. Muchos escritores son famosos por sus obras dramáticas. El tema del teatro español primitivo trataba de los mitos, historias religiosas y leyendas de los héroes. Y los espectadores eran de la clase aristócrata y noble principalmente. A

este estilo del teatro occidental le llama el teatro litúrgico, que ocupaba un lugar legítimo en España inicialmente. Con el desarrollo del Capitalismo y la importancia de los artesanos en las ciudades en los periodos posteriores, surgió otro tipo del teatro occidental, se llama el teatro profano, y su público fundamental era la gente popular. Los dramaturgos españoles -término para denominar a los escritores de obras teatrales en siglos más tarde- transmiten sus pensamientos e intenciones al pueblo con la manera de escribir las piezas teatrales y luego interpretarlas artísticamente -forma que gusta tanto a los más instruidos como a los menos instruidos. Aunque en la España de la Edad Media, una época negra, los teatros litúrgico y profano continuaban la tradición de la cultura humanista del teatro occidental en las iglesias.

En los orígenes, el estilo literario del teatro español es un conjunto de los versos. Este teatro posiblemente sería un tipo de “Opera” primitiva -término de un género teatral musical en el Siglo XVII. Ese teatro comienza a través de esa manera de interpretar, de orar y de recitar los versos sus argumentos, promueve el desarrollo de la trama y desenlaza el destino de los personajes. Casi todos los escritores españoles medievales, sea de la aristocracia o sea de la clase popular, difundían sus obras teatrales escribiéndolas. Así que en la historia de la literatura española en los periodos primeros, el teatro ocupaba un lugar más elevado que otros estilos literarios.

La situación es todo lo contrario en China, desde los Períodos de Primavera y Otoño y de los Estados Combatientes (también se llama el Zhou de Este, 770-221 a.C.), la creación literaria de la poesía y la prosa estaban de moda. Los chinos de aquel entonces se interesaban más por las poesías que por el teatro. A causa del efecto del control del Confucianismo, el Budismo y el Daoismo en la literatura, el teatro chino nunca gustó en aquella época a las clases más cultas. En consecuencia, el teatro chino tardó mucho en su formación y desarrollo comparando con los del teatro español. La clase dominante de todas las dinastías del pasado y los hombres de letras de genio literario no consideran la creación del teatro como un oficio regular, es fácil entenderlo considerando que ellos ya se dedicaban al examen imperial desde pequeños, y que no tenían en cuenta cómo se desarrollaría el teatro. Tal vez por esto, el teatro chino ha prestado más atención a la concepción artrítica comparándolo con el teatro español, cuya manera de escribir es realista. Y la manera de escribir teatro chino acude a la simbolización.

Aunque el teatro chino no cobraba importancia entre los hombres de la clase alta y los letrados, la interpretación de esta «literatura popular» existía y se desarrollaba entre la gente popular. Como una actividad de entretenimiento para la gente de clase baja, la clase dominante menospreciaba el papel de la moralización del teatro chino. A pesar de que en la Dinastía Yuan había eruditos que colaboraban con los actores del teatro chino para escribir las piezas teatrales, de esta manera, en los textos ellos solo podían expresar su decepción y angustia y su ideal político al haberse abolido el sistema de examen imperial por los mongoles.

En cuanto a la situación del teatro en la España medieval, éste era criticado mucho por la gente de la condición social alta, desde aquel entonces, ver y discutir sobre el teatro era una actividad culta entre los bien educados. por ejemplo, en las *Siete Partidas* del rey Alfonso X de Castilla, se refieren a un hecho de que los sacerdotes hacían teatro profano en la Iglesia y el Sabio reprendió a los clérigos que participaron en espectáculos profanos y les aconsejó qué tipo de representaciones eran legítimas para un sacerdote:

Los clérigos [...] ni deben ser hacedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes como los hacen, [...] ni deben otrosí estas cosas hacer en las iglesias, antes decimos que los deben de allí echar deshonoradamente, sin pena ninguna, a los que los hicieron, [...] Sin embargo, representaciones hay que pueden los clérigos hacer, así como del nacimiento de nuestro señor Jesucristo. (Alfonso X, *Siete Partidas*, I, título VI, ley XXXIV)

Sin embargo, por otro lado, nos damos cuenta de que con el surgimiento del teatro profano el teatro español ya se separó de la tradición de los rituales religiosos, y se desarrolló a su manera. Por el contrario, el teatro chino guardaba la forma primitiva del teatro durante mucho tiempo y el proceso de su transformación también es largo, puesto que tiene su propia particularidad de sistema teatral y creencia panteísta de la antigüedad. Su origen se remonta a la representación religiosa *Wu*, y luego en el libro de *Shang Shu* (Clásico de historia) y *Lv Shi Chun Qiu* (La primavera y el otoño del Clan de Lv), aún se ve la sombra del teatro primitivo. Pasados los Períodos de Primavera y Otoño y de los Estados Combatiente, apareció la presentación profana *You* -tenía una función parecida a la de los bufones en la Edad Media Española. Y en la dinastía Han

(Siglo II a.C.), aparece el *Jiao Di* (lucha libre) que es lo que podemos reconocer como primera forma de interpretación teatral y se realizaba basándose en los *Bai Xi*. Luego el emperador de Han lo incluía para su polícromo festival anual. Y desde aquel entonces, la interpretación del teatro chino, que antes era una actividad solamente entre la gente popular, ahora pertenecía a un entretenimiento de la corte, la aristocracia y el terrateniente. Conviene decir, el teatro chino ya entra en la clase social alta. Muchos historiadores consideran que es desde entonces cuando empieza el verdadero teatro chino. Sin embargo, el teatro chino en los periodos primeros se desarrollaba muy lento, hasta en la dinastía Tang (618-907) avanzaba muy poco. Discurrido un largo periodo, en el siglo XII, se introdujo una manera de interpretar el teatro chino más madura. Usaban las formas de recitar los versos, cantar y bailar para mostrar una completa historia y una relativamente complicada escena teatral: entre todas las formas, el cantar es la más importante. Esta última ha asentado los principios de la estética básica del teatro chino. Tales como el libre cambio de tiempo y espacio de las escenas... Realizó la transformación de las piezas teatrales sencillas y humorísticas en una obra teatral de asunto serio o triste. Desde la dinastía Song el teatro se difundía ampliamente, se desarrollaba muy rápido entre la clase social media y la clase baja. Consiguio gran éxito entre estas dos clases y se convirtió en una forma artística muy importante -otra vez el teatro chino hace un servicio al pueblo- en aquel entonces se destacó la característica lúdica del teatro.

3.3. *Las diferentes formas de interpretar el teatro español y el teatro chino*

Antes hemos dicho que el teatro español en los orígenes es un tipo de «Opera»: cantar o recitar los versos. Aunque *La Celestina* no se escribió en versos, heredó la misma forma de interpretarse si la consideramos que es un teatro para la lectura, de acuerdo con Alonso de Proaza en la cuarta de sus coplas al final del libro, la obra es una lectura dramática o «teatro para la lectura». Los lectores, basándose en cambiar voces (fingen y lloran y ríen y hablan entre dientes [...]), representan los distintos movimientos pasionales de los protagonistas para motivar a los oyentes. Vale la pena citar aquí:

Si amas y quieres a mucha atención
Leyendo a Calisto mover los oyentes,
Cumple que sepas hablar entre dientes,
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces airado con gran turbación.

Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón.
(Fernando de Rojas 1499?: 330)

El teatro chino, según la categoría estética, su forma de interpretar se parece a la del drama sánscrito de la India: presta gran atención a la actuación de cantar y bailar mostrando una destacada característica folclórica y práctica. Este teatro se combina estrechamente con las culturas de las costumbres populares y regionales, es muy fecundo y extendido.

El teatro español, entre otros teatros occidentales, se clasifica por el estilo: la tragedia y la comedia. No habría una clara clasificación del estilo en el teatro chino, pero sí de los temas. En *Tai he zheng yin bu* (Tablas sobre los tonos correctos de Tai he) de Zhu Quan, distingue doce temas fundamentales, son los siguientes (Relinque, 2002: 19):

1. Dioses inmortales y transformaciones.
2. Eremita taoístas (bloques, fuentes, colinas y valles).
3. Emperador y ministros.
4. Consejeros leales y héroes que sacrifican su vida.
5. Piedad filial, rectitud, honradez e integridad.
6. Traidores y calumniadores.
7. Ministros perseguidos y huérfanos.
8. Címbalos, cuchillos, alabardas y bastones.
9. Viento, flores, nieve y luna (relaciones amorosas).
10. Tristeza, alegrías, separaciones y reencuentros.
11. Actrices, maquillaje de blanco y negro.
12. Cabezas de espíritu y rostros de fantasmas.

Esta clasificación de temas abarca casi todos los empleos de esa sociedad y la gente de todas las clases sociales. Esto responde al valor principal del teatro de Yuan, reside en el reflejo inmediato de la realidad social. Aunque visto el décimo tema, un similar intento por distinguir entre el tono de sentimientos y una aproximación a lo que pudiera convertirse en tragedia y comedia, en la historia del teatro chino nunca llegará a consolidarse dicha distinción. Sin embargo, cualquier tema del teatro chino puede ser drama, comedia o farsa, es más, en una misma escena se pueden mostrar dichos estilos mezclándose. Lo que pasa es que *Chou* (papel de bufón) puede aparecer en cualquier escena como se quiera, con el objeto de regular el ambiente teatral intercalando improvisadamente palabras y

gestos graciosos. Esto responde a la función del entretenimiento del teatro chino que antes hemos mencionado. Igual que éste, en España, siglos más tardes, B. de Torres Naharro (aproximadamente 1485-1520) introdujo el bufón en el teatro español, alternando escenas divertidas con el conflicto intenso para facilitar la comprensión de la complejidad de la trama.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, J. L., 1981 [1966]. *Edad Media y Renacimiento, tomo I de Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Aullón de Haro, P., 1981. *Historia breve de la literatura española en su contexto*. Madrid: Playor.
- Bayo, M., 1989. Guía para ver la ópera china. *Encuentros en catay* 3: 405-438.
- Berthold, M., 1974. *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
- Chicharro, D., 1983. *Orígenes del teatro. La Celestina. El teatro prelopista, libro 4 de Cuadernos de Estudio*. Madrid: Cincel.
- Crump, J. L., 1980. *Chinese theater in the days of Kublai Khan*. Tucson: University of Arizona.
- Deyermond, A., 1981. *La Edad Media, Tomo I de Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- Dolby, W., 1976. *A history of Chinese Drama*. New York: Barnes & Noble.
- , 1983. Early Chinese Plays and Theater. In C. Mackerras (ed.), *Chinese Theater. From its origins to the present days*. Honolulu: University of Hawaii Press: 7-31.
- Eliade, M., 1970. *Shanmanism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Fraker, C. F., 1990. *Celestina: genre and rhetoric*. London: Tamesis Book.
- García López, J., 1975. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Gilman, S., 1974. *La Celestina: arte y estructura: The Art of “La Celestina”*. Madrid: Taurus.
- Huerta Calvo, J., 1984. *El teatro medieval y renacentista*. Madrid: Playor.
- Hunningher, B., 1961. *The origen of the theatre*. Nueva York: Hill and Wang.

- Idema, W. & S. H. West, 1982. *Chinese Theater, 1100-1450: A Source Book. Münchener Ostasiatische Studien, Bd. 27: 523.*
- Lida de Malkiel, M. R., 1970. *La originalidad artística de "La Celestina".* Buenos Aires : Eudea.
- Liu, W. C., 1966. *An introduction to Chinese Literatura.* Westport: Greenwood Press.
- Meléndez Pelayo, M., 1910. *Orígenes de la Novela, vol. III coleccionada en Nueva Biblioteca de Autores Españoles.* Madrid: Bailly-Bailliére.
- Menéndez Pidal, R., 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Pérez Priego, M. Á., 1997. *Teatro medieval: 2. Castilla.* Barcelona: Crítica.
- Quirante, L.; E. Rodríguez y J. L. Sirera, 1999. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or.* Valencia: Universidad de Valencia.
- Relinque, A., 2002. *Tres damas chinos.* Madrid: Gredos, S.A.
- Rojas, F. de, 1499a?. *La Celestina* (ed. de Bienvenido Morros Mestres). Barcelona: Vicens Vives.
- , 1499b?. *La Celestina: Fernando de Rojas, edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca.* Madrid: Espasa-Calpe.
- , 1499c?. *La Celestina* (ed. de M. Piñero Ramirez). Madrid: Espasa-Calpe.
- , 1499d?. *La Celestina* (ed. de Serverin), Dorothy. Madrid: Cátedra.
- Ruiz Ramón, F., 2011. *La historia del teatro español.* Madrid: Cátedra.
- Smith, A. H., 1984. *Chinese Characteristics.* New York: Fleming H. Revell Company.
- Serrano y Sanz, M., 1902. Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6: 245-299.
- Valle Lersundi, F. del, 1929. Testamento de Fernando de Rojas, Autor de *La Celestina*. *Revista de Filología Española* XVI: 365-388.
- 孟元老, 1982, 东京梦华录[M]。北京: 中华书局。
- 王国维, 1974, 宋元戏曲考[M]。台北: 艺文印书馆。