

Juglaría y teatro

Francesc Massip

PID_00176008



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 5 |
| 1. La teatralidad medieval | 7 |
| 2. El surco litúrgico | 9 |
| 2.1. La visita al sepulcro: de la celebración al espectáculo | 11 |
| 2.2. La irrupción del mercader: de marchante a charlatán | 13 |
| 2.3. El esposo o la parábola de las vírgenes necias y las juiciosas | 16 |
| 2.4. Rutebeuf: <i>La alocución del herbolario</i> | 16 |
| 2.5. El <i>Ordo Representationis Adae</i> (c. 1150) | 18 |
| 2.6. El testimonio de los astrólogos | 24 |
| 3. Hacia un teatro urbano | 26 |
| 3.1. Adam de la Halle (c. 1240-1288) | 28 |
| 3.2. Pastorela y pastorada | 33 |
| 3.3. La pujanza de la juglaría | 34 |
| 3.4. Una abigarrada tipología del entretenimiento | 35 |
| 3.5. El nacimiento del género misterio | 38 |
| Bibliografía | 43 |

Introducción

Quisiéramos empezar por formular algunas preguntas que, una y otra vez, desde hace algunos años, nos planteamos los estudiosos del teatro que hemos indagado en el período medieval y a las que intentaremos responder en este módulo.

¿Existió un teatro en la Edad Media? ¿Qué entendemos por teatro medieval? ¿Estamos hablando de ritos, de *performance*, de espectáculo dramático? ¿Qué era para la época el *ars theatra*? ¿Cómo se expresaba la actividad teatral y cómo la percibían los espectadores? ¿Cómo se produjo la progresiva recuperación del concepto de teatro en el sentido que hoy otorgamos al término? ¿Cómo podemos acercarnos a una práctica que ha dejado huellas tan tenues?

1. La teatralidad medieval

La teatralidad medieval es una teatralidad nueva, compleja y diversa con respecto a la que institucionalizó y practicó la Antigüedad clásica. Para empezar, en la Edad Media podemos decir que hubo un "teatro" sin teatros, es decir, una actividad espectacular que no tiene un espacio específico estable donde mostrarse, sino que puede producirse en cualquier lugar: palacio, iglesia, porche, plaza, calles y cruces de un núcleo urbano, taberna, prado, era, claustro, refectorio, claro de bosque, cubierta de nave, puerta o foso de muralla, es decir, la totalidad de lugares públicos.

De esta manera se utilizan todos los espacios que el acto necesita, lo que por otra parte le permite una gran libertad de articulación y de soluciones escénicas que la escena moderna hará desaparecer. Tampoco cuenta con un único público generalizado, sino diferentes públicos específicos (la comunidad monacal, eclesiástica, el conjunto de fieles, la audiencia cortesana, los espectadores-participantes de las fiestas del ciclo agrario, los miembros de una corporación gremial o de una confraternidad piadosa, el público-actor de la fiesta cívica –tanto el aristocrático como el burgués y menestral–, el público curioso de los entretenimientos rurales o urbanos, etc.), y esta recepción está estrechamente vinculada a la ocasión festiva, celebrativa o conmemorativa en que la teatralidad se ofrece y se vive.

De hecho, la Edad Media no conoce una palabra para designar lo que nosotros llamamos "teatro", sólo una serie de términos que remiten a formas de actualización (*ludus, ordo, officium* [juego, oficio, representación]) o bien a nociones genéricas como **misterio, milagro, farsa, moralidad, entremés, fantasía, sottie**. A menudo era una manera de popularizar géneros literarios de gran predicamento y de poner al alcance de los iletrados episodios que había que difundir por su éxito en el imaginario colectivo o por su especial significación en la columna vertebral de las creencias religiosas y sociales.

Paul Zumthor (1915-1995) escribe:

"[...] para nosotros modernos, el teatro es un arte que sólo un abuso de lenguaje permite clasificar entre los géneros literarios. La situación medieval original era al revés: toda poesía participaba más o menos en eso que nosotros llamamos teatro".

(Zumthor, 1972).

En una literatura como la medieval tan arraigada en la oralidad, vehículo habitual de propagación, su presentación comportaba una cierta *performance*, una teatralización latente y más o menos desarrollada. Y aquí entra en acción el juglar, el heredero medieval del histrión y el mimo romanos, el único profesional del espectáculo antiguo que sobrevive al **exterminio teatral** perpetrado por el cristianismo primitivo y consolidado por el barrido cultural de las invasiones. El juglar podía al mismo tiempo mimo y recitador, músico y *performer*, capaz de asumir las distintas voces de un diálogo. La difusión de ciertos textos medievales, pues, implicaba "una concentración especialmente fuerte de procedimientos gestuales y de visualidad" (Zumthor, 1972, págs. 430-431). La visualidad se erige en la forma por excelencia de la comunicación. Y de esta manera, el teatro se convierte en una manifestación social, con una clara función cívico-religiosa, que implica a la comunidad entera y donde la palabra –el texto– interviene entre otros medios.

La situación comunicativa parte de la insalvable dicotomía entre acción y texto, entre el artífice del gesto y el responsable de poner la palabra por escrito, una competencia especializada que en la época sólo tiene el letrado, el *clericus*, que tiende a vehicular los argumentos ejemplares y edificantes. La acción corporal, en cambio, de matriz laica y popular, omnipresente en la plaza festiva, será un auténtico motor de teatralidad, aunque sólo pudo acceder a la tradición cuando fue asumida y reelaborada por los especialistas de la puesta en texto. Por este motivo, la abundancia de rastros escritos referidos al teatro litúrgico y de argumento religioso no debe hacernos olvidar que hubo otras fuerzas motrices de espectacularidad seguramente con mayor impulso, como la actividad juglaresca y la fiesta agraria, pero que no contaron con pasaderas sobre el río del olvido de la historia (huellas de escritura) hasta bastante más tarde. Por otra parte, los hombres de espectáculo tienen poco que ver con el peso, los valores y la pervivencia terminológica del *ars theatra* en la cultura literaria medieval. De hecho, existía un abismo entre la palabra "teatro" y las prácticas representativas usuales, mientras se profundizaba en la fractura entre el saber de los literatos y el saber de los actores. El espectáculo medieval es un estado del arte sin formas ni modelos, sin espacio escénico y sin una noción fuerte de dramaturgia vinculada al prestigio de la institución literaria (Guarino, 2008, págs. 16-18).

2. El surco litúrgico

El teatro medieval, como el griego, se origina en el rito sagrado. Evidentemente hablamos de la teatralidad religiosa, porque es inaceptable la teoría de un único tronco litúrgico en el origen del fenómeno escénico medieval, que es plural y multívoco. Hay que tener siempre bien presente el carácter poligenético del teatro en la Edad Media. Son múltiples instancias las que confluyen en la creación de las distintas formas de la teatralidad medieval, bien que la veta litúrgica sea la mejor documentada.

Es incontestable el hecho de que el oficio sagrado tiene un enorme potencial espectacular que asocia palabra, gestos, objetos y movimientos a un espacio significativo. De hecho, la liturgia cristiana se configuró como un solemne espectáculo inspirado en las ceremonias imperiales. Pero la frontera entre teatro y ritual al principio resulta muy sutil, particularmente desde el punto de vista del espectador o del contexto de la recepción porque se produce en un proceso de implicación colectiva donde no se trata tanto de imitar como de revivir unos hechos que forman parte del conocimiento comunitario. Por eso decimos que, en la época, la ceremonia religiosa no era percibida como teatral ni por los que la llevaban a cabo ni por los que asistían a ella, pues se había perdido el concepto de representación dramática. Esto no quita que la celebración litúrgica en sí misma esté repleta de acción "escénica" o "teatral" y que existiera una fuerte tendencia a la teatralización en todos los ámbitos de la vida medieval.

Antes de la aparición del texto dramático, hubo una práctica digamos espectacular próxima a la realización del oficio litúrgico, aunque los impulsos vieran de fuera:

"El verdadero teatro medieval existía fuera de la liturgia, en las escuelas de las grandes catedrales, en la tradición de los *ludi scholares*".

(Drumbl, 2006, pág. 127).

El **drama litúrgico** es un síntoma antropológico de la inevitabilidad del teatro, porque responde a una necesidad ancestral de representar y de representarse, la necesidad del gesto en la acción ritual paralitúrgica, que se desarrolla en una iglesia convertida en "escena". No en vano, Johann Drumbl habla del "nacimiento del drama sacro como actualización de instintos populares insuperables" (Drumbl, 1981, pág. 23).



Oficio de la misa (elevación), *Decretales* de Gregorio IX, ms. realizado por Leonardus de Gropius de Módena (1241), Bodleian Library, University of Oxford, Ms lat. th. b. 4, fol. 101r.

Dramas conservados por escrito

En todo caso, no olvidemos que el teatro sacro o vinculado al hecho religioso que conocemos es el documentado en los libros oficiales de la Iglesia o encargados por altos preladados. Es el caso del *Codex Buranus*, por ejemplo, en el que encontramos un par de dramatizaciones de la Pasión o un hilarante *Officium Lusorum*; es el caso de los *Officium Stellae*, ritos-espectáculo sobre los Magos y la matanza de los Inocentes asociado al período de celebraciones de los diáconos, entre Navidad y Epifanía, propicio al bullicio festivo; es el caso de la Pasión latina de Montecasino (s. XII), conservada en un códice para la lectura; es el caso de Pierre de Corbeil, arzobispo de Sens que, entre los años 1200 y 1222, hace poner por escrito el *Officium festi Stultorum*, donde se compila y detalla el ritual de Fin de Año que tiene como protagonistas a los locos y al asno, sin duda recogiendo una antigua tradición con la intención de reglamentarla, ordenarla y arreglarla a efectos restrictivos. En este caso, nos encontramos con el punto de encuentro entre el teatro invisible y desprovisto de permanencia escrita y la cultura oficial que permite que ciertos dramas se conserven gracias a la escritura, a menudo como operación reformista para arreglar las *tripudia* y otras distracciones de los jóvenes clérigos, verdadera fuente impulsora del teatro medieval (Drumbl, 2006, pág. 140).

El desarrollo de las artes teatrales, a lo largo de la Edad Media, propiciará el surgimiento de una práctica escénica no vinculada a la sacralidad más que por el argumento o por el espacio, y no siempre. En todo caso, esta práctica, al consolidarse, se concretará en textos que la recogen como tal. Ya no nos referimos a los textos litúrgicos o paralitúrgicos, que también tienen su proceso de escrituración con la finalidad de preservar el contexto ritual en el que se realizaban, sino a textos vulgares con una clara voluntad espectacular. Ello ocurrirá en las postrimerías del período medieval, cuando se perfila una estructuración en **géneros** que permite empezar a hablar de teatro propiamente dicho, representado, eso sí, por una enorme variedad de formas: desde los monólogos dramáticos, entremeses y danzas dialogadas, a los misterios, milagros y moralidades, pasando por la farsa, que retoma el repertorio del *fabliau* y se situará en la base de la comedia moderna (Lee, 1996). De hecho, el teatro medieval funciona como una maquinaria que pone a disposición del público analfabeto las diferentes formas de la literatura escrita (Strubel, 2003, pág. 202).

Por otra parte, en la sociedad medieval no existe la noción de privacidad; todo lo que existe, o lo que cuenta o es importante, es público y tiene una dimensión comunitaria. Asistimos, pues, a un extraordinario desarrollo de los rituales sociales en los que la vida colectiva, el espacio público, pasan a ser espectáculo. Como hemos dicho, lo visual se convierte en el vehículo comunicativo por antonomasia. Y, de hecho, la literatura dramática que ha pervivido no constituye más que un pequeño islote dentro de este conjunto. El teatro es un hecho, un acontecimiento, una manifestación social donde el texto forma parte del conjunto de componentes del espectáculo, en igualdad de condiciones.

La característica más sorprendente del teatro medieval es lo que llamamos la "mezcla de géneros". Cómico y trágico, profano y sagrado, religioso y laico, a menudo son inseparables en el teatro de la Edad Media, porque se ha experimentado una clara ruptura con la teoría clásica de los estilos. Esto supone la invasión del estilo humilde, vinculado a la comedia, en la zona más sublime del pensamiento. Y es que la tradición retórica cristiana estimula la mixtura jocosa-seriedad como eficaz procedimiento para la instrucción doctrinal.

Lecturas recomendadas

Con respecto a esta contaminación genérica, podéis consultar:

Charlotte Stern (1965). "Fray Ínigo de Mendoza and the Medieval Dramatic Ritual". *Hispanic Review* (núm. 33, págs. 197-245).

M. A. Pérez Priego (2008). "Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano". En: J. Ll. Sirera (ed.). *Estudios sobre teatro medieval (Actes XIè Col·loqui de la SITM Elx 2004)* (pág. 152). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

2.1. La visita al sepulcro: de la celebración al espectáculo

Las primeras manifestaciones "escénicas" escrituradas aparecen en el interior de las iglesias, en la periferia de la liturgia. Incluso los orígenes del teatro de risa (lo que a finales de la Edad Media se denominará farsa) tienen raíces que se remontan a las ceremonias sagradas. Fijémonos si no en la primera dramatización plena de la liturgia cristiana: la *Visita de las Marías al Sepulcro*, que visualiza el relato evangélico en que se notifica la resurrección de Cristo, el episodio crucial de la nueva religión.

Las primeras acotaciones escénicas de la *Visitatio Sepulchri* que detallan vestuario, utilería, gestualidad, diálogo y acción se encuentran en la compilación *Regularis Concordia* (965-975), adaptación catedralicia ordenada por el obispo de Winchester (Ethelwold) y el arzobispo de Canterbury (Dunstan) de las prácticas monásticas de Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire). Después de declarar la finalidad didáctica de la ceremonia, hecha "para fortificar la fe del pueblo ignorante y de los neófitos" (un público laico con el que no contaban los modelos monásticos continentales), se presenta a las Tres Marías dirigiéndose a la tumba de Cristo. Se trata, en realidad, de "tres frailes ataviados con capa y llevando en las manos incensarios" que avanzan "a paso lento, como quien está buscando algo" y se acercan al sepulcro "como personas titubeantes". En aquel momento hace acto de presencia otro fraile, a guisa de ángel, que "en hábito blanco se pone delante como dispuesto a hacer algo... teniendo una palma en la mano". Se produce el primer diálogo "dramático" conocido, entre el ángel y las Marías, y seguidamente el enviado celeste les anuncia la resurrección de Jesús:



Visita al Sepulcro, San Miguel de Estella (Navarra, s. XII). Inscripción: "Surrexit, non est hic. Maria Magdalene, Maria Jacobi, altera Maria".

"Entonces los tres, dejando los incensarios que habían llevado en las manos hasta el sepulcro, toman el sudario, lo extienden hacia la comunidad como mostrando que el Señor ha resucitado y que ya no está envuelto por el lienzo".

(Massip, 2007, págs. 104-106).

La ceremonia, a lo largo del siglo XI, se prolonga con el *Victimae Paschali laudes*, diálogo entre los frailes que hacían de Marías y el resto del coro, que venía a encarnar el apostolado, de entre los que destacan Pedro y Juan, que corren a la sepultura para verificar las palabras de las Santas Mujeres (Jn 20, 3, 4). Y en esta carrerilla, en la que el anciano Pedro llegaba resoplado mientras el joven Juan, que ha llegado primero, espera al cabecilla de los apóstoles, se colaría ya una primera pincelada de comicidad justo en medio del solemne acto.

Hay una primicia catalana en el desarrollo del drama litúrgico europeo, cuando este pasaje se trufa de lengua vulgar en el interior de la catedral de Palma de Mallorca, como lo recoge la *Consueta de tempore* (s. XIV): un capellán disfrazado de Magdalena, con ropa de color rojo de apariencia femenina y flanqueado por dos ceroferarios, salía de la catedral por el portal del Mirador y volvía a entrar por el Portal de Mar, ingresaba en el coro y entonaba el *Victimae Paschali laudes* en latín, que los miembros del coro continuaban hasta la estrofa *Dic nobis Maria*. Después, doce presbíteros con capas pluviales y bordones en las manos se acercaban a Magdalena, que se había subido a un taburete colocado delante del altar mayor, y le pedían "Are digues-nos, Maria / què as vist en la via, / de Ihesu Christ lo Salvador, / qu-és d'equest món Redemptor?" (Archivo Capitular de Mallorca [ACM], ms. 3412, fol. 183). Magdalena respondía "secundum quod continetur in suo cartello", o sea, según figuraba en su papel o rol de actor, e iba mostrando los improperios. A continuación, dos de los presbíteros volvían a preguntar: "Digues-nos encara, Maria". En la respuesta final, como se amplía en la *Consueta de Sacristia* (1511) de la misma seo mallorquina, Magdalena cantaba "Dels cossos ressuscitar", escena hecha espectáculo con un efecto sorprendente: siete u ocho jóvenes de la *schola* ("o tants quants volran"), escondidos bajo el altar mayor, rodaban, en este punto, por las escaleras del presbiterio representando a los que, con la Resurrección de Cristo, volvieron a la vida milagrosamente. Se cerraba la representación con la aparición, desde la Capilla de la Trinidad, situada en el lado norte del presbiterio, de un ángel con "les ales plenes de candelas encesses" y anunciado por "una bombarde o alguna ramor, significant la impetut del seu axir" (ACM, ms. 3400, f. 30 v, apud Donovan 1958: 132), es decir con alas iluminadas con velas y subrayando su impetuosa aparición con un buen petardazo.

2.2. La irrupción del mercader: de marchante a charlatán

Ahora bien, el drama litúrgico consigue un extraordinario desarrollo escénico cuando introduce personajes y secuencias extrañas al relato evangélico, pero arraigadas en la realidad circundante. Es el caso de la incorporación del **mercader**, un tipo social que empieza a destacar en la Europa del siglo XI, que basa su pujanza en el dinero y que será motor de una auténtica revolución comercial. El personaje aparece por vez primera en el drama escolar *Sponsus* (creado en el Peirigòrd o en el Peitiús, a finales del siglo XI) y se niega a proveer de aceite a las vírgenes necias. Ahora bien, el más difundido y habitual en los templos será el mercader de ungüentos, a quien las Marías van a comprar el perfume que les ha de servir para ungir el cuerpo del Cristo difunto. Esta escena "profana", laica, inexistente en las Escrituras, supone la irrupción dentro del recinto sagrado de la vida cotidiana y se hace eco de la creciente actividad mercantil fruto del renacimiento urbano y de la emergencia de una burguesía en flor. De esta guisa, el mercader interviene por primera vez en la *Visitatio* de la catedral de Vic (s. XII), en un episodio surgido de la teatralización litúrgica, y que no tardará en mostrarse también en la plástica. Si el primer ejemplo dramático conservado se da en los Pirineos, no es raro que las primeras muestras iconográficas del tema se encuentren en la Provenza, que entre los años 1082 y 1245 estuvo bajo la autoridad de los condes de Barcelona. Por lo tanto, resulta verosímil pensar que la escena nació en tierras catalano-provenzales.

En todos estos ejemplos del siglo XII, se recoge una fase ya evolucionada de la escena dramática. Tras el mostrador de la tienda, son dos los personajes que pesan el ungüento con unas pequeñas balanzas ante las tres Marías. Efectivamente, el primigenio "joven mercader" de Vic, que después de proclamar las bondades del producto vende el bálsamo a Magdalena por un talento de oro, en versiones posteriores se ha convertido en patrón del próspero negocio y ya cuenta con un aprendiz; a la vez que se ha casado, ha subido el precio del linimento y se ha vuelto tacaño, por lo que las santas mujeres tienen que regatearle el coste.

En la pieza checa *Unguentarius* (s. XIV), además de las Tres Marías y el mercader, intervenían al ayudante del ungüentario, Rubin, la mujer del ungüentario y el pícaro Pustrpalk (Contini, 1949, págs. 481-93). Rubin escoge el sitio para vender en el mercado y le recomienda "plantar tu banco, exponer en él tus ungüentos" y ponerse "detrás del mostrador al lado de tu esposa Holicia". Después Rubin anuncia la presencia del ungüentario a las mujeres: "¡Mujeres, parad vuestros murmullos y chismes! ¡Ha llegado un visitante célebre, un médico sabio y prudente, no es para echarse a reír! Y posee ungüentos preciosos". Y va proclamando los productos y sus virtudes milagrosas, a veces muy estrambóticas, como el brebaje que hace que

"[...] las viejas como los enanos vuelen hacia el diablo [...] Y este ungüento lo hizo un monje puesto encima de una monja [...] Si con éste unges a tu marido, puedes ordenarle cantar cada vez que quieras".



La compra de los ungüentos (Magdalena ante el mostrador del Mercader y el Boticario), capitel de origen catalán (claustro de Sant Pere de Rodes?) conservado en el Museo Cluny de París (Musée National du Moyen Age [MNMA]), s. XII.

Nota

Son buenas muestras de la introducción del mercader en la iconografía del s. XII el dintel del portal derecho de la abadía de Sant Gèli de Gardon, el friso de la iglesia de Nostra Dòna dels Pommers de Bèucaire y el pilar noroeste del claustro de San Trófimo de Arlés, así como un capitel del claustro de Sant Cugat del Vallès y otro capitel de origen catalán (¿claustro de Sant Pere de Rodes?) conservado en el Museo Cluny de París. En la imagen, el capitel conservado en Cluny.

Después llegan las tres Marías y el mercader les propone que compren cosméticos, "si os gusta el maquillaje, señoras," es decir, las confunde con unas ramerías. Ellas se molestan y le sueltan: "No queremos atraer a los jovencitos", y reclaman un ungüento que evite la podredumbre de los muertos. La confusión del mercader procedía de María Magdalena, que, en su etapa de cortesana, habría acudido con sus chicas al marchante para proveerse de perfumes, afeites y colorete, como se recoge en el *Ludus de Passione* de los *Carmina Burana*, drama en latín trufado de alemán antiguo (s. XIII). Salvado el malentendido, el mercader ofrece un descuento a las Marías en virtud del piadoso objetivo de los ungüentos, y le protesta violentamente su esposa:

"[LA MUJER]: –Pero qué pretendes, querido marido: ¿quieres gustar a las jóvenes cortesanas ofreciéndoles un ungüento tan valioso por sólo dos marcos? ¡Haces muy mal! contra ti mismo y contra mí, tu pobre esposa. Por eso cada vez eres más miserable, y yo, infeliz, junto a ti también lo soy. ¿Para eso me he esforzado tanto? ¡Te aseguro que estas mujeres no se llevan el ungüento por menos de tres marcos!

[EL UNGÜENTARIO]: –Muchas mujeres tienen esta costumbre: después de haber bebido se ponen a fanfarronear. ¡Así también esta estúpida mezquina siempre dice palabras huecas! ¡Después de haber empujado el codo, hablas demasiado, y no obtendrás más que un mal provecho de ello! ¿Qué ventaja sacas de contradecirme tanto? ¡Te aconsejo que me dejes en paz! ¡Si no paras quizás te irás de aquí llorando! Corrige ahora mismo tu actitud o te abofeteo.

[LA MUJER]: –¿Este cachete es mi nueva muda para la comida de Pascua? Por todo el bien que te proporcione desde hace tanto tiempo, me das bofetadas por vestido. ¡Por eso ahora quiero divorciarme de ti y encomendarte a todos los diablos!".

En la *Visitatio Sepulchri in noctis Resurrectionis* de Erlau-Eger (Hungría, principios del siglo XV), el diálogo (en alemán) todavía se amplifica más y la situación dramática fructifica en una trama de farsa: las santas mujeres regatean el precio con el boticario; cuando Magdalena pregunta el coste del bálsamo, el boticario responde:

"[BOTICARIO]: –A esta hora no lo doy por menos de 100 liras.

[MAGDALENA]: –¿Eso es monstruoso! ¡Es demasiado caro! Tengo en la mano tres besantes de oro: ¡danos el ungüento por este precio y que Dios te haga vivir!

[BOTICARIO]: –¿Ese dinero suena como una cola de zorra! ¡Quizás es un clavo oxidado de zapato!".

Y sin embargo, le entrega el linimento. Entonces la esposa del boticario exclama:

"[LA MUJER]: –¿Eh, viejo frillote! Te lo juro por mis barbas: ¡si quieres vender tan barato te aporrearé bien! ¿Es que no piensas en tus hijitos que están en casa desnuditos, ni siquiera en mí, mujer bellísima? ¡Cuando te tumbas junto a mi espléndido cuerpo y debieras consolarme como querría, entonces te vuelves de cara a la pared y te quejas de la espalda! Para mí no vales nada si no vales de cintura para abajo. ¡Como que estoy viva que no se vende un ungüento por tan poco dinero!".

Finalmente, la mujer pone pies en polvorosa con el joven criado Rubinus diciendo: "Él sabe remover ese instrumento según los deseos de mi corazón. ¡Eso, ese viejo buey no lo hacía! ¡Y no quiero ni decirle adiós porque no vale nada en la cama!" (Massip, 2007, pág. 110).

Una escena muy parecida estaba expresamente suprimida, en 1539, en la catedral de Gerona, donde aparecía el mercader y su mujer, el boticario con esposa, hijo y esclavos negros, no sabemos con qué diálogos, mientras que se prohibía que cuando el mercader entraba en escena la gente tocara tambores y trompetas y tirara pasteles y rosquillas (Anglès, 1935, pág. 275).



Las Marías en el mostrador del mercader y esposa, capitel de San Vitale delle Carpinette (s. XII), Museo Cívico, Módena.

En el mismo misterio de Erlau, cuando Magdalena responde al interrogatorio de los apóstoles (*Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?*) y les anuncia la resurrección de Jesús, Pedro no la quiere creer y protagoniza una réplica de una virulencia verbal semejante a la del ungüentario y la esposa:

"¡No me creo tu discurso! ¡Enciértrate en casa y ponte a hilar! Es una gran vergüenza que las mujeres rondan por las calles [...] ¡Acaba con tus bromas, o te doy un manotazo en la oreja que te hará volver loca, y uno en la mejilla que lo sentirás de veras, y un pescozón que no podrás hablar más!".

(Contini, 1949, pág. 469).

Pura violencia de género que el apóstol Tomás refuerza:

"¡María, ya basta de cuentos! ¿Cómo puede ser que un muerto pueda resucitar y salir de la tumba? Vieja mentirosilla, ¿cómo has osado extender esta fábula por la villa? ¡Por ello serás quemada por los judíos! Si no quieres dejar de decir naderías serás aporreada dolorosamente; ¡lo que tienes que hacer es estar en casa hilando con el huso!".

(Contini, 1949, pág. 470).

La secuencia paralitúrgica original se ha contagiado, pues, de elementos de farsa y de personajes de auténtico entremés burlesco. De hecho, la farsa estaba íntimamente vinculada al misterio sagrado, como también lo sugiere la etimología: partes del oficio litúrgico eran trufadas de interpolaciones primero en latín, después en vulgar, llamadas *farsia*, *farsura*, *epistola farcita*, y la evolución ulterior del significado cómico-teatral de la palabra indica que en su origen contenía ya un carácter risueño. La parodia de lo sacro tiene función de exorcismo. Los símbolos jocosos, lejos de considerarse irreverentes o blasfemos en la época, prefiguran misterios sublimes. La hilaridad permite al hombre reafirmarse frente a lo misterioso (Jakobson, 1975). Y además, como decíamos, las bromas o humoradas que se insertan en el mismo oficio litúrgico, o lo remedan, respondían a la misión catequética de aquel teatro, porque en general la risa con la que también a menudo se alinea la homilética medieval estaba al servicio de una lección moral.

Lecturas recomendadas

Martin W. Walsh (2002). "Rubin and Mercator: Grotesque Comedy in the German Easter Play". *Comparative Drama* (núm. 36, págs. 187-202).

Folke Gernert (2009). *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos* (vol. I, pág. 51). San Millán de la Cogolla: CILengua ("Instituto Biblioteca Hispánica", 2).

2.3. El esposo o la parábola de las vírgenes necias y las juiciosas

Como hemos dicho, los mercaderes aparecen por primera vez en un drama escolar titulado *Sponsus*, sobre el tema de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes (Mt 25, 1-13). El texto data de entre los años 1060-1090 y combina el latín con la lengua d'oc, y procede de San Marcial de Limoges (Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1139, fols. 53-55v). La lengua vulgar aparece en los momentos de crisis, de pérdida, de carencia de algo. Primero en boca de Gabriel para lanzar la amenaza: ¡no os durmáis! (*Gaire no i dormet!*). Después cuando las vírgenes locas se han quedado sin aceite y van a los mercaderes para comprarlo, pero ya no se lo pueden facilitar (*Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!*). El Evangelio acusa a las fatuas de no haber llevado frascos de aceite para reponer sus antorchas y por eso se quedan a oscuras, mientras que las previsoras, ellas sí provistas de tarros llenos de aceite, pueden encender sus lámparas y participar del banquete celestial.

Cuando llega el esposo, las negligentes no están listas y se quedan fuera: Cristo las rechaza y, como dice la acotación final del drama, "los demonios se las llevan al infierno". Es la primera vez que aparecen los demonios en escena, procedentes de un decorado infernal, y es el debut escénico de los mercaderes.

2.4. Rutebeuf: La alocución del herbolario

El desarrollo y la dilatación de la intervención de los comerciantes de potin-gues y triacas en el drama sacro se tenían que hacer eco, a la fuerza, de una realidad contingente no sólo en el mercado cotidiano, sino también en su estilización y parodia espectacular. No es extraño, pues, reencontrar al mercader como hiperbólico charlatán en un monólogo juglaresco de **Rutebeuf: *Dit de l'herberie*** (la alocución del herbolario), escrito hacia 1265. Rutebeuf (1230-c.1290) fue juglar y *trouvère* originario de la Champaña, que había compuesto por encargo del obispo de París el *Milagro de Teófilo*, representado un 8 de septiembre (festividad de la Virgen María) de 1263 o 1264, primera muestra de un género dramático (el milagro) llamado a tener un intenso cultivo (recordemos los cuarenta *Miracles de Notre-Dame par personnages* representados en París entre 1339 y 1382), donde se pone en escena el tema del arrepentimiento de un clérigo, Teófilo, que para obtener riqueza y posición firma con el diablo un pacto escrito con sangre y sellado con su anillo. Un motivo muy popular, integrado en el culto mariano (es el colofón de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, y la tercera de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso el Sabio), que adquiriría una nueva dimensión con el mito de Fausto.



Vírgenes necias, fresco absidal de S. Quirze de Pedret (c. 1100, MNAC).

Nota

Sin embargo, las muestras plásticas parecen concordar mejor con el relato dramático que pone en boca de las estultas la explícita confesión *negligenter oleum fundimus*, es decir, que han tirado el aceite por descuido, por eso tienen que pedirlo a las prudentes, que las envían a comprarlo. Alguno de estos aspectos se muestra hacia 1100 en los frescos del ábside de Sant Quirze de Pedret (hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña), donde las cinco necias doncellas, en la oscuridad del fondo negro, tienen a sus pies, contra la lección evangélica, recipientes de aceite —aunque vacíos—, mientras llevan bocabajo sus antorchas apagadas por incuria.

La pieza, donde Teófilo finalmente se arrepiente y por intervención de la Virgen se libera de la fatal atadura, comparte con el *Dit* una forma poética singular: la serie de grupos de tres versos monorrimos, un tetrasílabo y dos octosílabos que tendrá larga vida en la poesía narrativa catalana y provenzal, a la que se llamará *codolada*. Rutebeuf, en el *Dit de l'herberie*, pone en escena el monólogo de un vendedor de hierbas medicinales con una verborrea, centelleante y embaucadora, destinado a provocar la hilaridad parodiando a los charlatanes de feria. Desde el principio se dirige a la audiencia, invitándola a sentarse en silencio para escuchar las excelencias de sus mejunjes curadores de todo mal. Se presenta como un médico formado en Salerno, la escuela galénica más reputada de la Edad Media, exactamente igual a como hará, hacia 1300, el mercader de la *Passion du Palatinus*, que, antes de proveer de unguento a las Marías, proclama las virtudes de sus brebajes de hierbas que permiten recobrar juventud, hacerse invisible para cumplir el amor e incluso revivir a los muertos (vv. 1864-1907).

El herbolario de Rutebeuf despliega un amplio currículum que lo ha llevado a los países más exóticos reclamado por su destreza sanadora, y exhibe toda variedad de hierbas y piedras preciosas que todo lo curan, particularmente eficaces para enderezar vergas, estrechar coños y abrir todos los apetitos: "J'ai l'herbe qui les veiz redresce / et cele qui les cons estresce" (vv. 62-63). Recordemos que el tratado médico catalán *Speculum al foder* (s. XIV) recomendaba utilizar, con la misma finalidad, una triaca hecha con saxífraga (planta) molida y mezclada con euforbio (resina), musk (almizcle) y aceite fino, con la que había que untar "la verga e lo pentenill" (pubis) para "arreçar lo membre" (atiesarlo) y "moure la voluntat" (Alberni, 2007, págs. 73-74).

En una segunda parte, en prosa, Rutebeuf invita a la audiencia a no confundirlo con un vulgar embaucador de memos, y se declara discípulo de Trocta de Salerno, la médica medieval más celebrada por sus tratados de vasta circulación, como *Trotula maior* y *Trotula minor*, particularmente dedicados a las enfermedades femeninas y a los saberes de comadronas.

Estamos ante una pieza típica del repertorio juglaresco que incide en la parodia de los curanderos y sanadores sacacuartos que se las apañaban gracias a su fantasía verbal y su juego retórico hecho de acumulaciones, enumeraciones y redundancias, y con sus contrastados desacuerdos entre la maravilla y la trivialidad absurda, fuente de comicidad incontestable.

Rubin

También Rubin dice haber estado en Palermo [por Salerno] para estudiar el arte de la medicina, haber entrado al servicio del médico-boticario del mencionado misterio pascual de Erlau y hace la lista de países que ha conocido: Francia, Holanda, Rusia, Prusia, Polonia, Bohemia, Ucrania, Italia, Grecia, Transilvania, Constantinopla y el Oriente (Contini, 1949, págs. 434-435).

Lectura complementaria

Una edición de este tratado catalán medieval:

Anna Alberni (ed.) (2007). *Speculum al foder*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel-la.

Lectura complementaria

Sonia Maura Barillari (2008). "Il «Ricettario» di Trocta *magistra salernitana*". En: *La Medicina Magica. Segni e parole per guarire* (págs. 67-85). Alessandria: Edizioni dell'Orso.

No en balde el *Dit de l'herberie* ha sido considerado el prototipo del monólogo dramático que proyecta la teatralidad en pleno medio de la plaza del mercado y de la población curiosa. Todo hace pensar que se inscribe en las cuñas de máxima teatralidad que hemos visto insertadas en el drama litúrgico, de donde tomaría pie, y en los misterios ulteriores, que a su vez lo tomarían por modelo.

2.5. El *Ordo Representationis Adae* (c. 1150)

El otro texto primitivo donde, como en el *Sponsus*, aparecen los demonios, pero esta vez con voz y mucho movimiento, es el *Ordo Representationis Adae*, que los franceses llaman abusivamente *Jeu o Mystère d'Adam*. Se trata de unos 1.300 versos (octosílabos y decasílabos épicos) en lengua *d'oïl*, si bien con didascalias y cantos corales en latín. Se ha fechado entre 1146 y 1174, en la época de Chrétien de Troyes y en el ámbito anglonormando. Para los oyentes, los personajes se expresan en francés y en verso; en cambio, los textos litúrgicos que cantan los coros, así como las didascalias, están en latín. Las acotaciones escénicas irían dirigidas a un director-eclesiástico y resultan de una minuciosidad poco habitual, porque nos informan de los desplazamientos de los personajes (sobre todo de los diablos, que recorren la *platea*, donde se hace la representación), así como de la entonación y ritmo de la dicción, y los gestos y actitudes que deben mostrar. Por ejemplo, Adán abronca a Eva "cum magna indignatione" por haberlo inducido al pecado, mientras que Abel se dirige a su hermano "blande et amicabilem" y Caín, por contra, le responde "quasi subsans", es decir, en tono de mofa (Aebischer, 1964, págs. 67, 70, 71). Asimismo hay indicaciones precisas sobre vestuario: el *Salvator* o Figura (Dios) viste una dalmática blanca; Adán, una túnica encarnada; Eva, un vestido blanco y un *peplum* (capa) de seda blanca. Fijaos en que la rúbrica del comienzo describe también el decorado escénico del Paraíso Terrenal situado en un lugar eminente, rodeado de cortinas y paños de seda y definido por los aromas de las flores y las hojas que se esparcirán, un efecto odorífero muy habitual en la época para connotar el espacio celestial. Como se trata del jardín del Edén, va ornado con distintos árboles cargados de fruta.

Observad la precisión casi obsesiva en las recomendaciones para la interpretación, la proxémica, la actitud y la mímica de los actores, cosa que nos recuerda que se trataba de intérpretes aficionados, a quienes había que explicar la pronunciación y la manera de decir los versos:

"Constituatur paradisus loco eminentiori; circumponantur cortine et panni serici, ea altitudine, ut persone, que in paradiso fuerint, possint videri sursum ad humeris; servantur [serantur] odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissemus locus videratur [videatur]. Tunc veniat Salvator indutus dalmatica, et statuatur choram eo Adam [et] Eva. Adam indutus sit tunica rubea, Eva vero muliebri vestimento albo, peplo serico albo, et stent ambo coram Figura. Adam tamen proprius, vultu composito, Eva vero parum demissiori. Et sit ipse Adam bene instructis [instructus], quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox aud nimis tardus. Nec solum ipse, sed omnes persone sint [sic] instruantur ut composite loquantur et gestum faciant convenientem rei, de qua loquuntur; et, in rithmis, nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient et dicantur seriatim, que dicenda sunt. Quicunque nominaverit paradisum, respiciat eum et manu demonstre[t]".

(Aebischer, 1964, pág. 27).

Vemos que la acotación inicial señala que Adán y Eva tienen que permanecer de pie ante Dios:

"Adán un poco más cerca, con el gesto grave; Eva con el rostro más inclinado. Que Adán sepa perfectamente en qué momento tiene que contestar y que, al hacerlo, no sea ni demasiado rápido ni demasiado lento. Hay que enseñar, no sólo a él sino también al resto de los intérpretes, a hablar con cuidado y a expresarse con el gesto conveniente en cada situación. Que no añadan ni quiten ni una sola sílaba a los versos, sino que hay que pronunciarlas todas con firmeza, diciendo en orden lo que tienen que decir. Cuando alguien nombre el Paraíso, lo mirará y lo señalará con la mano".

La obra tiene tres partes claramente diferenciadas y parece que el *Ordo* empalma tres piezas autónomas preexistentes ahora dispuestas de forma consecutiva:

1) Una primera secuencia de 590 versos que dramatiza el pecado original, con un primer movimiento en el que Dios pone las normas del Paraíso terrenal (vv. 1-112); la peripecia dramática de la tentación y caída de Adán y Eva (vv. 113-386) y la condena con la conducción al Infierno (vv. 387- 590).

2) Una segunda pieza de 154 versos está consagrada a Caín y Abel y repite la estructura anterior: exposición moral de Abel (vv. 591-610), asesinato del pastor a manos de su hermano (vv. 611-722) y castigo (vv. 723-744).

3) La última secuencia pone en escena el desfile de los profetas que predicen la venida de Cristo (vv. 645-944), según el conocido esquema del *Ordo Prophetarum* que se representaba la noche de Navidad, culminado con la intervención final de la *Sibila*, que anuncia los quince signos que precederán al fin del mundo y al juicio universal (vv. 945-1305). Se ha querido desvincular este último pasaje de la composición dramática pero, como dice Marius Sepet, "es parte integrante y final natural de ella".

Cada uno de los dos primeros "actos" o piezas se inician con una lección moral de carácter didáctico, casi como un sermón, y se cumple la estructura tripartita de promesa, caída y punición. Esto mismo ocurre en el tercer acto, donde el parlamento de Abraham formula la promesa de la Redención anunciando la llegada del Mesías salvador, mientras que la Sibila y su discurso sobre los Quince Signos, introduciendo al espectador en el presente, interpela a la humanidad entera como partícipe del incumplimiento de la ley divina. El *Ordo*



Adán y Eva, capitel de origen catalán (claustrum de Sant Pere de Rodès?) conservado en el Museo Cluny de París (MNMA), s. XII.



Caín y Abel, portada de Santa María La Real de Olite (Navarra) (s. xv).

Representacionis Ade presenta, pues, una estructura cíclica, de la creación al juicio final, de toda la historia de la humanidad, del pecado de Adán al del hombre actual, en una tripartición de estructura igualmente ternaria (tentación, crimen y castigo). Todo se organiza a partir del presente, cosa que lo aleja del drama litúrgico que mantenía al espectador a distancia: el *Ordo Ade* le fuerza a identificarse con la acción y los personajes (Accaire, 2004, págs. 29-35).

Se puede considerar este texto como una predicación *par personnages*, porque se privilegia la didáctica verbal por encima de la acción espectacular: la seducción de Adán por parte de Eva tiene menos papel que la exposición de la Figura (Dios), mientras que el asesinato de Abel pesa menos que los comentarios morales que lo rodean. Es como un gran sermón ilustrado por las escenas, con un discurso que se inscribe en el amplio movimiento de renovación del pensamiento religioso en torno a temáticas como la penitencia (prescriptiva desde el Concilio de Letrán 1215-1216), el purgatorio (oficializado en 1425), el individuo responsable, un rasgo de mentalidad "gótica" en contraposición al carácter "románico" del drama litúrgico.

A menudo se ha destacado el aspecto realista que emana sobre todo de la primera parte del *Ordo* (Adán y Eva), donde el relato bíblico se inscribe en un marco que es el de la realidad contemporánea. Hay un esmerado trabajo de adaptación del misterio sagrado a la realidad familiar de la lengua y de la vida cotidiana de los espectadores. Y el teatro se convierte en un medio eficaz de actualización de lo sacro. Auerbach analiza la conversación entre Adán y Eva: "La primera conversación histórico-universal entre hombre y mujer se convierte en un episodio del realismo más sencillo y corriente" (1983, pág. 146). El Diablo, después de intentar en vano seducir al hombre, tiene más éxito con la mujer. Adán lo ve y reprende a Eva como lo haría un "burgués" o un "campesino" de la época:

[ADÁN]: –Di moi, muiller, que te querroit / li mal Satan? que te voleit?

[EVA]: –Il me parla de nostre honor.

[ADÁN]: –Ne creire ja le traïtor! / Il est traïtre!

[EVA]: –Bien le sai.

[ADÁN]: –E tu coment?

[EVA]: –Car l'asajai. / De ço que chalt me del veer ?

[ADÁN]: –Il te ferra changer saver.

[EVA]: –Nel fera pas, car nel crerai / de nul rien tant que l'asai.

[ADÁN]: –Nel laisser mais venir sor toi, / car il est mult de pute foi".

(vv. 277-288)

A. –Dime, mujer, ¿qué te preguntaba el malvado Satanás?, ¿qué quería de ti? E. –Me ha hablado de nuestro bienestar. A. –¡No creas al traidor! Es un felón. E. –¡Lo sé! A. –¿Y cómo lo sabes? E. –¡Porque lo he tratado! ¿Y por eso no tendría que verlo? A. –¡Te hará cambiar de idea! E. – No lo hará, porque no lo creeré sin pruebas. A. –No vuelvas a dejar que se te acerque, porque es de muy mala ley.



Sibilla Erithrea, grabado en Filippo Barbieri, *Sybillarum et prophetarum de Christo vaticinia* (Roma, 1481). Ejemplar impreso en Venecia, Bernardino Benali c. 1500. Biblioteca de Alejandro Venegas, Salamanca.

Lectura complementaria

M. Sepet (1978). *Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen âge: étude sur les origines* (pág. 8, nota). París: Didier.

Entonces es cuando una "serpens artificiose compositus" se sube al árbol prohibido y hace que Eva acepte la manzana; ella se la ofrece a Adán, él la rechaza, ella insiste porque "sabrás el mal y el bien" y decide comer primero, la saborea y dice que nunca ha probado una de semejante dulzor; Adán siente curiosidad y ella remata: "Ahora mis ojos ven muy claro que parezco Dios todopoderoso. Todo cuanto fue y lo que será, ahora lo conozco". Finalmente Adán acepta porque "tu es ma per" (eres mi semejante). La conversación se ha desarrollado en una confrontación entre palabra prudente, curiosidad y espontaneidad, entre conciencia e instinto, y el episodio "es el punto de partida del drama cristiano de la salvación", un momento particularmente significativo que compromete la Redención.



Pecado original, miniatura.

Así, el episodio del tiempo de los orígenes, que funda la historia de la humanidad como ruptura con la eternidad, se ha hecho presente, tangible, transformado en un hecho de actualidad, que a cualquier espectador le puede resultar familiar. El momento más sagrado se encarna en personajes y gestos que revelan la cotidianidad más común. Porque el triángulo Adán-Eva-Satanás es la fuente de todos los *fabliaux* y de todos los vodeviles.

¿Es "popular" la finalidad de la representación como piensa Auerbach? ¿Se dirige el texto a los humildes, a los espíritus simples, a los *illiterati*? Accaire lo pone en duda. Dice que es un error creer que el *Ordo Ade* va dirigido a un público popular: "La complejidad de la estructura, los delicados problemas teológicos y morales que se plantean no parecen indicarlo". Además, en la parte final se dirige a los "señores", un público aristocrático avezado a los relatos de Oliveros y Roldán (vv. 968-969). De hecho, considera que todo parece impregnado de los ideales feudales. La creación de Adán se articula como una ceremonia de infeudación en la que Dios es el señor, a quien Adán jura fidelidad (vv. 1-48) en un acto de compromiso vasallático que, en contrapartida y para garantizar su lealtad, el señor recompensa generosamente con dones materiales (vv. 49-80), hasta el punto de que Accaire ironiza: "La promesa de vida eterna se degrada en promesa de calidad de vida" (vv. 55-58). Después está la entrega del feudo (vv. 81-100) y, finalmente, la amenaza de la devolución del feudo en caso de traición del juramento (vv. 101-112).

Todo parece orientarse, pues, al sentido político, y la falta original se muestra, sobre todo, como una ruptura del juramento de fidelidad. Los valores feudales impregnan también la relación de Adán y Eva, que se presenta como un matrimonio contractual y jerárquico, y todo se erige en una especie de catecismo social destinado a garantizar el orden y el sistema político del feudalismo. El realismo de la obra es absoluto, pero no tiene nada de popular: "Se dirige completamente a los señores del sermón final, élite social que es la misma que la del *roman courtois*" (Accaire, 2004, págs. 69-89).

Esto no quiere decir que el pueblo llano no disfrutara con representaciones de este tipo y nivel. Pensemos que, casi tres siglos más tarde, el autor del *Misterio de Adán y Eva* de la **Procesión de Corpus de Valencia** construye unos diálogos llenos de sutileza y complejidad que definen los personajes con expresivos rasgos psicológicos, particularmente en el momento de la tentación, con el progresivo cambio de opinión de Eva a medida que escucha los argumentos de la serpiente, razonamientos impecables en su construcción que acaban convenciendo a Eva, especialmente al pulsarle la tecla de la curiosidad, del afán de saber, en una escena magistral:

"SERP: Considerant lo manament / que us ha fet Déu omnipotent, / en aquest hort, / a on consentix tan gran deport, / he vengut prest.

EVA: I doncs, què vols?

SERP: Jo no vull res; / però seria bé saber / per què us ha manat Déu / que no mengueu de aquest fruit.

EVA: Perquè vol expresament / que no el toquem, / ni cru ni cuit; / que si el mordem, mordre'ns la Mort.

SERP: Menjau, mordeu, que no morreu, / i ab tal gust tendreu deport; / i axí sereu semblants a Déu.

EVA: Serpent, ja veig que em vols temptar, / i vols que haja de trencar / lo manament / de mon senyor omnipotent. / Mas no ho vull fer, / que, cert, aqueix és mon parer.

SERP: Doncs publicau vostra raó / per a l'opòsit, / o declarau vòstron propòsit.

EVA: Ja no t'ho he dit? Per no morir. / Que, si a tu et vull obeir / en menjar d'aquest fruit, / tantost morré; / que l'etern Déu així ho digué.

SERP: Si Déu volguera / que no en menjàsseu algun dia, / no us lo mostrara, / ni entre els altres lo creara. / Per on me par, / si no en menjau sereu salvatges, / sense saber / que si Déu vos diu 'morreu', fonc / per fer-os por, / perquè el servísseu en amor; / car si en menjau, sabreu bé i mal, / com certament sap Déu molt bé; / i lo saber és gran cabal. / Preniu[-ne], doncs, puix vos convé.

EVA: Si per menjar d'aqueixa fruita, / tinc de pujar a tan alt grau / com de present manifestau, / jo só contenta. (*Pren Eva la mansana i la mossega. I diu Eva*): Per cert que és fruita que m'agrada / per la sabor. / Ara conec la gran error / que jo tenia, / manifestant que no en volia. / Mas vull-ne dar / a mon marit, prest, a menjar, / perquè sàpia lo bé i lo mal". (vv. 60-116)

Eva trata seguidamente de convencer a Adán, lo cual, a pesar de su insistencia y capacidad de persuasión, le cuesta enormemente, de manera que, al fin, después de argüir la presciencia divina (el preconocimiento de Dios del pecado y la predestinación de todos los actos humanos, tema de actualidad, de debate y polémica en torno a 1500, cuando se estaba fraguando la Reforma), y tras todo tipo de argumentaciones, Eva llega a enfadarse: somete a Adán a una especie de chantaje sentimental, que lo acaba doblegando:

"EVA: ¿No veu que Déu omnipotent, / per espantar-nos, innocents, / per castigar-nos, / nos dix 'morreu'? / ¿Com creeu que ignorava Déu / que jo havia / de pecar en aquest dia? / No us vull dir més; / si no voleu, no m'hi dó res, / que ara conec, / i molt clarament entenc, / quant m'estimau. / ¿Tant cego sou que no mirau / que qui ens ha dat / vida, [e] béns i tal estat, / no ens matarà / ni res d'açò ens dispaçarà?

(*Ara fa Adam un extrem de pesar i, mostrant-se molt temerós, diu*):

ADAM, *a part*: Oh greu porfia! / Puix en tot cas voleu que en menge, / d'eixe fruit que Déu nos vedà, / jo us promet[o] que ell se'n venge. / [E] vós veureu què n'eixirà.

(*Ara fa Adam escomesa de pendre la mansana, tot tremolant, per dos o tres vegades, ab molt gran sentiment i porfidiant. Eva [Adam] la prengue, i se'n menja un mos, i lo Déu crida ab molta còlera.*). (vv. 197-218)

(Huerta, 1976, págs. 106-113).

A pesar de la acuidad del diálogo, el destino de la obra era la amplia población ciudadana y rural que acudía masivamente a la Procesión del Cuerpo de Dios.

Volviendo al *Ordo* anglonormando, el diálogo en romance es interrumpido en siete ocasiones por cantos latinos (responsorios extraídos del antifonario del oficio nocturno del domingo de Septuagésima, que da inicio al período de Carnaval) que introducen la intervención de los personajes celestiales (Dios o el ángel); mientras que en doce ocasiones es pautado por la cantilación, de sendas lecciones latinas, bíblicas o proféticas. En realidad, el texto dialógico en vulgar parafrasea, traduce, amplifica y recrea el enunciado latino, duplicación lingüística del mensaje acompañada por la puesta en escena. La presencia de la lección y el canto latinos, así como el mismo nombre de *Ordo* (y no *jeu* o *mystère* con que lo han bautizado arbitrariamente los editores), remite al desarrollo reglado del culto y vincula la pieza a los entornos de la liturgia eclesiástica. Sin embargo, la teoría evolucionista, que consideraba que el teatro medieval nacía exclusivamente en el redil litúrgico y que progresivamente fue secularizándose, erigía el *Ordo Ade* como el eslabón que ensambla perfectamente el drama eclesiástico y el misterio urbano, por lo que convenía deducir que su representación se habría realizado a las puertas de la iglesia, en el sagrado o atrio, con construcción de decorados en tablados en torno a un área llamada "platea" y cerrada por la boca del Infierno. Pero todo cobra más sentido y coherencia escénica si pensamos en una articulación espacial en el interior del templo, interpretando las rúbricas "Figura vadat ad ecclesiam" o "veniet ab ecclesia" como la prueba de la existencia de una "mansión" o lugar escénico de Iglesia que se opondría al de Sinagoga, como se documenta en otras representaciones, lo que evitaría la dificultad de un coro cantando los responsorios desde dentro del templo mientras los espectadores y la acción se desarrollaba en el exterior. Son denominaciones de decorados que también aparecen tanto en el drama urbano (Pasión de Francfort, c. 1350) como eclesiástico (*Representatio figurata in festo Presentacionis Beatae Virginis Mariae in Templo*, de Philippe de Mezières, iglesia de los franciscanos de Aviñón, 1372) (Konigson, 1975, págs. 41 y 114).

Además, una de las rúbricas del *Ordo* señala claramente, que, para contradecir el testimonio del profeta Isaías sobre el advenimiento del Mesías, un judío "tunc exurget quidam de Sinagoga" (882s. rúb.). Por lo tanto, el ámbito escénico del *Ordo* estaría enmarcado por los decorados de sinagoga e iglesia a norte y sur del templo, y por los lugares escénicos del Paraíso e Infierno a

Lectura complementaria

Sonia M. Barillari (ed.) (2010). *Adamo ed Eva. 'Le Jeu d'Adam': alle origini del teatro sacro*. Roma: Carocci.

este y oeste respectivamente, de acuerdo con la conocida articulación del escenario múltiple horizontal que organizaba los decorados de acuerdo con la orientación simbólica y cardinal del templo (Massip, 1992, págs. 48-51). La "platea" de las acotaciones no sería la plaza, sino el suelo de la iglesia, amplia área central, rodeada a ambos lados por los fieles espectadores (*populum*), por donde deambularían Adán y Eva expulsados del Paraíso, donde Caín y Abel realizarían sus ofrendas, por donde desfilarían los profetas y donde harían sus incursiones y correrías los diablos, personajes sin texto dialógico (salvo el tenedor) pero con mucha actividad y protagonismo en la representación (Accaire, 2004, págs. 110-123).

Por lo tanto, la realidad cotidiana entra de hecho en escena (en la dramaturgia textual conocida) de la mano de la ceremonia sacra, gracias a personajes como el mercader de ungüentos, el boticario o médico; también los soldados que guardan la tumba de Cristo o los pastores que acuden al nacimiento del Mesías o las comadronas que los reciben y, en el caso del *Ordo Ade*, mediante la disputa conyugal de Adán y Eva y de la irrupción de los diablos, los cuales introducen el elemento grotesco en el ámbito sagrado y preludian una prolífera presencia diabólica en el género de los misterios.

2.6. El testimonio de los astrólogos

Otra ceremonia propia del tiempo de Navidad era el *Ordo Stellae*, que se interpretaba con motivo de la celebración de la **Epifanía** o **Adoración de los Reyes**, personajes que siguiendo una estrella de tramoya llegaban a Belén y procedían a rendir homenaje al Mesías. La primera muestra románica de este tema es la llamada **Representación** o **Auto de los Reyes Magos**, datada a finales del siglo XII según su primer editor, Ramón Menéndez Pidal, pero que parece más bien de la primera mitad del XIII. El texto aparece copiado en las hojas en blanco de un códice de contenido religioso (con un *Cantica Canticorum* y un comentario a las *Lamentaciones de Jeremías*) que había pertenecido al Capítulo de Toledo, donde se habría incorporado tardíamente procedente de un monasterio cisterciense femenino, en el que sería recitado en comunidad durante el oficio.

Lo cierto es que la copia parece hecha para la lectura, porque no hay ni nombres de personajes ni rúbricas ni ningún tipo de indicación ni música, sólo los signos de pausas y entonaciones propios de los manuscritos para ser leídos en voz alta. Eso no quita que el texto fuera usado también dramáticamente, según la polivalencia ya comentada propia de los textos de la época, aunque no hay ninguna evidencia de su representación anual en la catedral toledana, donde sí que se escenificaba, en cambio, el *Officium Pastorum* o adoración de los pastores y el canto de la Sibila, pronto en romance. Sin embargo, es un caso anómalo y la primera muestra ibérica del tema. Son 147 versos polimétricos

Lectura complementaria

Pedro M. Cátedra (2000). "Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval". En: Florencio Sevilla; Carlos Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 3-28). Madrid: Castalia.

en un castellano que parece traducir un original catalán o gascón, lo que explicaría la presencia tan antigua de una pieza de posible uso dramático en un Toledo que, en la época, era encrucijada de culturas y lenguas. En todo caso, la transcripción está hecha por alguien no muy habituado a la escritura en lengua castellana. Muchos estudiosos consideran que es una pieza fragmentaria, pero Alan Deyermond sostenía que es completa, considerando su gran efectividad dramática y su disposición en el manuscrito.

La obra presenta una trama sencilla: los reyes astrólogos, siguiendo una misteriosa estrella, se encuentran y discuten la causa de aquel signo. Llegan a la conclusión de que ha nacido el Mesías y deciden seguir la estrella con el fin de adorarlo. En el camino, visitan al rey Herodes, que se siente indignado ante esta revelación. Los magos parten hacia Belén y Herodes pregunta a sus sabios que le digan si es cierto que ha nacido otro rey; sólo uno de ellos se atreve a afirmarlo. Se trata de una disputa rabínica sobre la correcta interpretación de las Escrituras y la naturaleza de la verdad que se hace eco del renacimiento cultural del siglo XII europeo (Deyermond, 1989).

Además de esta controversia, el otro elemento más original del texto reside en el hecho de atribuir a los tradicionales dones un valor probatorio sobre la verdadera naturaleza del Niño: si es un rey de este mundo, sentencia Melchor, escogerá el oro; si es un común mortal, la mirra; pero si es un rey celestial tomará sólo el incienso:

"[CASPAR]. -¿Cúmo podremos provar si es homne mortal / o si es rei de terra o si celes-trial? / [MELCHIOR]. -¿Queredes bine saber cúmo lo sabremos? / Oro, mira i acenso a él ofrecremos. / Si fure rei de terra, el oro querá; / si fure omne mortal, la mira tomará; / si rei celes-trial, estos dos dexará, / tomará el encenso quel pertenecerá". (vv. 65-72)

(Pérez Priego, 2009, pág. 126).



Herodes y los Magos. Portada de Santa María La Real de Olite (Navarra) (s. XVI).

3. Hacia un teatro urbano

La invención del teatro en la época clásica estuvo vinculada a la vida urbana, a los actos propios de la polis. No es extraño que la decadencia de las ciudades, a finales del imperio y durante una buena parte de la Edad Media, supusiera el hundimiento también del teatro como institución, con sus edificios y actividades profesionales.

Tampoco es extraño que el renacimiento urbano que experimenta Europa a lo largo del siglo XII, y particularmente durante el siglo XIII, generara a su vez un refloreCIMIENTO de la actividad dramática en su función social, como medio de expresión privilegiado de la urbe, entidad político-económica que estaba prosperando decididamente con el comercio y el artesanado. La cultura burguesa, pues, favorece la eclosión de un teatro urbano desvinculado del dominio eclesiástico y que ofrece, fundamentalmente, una visión burlesca y crítica de la realidad, reflejo de un emergente espíritu burgués.

Un caso paradigmático lo representa Arrás, ciudad activa y pujante gracias a la industria textil y los intercambios internacionales, con unos 20.000 habitantes (para la época una cifra muy alta) y con unos 200 poetas de nombre conocido, entre ellos **Jean Bodel** o **Adam de la Halle**, los dos pertenecientes a la *Confrérie des Jongleurs et Bourgeois*, también llamada *des Ardents*, una congregación que vehiculaba el mecenazgo cultural de la clase acomodada que quería imitar las diversiones de la nobleza feudal y que permitía crear a escritores y juglares en un ambiente de franca libertad de expresión (Mazouer, 1998, pág. 90). Además, existía una sociedad literaria, *Le Puy d'Arras* o *Puy Notre Dame*, asociación de carácter religioso al comienzo pero muy pronto secularizada que acogía a los poetas más eminentes de la ciudad y que organizaba certámenes *pour maintenir amour et joie*. De carácter más conservador que la *Confrérie*, sin embargo daba entrada a las mujeres como concursantes, espectadoras o árbitros.

Jean Bodel (c. 1165-1209), juglar y *trouvère*, es autor del *Jeu de Saint Nicolas*, la primera obra firmada del teatro occidental en lengua vulgar. A pesar de su argumento religioso, la pieza ya había roto radicalmente con el latín y con los vínculos litúrgicos; se supone que se representó la víspera del Santo de 1200, el 5 de diciembre, una significativa fecha en la que se había desarrollado, en los templos abaciales y catedralicios, una fiesta de inversión jerárquica como el *Episcopellum* (Obispillo), en la que los más pequeños recibían la dignidad efímera y eran investidos con mitra, anillo y báculo de autoridad, celebraban oficios solemnes y daban la bendición en clave paródica.

Todo en honor a san Nicolás, que, según el dicho popular, "abre las fiestas con llave" porque daba inicio al denso ciclo festivo de invierno. En la tradición de los *ludi scholares*, **Hilario de Orleans**, discípulo de Abelardo, ya había escrito a mediados del siglo XII, en latín, un *Ludus super iconia Sancti Nicolai*, trufado de estribillos oiltánicos (esto es, en lengua de oïl), pieza que Bodel utilizaría como una de las fuentes para el primer milagro dramático en francés. La acción empieza con la invasión de África por los cruzados cristianos. El rey "mahometano" escucha el ambiguo oráculo de su ídolo Tervagante: risa y llantos que predicen al mismo tiempo la victoria de los paganos y la conversión del soberano. El único superviviente de la armada cristiana, el viejo Preudome, es sorprendido rogando a la imagen de san Nicolás y, conducido ante el monarca africano, asegura que aquella imagen puede guardar sola el tesoro real. Mientras tanto, aceptado el reto, tres tunantes, en un ambiente tabernario, planifican el robo de un botín muy poco vigilado. Se ejecuta el golpe y el anciano cristiano, condenado a muerte, se encomienda al santo, que realiza el milagro obligando a los ladrones a devolverlo todo a su sitio. El rey, maravillado, se convierte al cristianismo. En todo ello resuenan hechos de actualidad, pues remite a la cuarta cruzada, que se estaba preparando y a la cual se había apuntado el propio Bodel cuando contrajo la lepra (1202). El dispositivo dramático se articula en tres tiempos o fases: el tiempo épico de cruzada, con la muerte de los caballeros cristianos; el motivo cómico-burlesco, con la larga escena de taberna animada por los ladrones; y el argumento hagiográfico con el milagro; y se corresponden con tres lugares escénicos bien delimitados: el campo de batalla, el palacio del rey –con prisión incluida– y la taberna.

El realismo tabernario, con el argot de los rufianes, los insultos, la bebida y el juego, hace que se produzca un poderoso contraste frente al patetismo del primer episodio y al pasaje sobrenatural del último. Lo cómico se mezcla con lo sublime y el espíritu sagrado con la vida cotidiana. Jean Bodel hace brillar su talento en la construcción dramática y la viveza de los personajes; el resultado es una pieza que se convierte al mismo tiempo en drama sacro y comedia, en

una fuerte oposición estilística y estética entre lo heroico y lo patético, de un lado, y lo burlesco y lo sórdido, del otro, siempre con el objetivo edificante que se busca con la mezcla de tonos.

Lectura recomendada

Laura Ramello (ed.) (2010). *I "ludi Sancti Nicolai" in francoprovenzale (inizio XV secolo)*. Chambéry: Université de Savoie - Laboratoire Langages, Littératures Sociétés.

En la misma ciudad se representó el anónimo *Courtois d'Arras* (antes de 1228), que transporta la parábola del hijo pródigo al tiempo y al lugar del autor, lo que permite alusiones a personajes locales y la lógica implicación del público. La adaptación dramática presenta a un "courtois vilain", esto es, un campesino que quiere hacerse el cortés y acaba siendo víctima de burla y objeto de pillaje. A partir del relato evangélico, se construyen personajes verosímiles, caracterizados con vivacidad y originalidad, y que además experimentan una evolución. Reencontramos el motivo de la taberna y el vino, con la incorporación de personajes femeninos. A pesar de ser dialogado, la presencia de didascalias en versos insertados en el dictado poético, y el hecho que uno de los manuscritos conservados se titula *Le lai de Courtois*, hace pensar que se trate de un monólogo juglaresco, pues un mismo intérprete podía hacer los distintos papeles con cambios de voz, de traje o con la ayuda de muñecos. También uno o dos juglares podrían haber interpretado la curiosa *chantefable* de *Aucassin et Nicolette*, calificada de "monólogo dramático" (Zumthor, 1972, pág. 508) y de "mimo", con didascalias que señalan la alternancia de diferentes modalidades de ejecución (prosa contada, versos cantados) y que parte de un material narrativo propio del "roman idílico". Y es que, como decía Zumthor, "el lenguaje narrativo no era menos «teatral» que otro, y no reclamaba técnicas vocales y gestuales distintas" (1989, pág. 321).

3.1. Adam de la Halle (c. 1240-1288)

Por otra parte, estaba la parodia de lo sacro, una práctica perfectamente establecida y aceptada en los momentos anuales que lo permitían, particularmente el largo período de las fiestas invernales de inversión (de San Nicolás a Carnaval) y de renovación primaveral. La emancipación progresiva de este contexto vinculado a lo sagrado conducirá a un teatro completamente laico. Será el primer ejemplo completo de ello, en la Europa medieval, el sorprendente *Li jeus de le Fuellie* o *Li Jus Adan*, obra de Adam de La Halle (c. 1240-1288), también llamado "le Bossu" (el Jorobado), aunque no lo fuera ("on m'apele boche, mais je ne le suis mie", dice en el verso 72 de *Le Roi de Sicile*).

El Jorobado

Le Roi de Sicile, una canción de gesta inacabada dedicada a Carlos de Anjou y empezada en 1282, justo cuando este monarca usurpador fue expulsado de Sicilia (las Vísperas sicilianas) por Pedro el Grande de la Corona de Aragón.

Adam de La Halle es el primer dramaturgo que propone un teatro incontestable y exclusivamente cómico, que evidencia una actitud lúdica, burlona y risueña frente a la realidad representada. Una estética que recorre todo el abanico de la risa, de la sátira más feroz al humor más fino. No en vano, Adam, expresión de la pujanza de la burguesía mercantil que manifiesta inclinación por las artes y las letras, formaba parte de la mencionada Cofradía de los Juglares y Burgueses de Arrás, para cuya fiesta anual escribió y representó *Li jeus de le Fuellie* el 4 de junio de 1276.

Por lo visto, Adam de la Halle interrumpió sus estudios para casarse con Maroie, pero en esta obra manifiesta su intención de volver a París para continuar su aprendizaje y recuperar el tiempo perdido, cosa que nunca hizo. En cambio sí que entró al servicio del conde Roberto de Artois, hacia 1280, y fue con su séquito a la corte de Carlos de Anjou, en Nápoles, frente a quien presentó otra pieza dramática, *Li Jus de Robin et Marion*. Parece que todavía era el año 1288 cuando, según el testimonio de su sobrino, murió lejos de su ciudad (Mazouer, 1998, pág. 106), aunque un "maistre Adam le Boscu" era contratado como ministril en 1306 para la coronación de Eduardo II de Inglaterra. ¿Sería su hijo?

Aunque consta en el *explicit* del manuscrito como "Juego de la Locura", y la locura es un motivo recurrente en la obra, se ha interpretado también, y así se le llama siempre, como *Jeu de la Feuillée*, en relación con el follaje o rama de pino que indicaba la ubicación de la taberna (como era tradicional en Cataluña hasta mediados del siglo XX), o en referencia a las enramadas de las fiestas de mayo o incluso a la capillita emparrada dedicada a la virgen, patrona de los juglares. Una enigmática polisemia de sentidos que aumenta la fascinación de la pieza, significados que concurren en el contenido y desarrollo de una obra que es al mismo tiempo drama autobiográfico, sátira de la ciudad de Arrás, revista mordaz y fantasía de hadas.

La acción abarca tres partes principales que a menudo se entrelazan: la primera, protagonizada por el propio poeta, presenta la intención de Adán de abandonar Arrás y su mujer para retomar el *studium* parisino; hace desfilar una serie de personajes, amigos de Adán, su progenitor Henri –un viejito roñoso y borrachín–, el médico, el monje y el loco, y ofrece un cuadro ferozmente satírico de la ciudad que se le ha quedado pequeña (vv. 1-556). El segundo episodio se anuncia como "grant merveille de faerie" (vv. 557-875), donde irrumpe la dimensión sobrenatural, seres procedentes de la mitología popular. Así, la "maisnie de Hellekin" (el séquito de Hellequin, al frente de una horda de demonios o almas en pena) (Ginzburg, 2003, pág. 214), o las tres hadas (que recuerdan a las Parcas) y que son obsequiadas con un banquete propiciatorio, y la Fortuna, absurda y ciega, serpenteando su voluble Rueda... todo alejadísimo de la realidad. La tercera parte ocurre en la taberna de Raoul le Waidier (vv.



Hellequin, vidriera procedente de la Sainte-Chapelle, Museo Cluny (MNMA), París, s. XIII.

876-1099), un sitio donde se desencadenan engaños y disputas, donde Adán queda atrapado en la trampa y no podrá hacer el viaje deseado, y que se acaba con la disolución del grupo al amanecer tras una noche de jolgorio.

Así pues, en la primera fase, el propio Adán se introduce como personaje para exponer las controversias de su ciudad y tomar partido en los problemas de sus conciudadanos, a la vez que anuncia su despedida. Por eso le pega el título del *incipit*: *Li Jus Adan*. La idea motriz es el camino que experimenta Adán para encontrarse a sí mismo, para reconocerse, como en un psicodrama, en una dimensión autobiográfica de la intriga; parece la dramatización de una crisis real en la vida del poeta. Sobre el amor conyugal hace este doble retrato paródico, al mismo tiempo de alabanza y censura:

"Adont me vint avisions / de cheli que j'ai à feme ore, / qui or me sanle pale et sore; / adont estoit blanche et vermeille, / rians, amoureuse et deugie; / or, le voi crasse, mautaille, / triste et tenchans [...] Mais Amours si le gent enoint, / et chascune grasse enlumine / en feme, et fait sanler si grande, / si c'on cuide d'une truande / bien que che soit un roïne. [...] Bonnes gens, ensi fui-jou pris / par Amours, qui si m'eut souspris; / car faitures n'ot pas si beles / comme Amours le me fist sanler [...] S'est drois que je me reconnoisse / tout avant que me feme angroisse, / et que li cose plus me coust; / car mes fains en est apaiés" (vv. 68-74, 82-86, 165-174)

Entonces me llegó una visión de aquella que es hoy mi esposa, que ahora me parece marchita y pálida; entonces era blanca y carmesí, risueña, amorosa y esbelta; ahora la veo gorda, desastada, triste y peleona (...) Pero Amor cautiva a la gente y hace brillar los encantos de una mujer y hacerla parecer más bella, hasta el punto de que una bribona nos puede parecer una reina (...) Buena gente, así fui tomado por Amor, que me cogió por sorpresa; porque no era tan bonita como Amor me lo hizo ver (...) Es de derecho que me reoriente antes de que mi mujer se engorde y me cueste todavía más, porque mi deseo se ha apagado.

Pero Adán es también el nombre del primer hombre, el arquetipo de toda la humanidad: el destino del jorobado de Arrás se convierte en emblema de la condición humana. Es una sátira moral, religiosa, social y política. Un texto de crítica y libertad donde no se respeta la clerecía, ni el patriciado ni el matrimonio. Ironiza sobre el amor y las mujeres, hace sátira de la burguesía de Arrás y contra la tacañería que afecta a sus habitantes. Las mordacidades más agudas son lanzadas por personajes arquetípicos de ficción como el monje, el médico y particularmente por seres que están "fuera de la realidad", como el loco y las hadas. Al inicio, en una especie de prólogo que de hecho es un monólogo autoparódico (Pasero, 2003, pág. 39), Adán quiere despedirse de los amigos antes de irse a estudiar a París, pero no tiene dinero para el viaje y su padre no se lo da. Entonces empieza el retrato realista de la sociedad de Arrás, la sátira de sus vicios: avaricia, glotonería, prostitución, superstición. La segunda fase nos introduce en un mundo de absoluta fantasía, en el terreno de la mitología popular. Es la noche de las hadas, el aspecto más insólito de la obra.

Fijémonos, sin embargo, en que un trasfondo folclórico similar resuena también en la "féerie" del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, donde Oberón (aquí Hellequin), a través del duende Puck (aquí el enano Crokesos) también requiere de amores a la reina de las hadas Titania (aquí Morgue), que a su vez se ha enamorado allí de un asno (Bottom), aquí de Robert Sommeillon, un ciudadano de Arrás que llegó a ser, verdaderamente, "Princep du Puys",

esto es, presidente de esta sociedad literaria, y que debió de estar entre los espectadores, saboreando el escozor de la sátira. Aspectos feéricos que coinciden con creencias populares arraigadas en la Edad Media (Ginzburg, 2003, págs. 204-205).

Una tercera fase es el festín en la taberna, un microcosmos que concentra todas las fascinaciones e ilusiones de la vida ciudadana, espacio de ficción dramática que ya hemos visto aparecer en otras obras representadas en Arrás durante el mismo siglo (*Jeu de Saint Nicolas, Courtois d'Arras*), que supone un retorno a la realidad; es aquí donde se encuentran más vivamente representados los ciudadanos de Arrás, todo entre vino y apuestas. Se trata, pues, de una comedia satírica, realista y fantástica al mismo tiempo, con un hilo conductor: la locura. Y una lección más bien amarga: el caos del destino humano, una visión pesimista de un mundo donde todo se degrada.

¿Cómo se habría escenificado este batiburrillo? Nicolò Pasero (1988) lo pone en relación con el espectáculo festivo de raíz popular que es itinerante por excelencia, y deduce la creación del espacio escénico a partir de la misma acción. De esta manera, al inicio, la escena es creada por el movimiento de un individuo (Adán) que atrae la atención de los espectadores gracias a su vestuario (la *cape* de *clericus*) mientras define un espacio separado (o elevado) desde donde recita su monólogo. Evidentemente, la interdependencia entre escena y público es altamente dinámica, como en las formas del teatro popular de calle, donde se pueden producir "dilataciones" y "contracciones" del espacio teatral trasladando literalmente a los espectadores/participantes allá por donde transita el espectáculo. Por lo tanto, podemos imaginar que el conjunto actor/público se podía mover creando el espacio escénico necesario por distintos puntos de la ciudad o del espacio festivo. La pieza está llena de indicaciones dialógicas, musicales o de acción implícita que muestra cómo se va cambiando la atención del público en una u otra dirección, incluso desplazándose muy juntos de un espacio a otro.

Por consiguiente, hay que pensar para *Li Jus Adan* una puesta en escena que no tenía un lugar fijo, sino que funcionaba como un espectáculo itinerante en una dimensión espacial acumulativa y global, de acuerdo con el carácter comunitario propio del espectáculo medieval que, como la festividad folclórica, no conocía separaciones entre intérpretes y espectadores.

Además, pensemos que, entre los ritos apotropaicos y propiciatorios típicos de las grandes festividades de renovación estacional, uno de los más ampliamente difundidos es la confesión pública de los pecados o el "testamento" carnavalesco, en el que se denunciaban las maldades de la comunidad, como lustración o expulsión catártica de los venenos cotidianos. Es el sentido del discurso burlesco de Adán, monólogo que inaugura la sarta de invectivas contra los

vicios de sus conciudadanos. Por lo tanto, la notificación de los males de Arrás utiliza una estructura dramático-discursiva que nos remite al contexto de la fiesta colectiva. Así como la figura del "dervé" (el loco), que recuerda al rey efímero de las fiestas invernales y del carnaval, particularmente en los momentos de parodia religiosa en la taberna donde, con la imitación de los rebuznos del asno, se contrahacen prácticas como la *Asinorum festa* de Fin de Año.

La parte mágico-fantástica de la noche de hadas (*féerie*) todavía presenta más puntos de contacto con materiales folclóricos de fuerte presencia festiva (Ginzburg, 2003, págs. 211-212). Así, el séquito de las almas difuntas (Hellequin), el banquete de las diosas inferiores (hadas) o el travestismo animalístico, que se ha demostrado en íntima conexión con las prácticas colectivas del culto a los muertos: el primero recuerda a la Santa Compañía o La Güestia de la mitología galaica y asturiana, así como las compañías de almas irlandesas; el segundo nos remite a la tradición de poner la mesa "per a les bones dones qui anaven de nuyt", como explica Jaume de Varazze, y que san Germán identificó como "gran multitud de demonis qui segren en la taula en forma d'omes" (1977, III, pág. 129). Según apunta Pasero, Adam de la Halle preveía una auténtica osmosis entre la puesta en escena del *Jeus* y los rituales en cuestión, incorporando como escenas mimadas la ceremonia del banquete de las hadas (565-567), el séquito de la *mesnie* de Hellequin (v. 578) o el *sabba* o práctica de brujas en la plaza de la Croix-au-Pré (853-854). Por otra parte, los personajes "históricos" (el propio Adam y su padre Henri, entre otros) comparecerían en distintas escenas del *Jeus* literalmente saliendo de la masa festiva que configura el público.

Adam, que además de autor del *Jeu* es al mismo tiempo protagonista y "escenificador" (como consta, al menos, para la escena del banquete de las hadas), habría utilizado sistemáticamente para la puesta en escena de la obra elementos "preestructurales" de la fiesta en que la representación aparece inmersa. En consecuencia, el *Jeu de la Feuillée*, matriz del teatro cómico medieval, puede ser considerado también como una relectura creativa de rituales, situaciones y personajes de la fiesta comunitaria por parte de un autor particularmente sensible a las expresiones más vivas de su cultura.

3.2. Pastorela y pastorada

La otra pieza de Adam de la Halle es menos original, menos personal y menos compleja, pero tiene la ventaja de conservar la música, obra del propio Adam, con la que se entonan los cantos que salpican la representación, y por eso algunos lo han bautizado con el anacronismo de "ópera cómica". *Le Jeu de Robin et Marion* se articula en dos partes claramente diferenciadas y bien repartidas. La primera es una refrescante dramatización del género de la **pastorela**, muy difundido en el ámbito trovadoresco en lengua de oc: el caballero melancólico que pasea por el bosque se encuentra con una pastora, queda cautivado por ella y se le declara. La pastora Marion empieza la pieza con la canción "Robin m'aime, Robin m'a, / Robin m'a demandée, si m'ara" (refrán de una balada de Perrin de Angecourt) y ante el caballero se hace valer, lo desprecia, aunque a veces los argumentos del galán parece que la convencen. El caballero decide vencer la obstinación de Marion recurriendo a la fuerza y se la lleva, pero pronto pierde la paciencia ante las pocas luces de la chica, a quien califica, cuando se va definitivamente, de "cheste bisté" (v. 396), 'esta bestezuela', por las tonterías que dice (Strubel, 2003, pág. 65). Por lo tanto, el fracaso de la seducción radica en un problema de incomunicación entre personajes de tan distinta educación y clase.

La segunda parte lleva a escena otra forma lírica muy conocida: la "**bergerie**" o **pastorada**. Un cuadro campestre, donde pastoras y pastores se divierten: cantan, bailan, se desahogan sin artificios, juegan y comen en perfecta armonía. Se rompe, pues, el molde del género y el resultado final es que, apartándose del esquema clásico, el caballero no resulta ni muy ridículo ni muy odioso y conserva una imagen más favorecida que en la pastorela tradicional: no abusa de Marion, a quien al final deja ir, aunque el diálogo muestra cierta impaciencia que se estampa contra la inesperada resistencia de la pastora. Siendo rústicos en sus formas, los campesinos tampoco son muy cafres ni se ensañan con fuerza bruta.

Parece que también esta obra, como la anterior, habría sido compuesta con ocasión de una fiesta tradicional, seguramente las fiestas de inversión invernales (libertades decembrinas o carnaval), con rey de risas incluido. Ambas tenían por finalidad hacer reír a la audiencia, con un lenguaje de sal gruesa pero paródico, en el que se celebra el mundo al revés.



Marion y el Caballero. Miniatura de *Le Jeu de Robin et Marion*, ms. 166 (Rés MS 14), fol. 2. Bibliothèque Méjanes, Ais de Provença.



Robin y Marion apacentando a las ovejas. Miniatura de *Le Jeu de Robin et Marion*, ms. 166 (Rés MS 14), fol. 3, Bibliothèque Méjanes, Ais de Provença.

3.3. La pujanza de la juglaría

La existencia de la Cofradía de Juglares y Burgueses de Arrás en el corazón de la vida urbana y como eje de la celebración festiva y manifestación social es un síntoma más de la rehabilitación de la juglaría que se opera, después de siglos de absoluta condena, desde finales del XII y a lo largo del XIII. La dureza de la censura eclesiástica contra el juglar radicaba en el hecho de que eran portadores de unas técnicas y unas habilidades basadas en el cuerpo y su expresión, y ya sabemos la extraña relación que el cristianismo ha mantenido siempre con la corporeidad, con todo tipo de tabúes y ocultaciones. Las invectivas contra el juglar no eran tanto en su calidad de "actor", es decir como "habitador de un ser que no se es" (Duvignaud, 1966, pág. 11), como expositor de sí mismo, como ser que hace espectáculo de su cuerpo.

Por eso se le acusa, como a la prostituta, de hacer de su cuerpo (un don de Dios) objeto de mercadeo y de exhibición. Además, como profesional del *juego*, como *hombre que juega (joculator)*, es acusado de llevar a cabo una labor improductiva, sin utilidad social, que encima hace perder el tiempo a los hombres y los desvía de la atención debida a Dios. También hay vituperio para aquel público que ofrece dones y dinero a los juglares, cuando la única destinataria legítima de la limosna era la Iglesia (Drumbl, 1989, págs. 324-325).

Pero estas consideraciones empiezan a ponerse en cuestión ya a finales del siglo XII, cuando el juglar se ha convertido en el personaje con mayor movilidad geográfica y social de la Edad Media gracias a la universalidad de sus técnicas espectaculares (mímica, danza, música, acrobacia, prestidigitación), que hacían particularmente exportables sus espectáculos. Pero también como hábiles portadores de nuevas, contadores de historias, difusores de ideas y mensajes al servicio de trovadores, señores eclesiásticos o laicos, como heraldos de príncipes o embajadores de reyes, hombres de humor, en fin, muy celebrados, gracias al dominio del uso de la palabra, a su capacidad mnemotécnica, habilidad retórica y fluida elocuencia, competentes como eran en las técnicas poéticas y expresivas más adecuadas.

Todo ello incide en la dignificación del oficio juglaresco, empezando por las consideraciones del teólogo de Salisbury Thomas Chobham (c. 1160-1235), autor de una *Suma Confessorum* que se hace eco del programa de teología moral promovido por su maestro parisino Pedro Cantor, y que se escribió en la oleada de hacer obligatoria la confesión, como se decreta en el Concilio Lateranense (1215).

Aconseja Chobham que, en caso de que fuera un histrión a confesarse, sólo se le podía absolver si abandonaba el oficio, salvo aquel género de histriones "que se llaman juglares, que cantan con sus instrumentos las gestas de los príncipes

Lectura recomendada

Luigi Allegri (1994). "Aproximación a una definición del actor medieval". En: E. Rodríguez Cuadros (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media (Actas del II Seminari de Teatre i Música Medieval d'Elx, 1992)* (págs. 125-136). Alicante / Elche: ICJGA.

Pedro Cantor

Este literato (1170) usa por primera vez el concepto de purgatorio, un espacio que triunfa plenamente en el siglo XIII de la mano de Varazze y Dante y que parece creado para redimir a los buenos juglares, como insinúa Jacques Le Goff (1989).

y las vidas de los santos y procuran solaz a los hombres, bien cuando están enfermos, bien cuando sufren aflicciones, y no cometen todas aquellas numerosas indecencias que hacen saltadores y saltadoras". Sólo éstos merecen la absolución porque realizan "cosas útiles para recrear a los hombres". Finalmente se otorga al juglar una función social de la cual había sido desposeído hasta entonces. Una importantísima rehabilitación que hace oficial, nos parece que por primera vez, **Jaume III de Mallorca** en sus *Leyes Palatinas* (1337) cuando, en la rúbrica *De Mimis seu Ioculatoribus*, establece:

"Tal como se nos transmite desde tiempos antiguos, en las casas de los príncipes puede haber lícitamente *mimos y juglares*. Porque su oficio da aquella alegría que los príncipes deben desear muchísimo y deben mantener honestamente, a fin de que, mediante ella, alejen la tristeza y el malhumor, y en todo se muestren amables".

Jaume III, rey de Mallorca (1991). *Leges Palatinae* (ed. Llorenç Péreç Martínez, vol. I, pág. 90). Palma: Olañeta.

Gran apotegma: la juglaría se ha convertido en un menester de Estado, por la saludable leticia (*eutrapelia*) que provoca en los dirigentes, cosa que colabora en el buen gobierno. Será por eso por lo que el siglo XIV experimenta una inflexión en la llamada teatralidad medieval.

3.4. Una abigarrada tipología del entretenimiento

En la Península Ibérica, las operaciones de rehabilitación del oficio del juglar que había perfilado Chobham se traducen y amplían en el *Libro de las Confesiones* de Martín Pérez, escrito entre 1313 y 1317 seguramente en Salamanca y dirigido a los "clérigos menguados de ciencia" a fin de que puedan confesar y componer sermones con las herramientas adecuadas. Pérez, parafraseando a Chobham, distingue entre la diversidad de especialidades atribuidas a los juglares o histriones y, reprobándolas, hace una detallada taxonomía de ellas. Así, condena en primer lugar a los:

"[...] *estriones e moharraches* [...] que se transforman en otras semejanças, vistiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias, e desnudan sus cuerpos e entíznanse e fazen en *sý* torpes saltos e torpes gestos e muy torpes e suzias joglerías [...] por plazer a los omnes e por ganar algo. [y concretamente menciona a] los que fazen los *çaharrones* por las villas e por los mercados, e detienen los omnes en vanidades".

Hay que decir que "zaharrón" es uno de los muchos términos de cariz espectacular que han pasado a las lenguas ibéricas desde el árabe, en este caso de *sahhar*, "disfraz cómico".

Zaharrón

También proviene del árabe el término *moharrache* (y derivados: *homarrache* y *mamar-racho*), que viene de la palabra *muharrijun* y que aún hoy, en Damasco, vale para cómico; o *Matachín* derivado de *mutauajihín* o "persona enmascarada". María Moliner dice que "zaharrón" es palabra antigua y que era: "Persona que, con un disfraz grotesco, hacía cosas para divertir a la gente". Pero todavía hoy en día designa una figura del folclore rural castellano y asturleonés: el zaharrón, zafarrón (Omeña), zagarrón (Ciudad Rodrigo, Cabezuela), zangarrón (Montamarta), zamarrón (Lena, Aguilar), tafarrón (Pozuelo de Tábara) o mazarrón (Burgos), que en Galicia se llamará cigarrón (Entroido de Verín). Sue-



Máscaras animalísticas en danza, *Li romans d'Alexandre*, Bodleian Library ms. Bodl. 264 fol. 181v (University of Oxford).

Web recomendada

Sobre este tema, ved:
F. Massip (2005). "Botarga: de disfressa a personatge". *Festes.org*. <<http://www.festes.org/arxiu/botargadisfressa.pdf>>

len caracterizarse por ir enmascarados con caretas animalísticas o ciertamente diabólicas (cuernos), trajes abigarrados y cencerros a la cintura, suelen fustigar a la gente con fustas blandas o vejigas de cerdo y suelen vincularse a las fiestas de invierno. Máscaras parecidas se conocen como "guirrios", "irrios" o "sidros" en Asturias, "jarramplas" o "carantoñas" en Extremadura (Piornal y Acehuche), "carochos", "cencerrones", "zarramangorra" o "bisparra" en Zamora, "cucurumacho" en Ávila, "peliqueiros" en Galicia (Laza), "caretos" y "chocalheiros" en Tras-os-Montes (Portugal), "botargas" en Guadalajara o en los Ports de Morella, etc.

Por lo tanto, se trata de una figura de la fiesta agraria coincidente con la descripción de Martín Pérez, con una elevada capacidad de trasgresión porque, a buen seguro, también actuaba en momentos de inversión ritual y permisión (licencias hibernales y Carnestolendas), y que cumplía la función ritual de obtener una buena añada agrícola, cosa que también disgusta a Pérez:

"Mas ay otra cosa que es peor: que algunos son venidos a tan grand ceguedat de las sus almas que cuydan e dizen que por el uso de los arcos e de las palas e de los *çaharrones* e de otras tales vanidades vienen los buenos tenporales e los buenos años".



Zangarrón de Montamarta (Zamora).

En segundo lugar habla de los "llamados *albardanes* e han ofiçio malo [...] que viven por dezir mentiras e mucho mal de las lenguas", también denominados "*profazadores* e dezidores e trobadores de mal [que] suelen andar en las casas de los reyes e de los señores e dizen albardanerías e fazen escarnios e saben maldezir en manera de trobas" y se refiere, concretamente, a "los *pasafríos* que andan por las villas e por los mercados diziendo mentiras e çaçorrías e detienen los omnes con sus palabras e fázenles perder el tiempo espendiéndol en pecado". El albardán sería otra nomenclatura de origen árabe, *al-bardan*, 'loco, que dice necedades'. Por lo tanto, este segundo tipo vendría caracterizado por el uso de la palabra, aunque fuera un verbo trasgresor, maldiciente, escarnecedor, "cazurro" (otra palabra árabe que vale por 'insociable'). Si el zaharrón era condenable por el aspecto, el albardán lo era por el verbo peligroso, desvergonzado, obsceno; no en vano Covarrubias definía las "palabras çaçurras" como las que "no se pueden pronunciar sin vergüença del que las dize y del que las oye, como nombrar el miembro genital [...] y otros vocablos semejantes" (*Tesoro de la Lengua castellana*, 1611). Y además porque, con sus cuentos lenguaraces, hacían perder el tiempo a la buena gente, pecado imperdonable para los moralistas de la época.

En tercer lugar menciona a los "joglares" que "trahen vihuelas e cítolas e rabelles e otros estrumentos" y aquí, siempre siguiendo a Chobham, hace una clara distinción entre "los joglares que cantan cantares de los santos e de las fazien-das o de las vidas de los reyes o de los príncipes e non cantan otros cantares locos que mueven a los omes a amor mundanal e cantan en lugares honestos" y éstos considera que pueden vivir de su oficio y ser buenos cristianos, y los discrimina de los "joglares que cantan cantares suzios e de çaçorría e otros cantares vanos de amor que mueven a los oÿdores a luxuria e a pecado". Es decir, discrimina claramente a los únicos juglares que evitan la condena gracias a la propiedad de los argumentos que interpretan, mientras que aprovecha para cargar contra la otra especie de juglaría, muy antigua y se supone que muy exitosa, dedicada a distraer a la gente con relatos de aventuras amoratorias y de argumento sexual, quién sabe si de un género parecido al que representaba

Pere Çahat, "magister ludis amoris", a quien Pedro III el Ceremonioso en 1338 otorga un salvoconducto, a él y su "societas" (¿compañía actoral?) con el fin de actuar en sus dominios.

También condena a los que, sin instrumentos

"[...] cantan quebrantando sus cuerpos, saltando e tornayrando e doblando sus cuerpos e torçiendo los ojos e las bocas o faziendo otros malos gestos e villanos de amor torpe e suzio [...] para ençender los omnes e las mugeres en amor malo".

O sea, vitupera todas las especialidades juglarescas vinculadas a la habilidad corporal, particularmente los contorsionistas y otros atletas del cuerpo, como los que insistentemente aparecen en capiteles, miniaturas y todo tipo de figuraciones plásticas de la época: el *backbend* (que curva la espalda en sentido contrario al habitual), el puente, el *cheststand* y el *handstand* (que eleva las piernas sólo apoyándose en el pecho o en las manos), el *headseat* (que se sienta sobre la cabeza) y todo tipo de posibles torsiones.

Dentro de la misma categoría ("en esta manera de *estriones*"), Pérez sitúa a "los que menean palas [pelotas] e los que menean arcos", esto es, los malabaristas, como el esferista del mismo fresco de Boí, que hace bailar entre sus manos cuchillos y pelotas. Finalmente, Pérez también considera en camino de pérdida a los hombres que tienen por oficio luchar, último eco de los antiguos gladiadores:

"[...] estriones que se preçian de lidiar en canpo uno con otro. Que se tienen en sus fuerças e en sus locuras más que en Dios: reptan a otros e salen con ellos al canpo e están en malquerençia. Porque se preçian de fuerças e quiérense provar e mesurar. E estos tales se pueden nonbrar *cavalleros salvajes*".

(Hernando, 1986, págs. 34-37).

Así pues, se trata de un género de histrión que precisamente se documenta por primera vez en las *Constituciones de paz y tregua* que Jaime I redacta en 1234, en Tarragona: "*Miles salvatges*, is est, Silvestris, histrionis species".

Miles salvatge

Esta es la definición que encontramos en Du Cange [Carolo Du Fresne], *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*... X vols. Niort, L. Favre, 1883-1887, V, 386. En las fiestas que ofreció Jaime I a su yerno Alfonso el Sabio (Valencia, 1274), los caballeros salvajes son mencionados entre las justas a rejón, los barones armados y los "bornes" o torneos, cosa que los vincula más al oficio de combatientes lúdicos, cuyo menester sería puesto en contraste irónico con guerreros poco interesados en su trabajo que, en opinión de Juan el Cazador, se hacen "cavallers salvatges per places e per carreres" (1380), en asimilación imparable hacia el "soldado fanfarrón" que, años más tarde, confluirá en el arquetipo del "Capitano" de la *Commedia dell'Arte*.



Juglar acróbata y juglar malabarista de Sant Joan de Boí (c. 1100), MNAC.

Nota

Destaca, por su dificultad, la acción del saltimbanqui del fresco de Sant Joan de Boí (Museo Nacional de Arte de Cataluña), pintado en el momento culminante de un ejercicio de habilidad acrobática: hace un giro en el aire que lo coloca con los pies hacia arriba y cabeza abajo, jugando con tres espadas, una que sostiene con la boca y las otras dos que se las pasa entre las manos con los brazos abiertos, todo ello sin ningún punto de apoyo.

Solo un bufón de la categoría de Antoni Tallander (c. 1370-1446), alias Mossèn Borra, llegaría a ser investido caballero. Había estado al servicio de los reyes Martín el Humano, Fernando de Antequera y Alfonso el Magnánimo como embajador, diplomático y célebre hombre de humor, amigo de Ausiàs Marc y merecedor de un enterramiento de rango en el claustro de la Catedral de Barcelona, con una lápida sepulcral de bronce, donde el *scurrarum eximius*, como lo denominaba el humanista Lorenzo Valla, se representa yacente y con ropas cortesanas, aunque con un cinturón del que cuelgan cascabeles que definen su oficio: "Hic jacet Dominus Borra, *miles gloriosus*".



Sepulcro de Mossèn Borra. Catedral de Barcelona.



Títeres, *Li romans d'Alexandre*, Bodleian Library ms. Bodl. 264 fol. 76r (University of Oxford).

Títeres

Martín Pérez no dice nada al respecto de otra de las especialidades juglarescas, bien documentada desde comienzos del siglo XIII, una forma espectacular de especial vivacidad: los títeres. El "joc dels bauastels" del que se habla en el verso 611 de la novela *Flamenca* o que menciona Girauz de Calanson en el "sirventes-ensenhament" dirigido al juglar Fadet, así como Peire Bremon Ricas Novas en el serventesio contra Sordel *Tant fort m'agrat del termini novel* (1240-1241) cuando afirma, con malicia, «dels cavalliers semblatz del bavastel / quand el caval etz pojatz ab l'arnes» (v. 19-20). Se hace referencia a uno de los argumentos más característicos de este juego: el combate de un muñeco armado cabalgando en un caballo de madera movido por cuerdas, con un mecanismo parecido al que describen dos juristas del siglo XIII cuando hablan de representaciones de títeres: Accursius dice que "los juglares accionan caballos con una cuerda y otras cosas parecidas" y Odofredo habla como en una fiesta "llegan los juglares e instalan sus puestos en algún lugar; tienen caballos de madera y permanecen en el interior de los cortinajes, y accionan sus caballos con cuerdas" (Rousse, 2004, pág. 46).

3.5. El nacimiento del género misterio

Así, el arte de la juglaría, que adquiere su período de esplendor entre los siglos XII y XIII, abarcaba todo el espectro del entretenimiento, la diversión, la divulgación de nuevas, de historias, de fabulaciones que hacían las delicias de todos los estamentos. Por eso encontramos a los juglares en cualquier ocasión festiva, de celebración o ceremonial. Porque incluso son requeridos para colaborar en las primeras representaciones sagradas abiertas a los fieles, particularmente los misterios de la Pasión, el espectáculo-rey de la época gótica. De hecho, en el repertorio de los juglares ya figuraba el relato de los últimos días de la vida de Cristo y su sacrificio ejemplar; eran recitados juglarescos que debieron de tener su incidencia en el nacimiento de las primeras representaciones pasionísticas en lengua vulgar. En su escenificación, también participarían los juglares, sobre todo en aquellos papeles que requerían flexibilidad corporal y dotes de intérprete profesional, como es el caso de los personajes portadores de comicidad (particularmente demonios). Uno de los primeros misterios de la Pasión concebido para su efectiva puesta en escena, la que hemos llamado *Passió del Regne de Mallorca* (1276-1344), presenta un rol que podría haber interpretado un juglar: Judas, que hace un impresionante monólogo donde refiere su vida y explica que, de pequeño, fue abandonado en las aguas de un río por sus padres para salvarlo del edicto de Herodes (matanza de los Inocentes):

"Mes ans que de mi-s desisqués
 ma mayre ne a l'aygua-m dicés,
 me fé un senyal a l'esquena
 ab ferre caut com que l'imprena,
 e gità'm per l'aygua away!...". (vv. 35-39)

El niño, marcado como un novillo, es recogido en tierras lejanas, llevado al rey y alimentado en su corte. Años después, por casualidad el padre de Judas llega a esa tierra, tienen unas desavenencias sin reconocerse y el hijo mata al padre, crimen por el que huye hasta su país de origen:

"E cant eu fuy així vingut
 anc per hom no-y fuy conegut,
 e ma mayre adauté's de mi
 et eu d'ela mot atressí.
 De tal guisa nos asautem,
 aquí mateix nos aplaguem;
 e cant ensems aguem estat
 lonc tems ab ferma amistat
 e nós aguem .ii. enfans agutz,
 encara no-ns fom conegutz.
 E .i. nit cant fum colgatz,
 ela-m va palpar mos costatz
 e conec aquel senyal
 que ela y fé ab ferre calt". (vv. 56-69)

(Romeu, 1994, I, págs. 106-110).

De tal modo que, años después, su madre no sólo no lo reconoce sino que se enamoran y tienen dos criaturas, hasta que descubre la señal del hierro candente que le hizo de pequeño en la espalda antes de dejarle ir. ¡Estamos ante una insólita cristianización del mito de Edipo, el personaje más compadecido de la tragedia antigua! La elaboración dramática catalana de la leyenda de Judas tiene la singularidad de presentar el origen del niño soltado al río, no en un oráculo que previniera a los padres la futura maldad del bebé como recogía la *Legenda Aurea* de Jaume de Varazze, sino en la orden de Herodes de degollar a los inocentes, una escena que la audiencia podía reconocer bien porque la había cultivado el drama litúrgico con el *Ordo* o *Lamentatio Rachelis* desde el siglo XI (San Marcial de Limoges), el Lamento de Raquel, emblema de todas las madres.

La catalana es la más antigua de las pasiones dramáticas europeas en incorporar este episodio que dejará rastros en las versiones ulteriores (como la de Cervera del XV y las de Mallorca de los siglos XV-XVI), si bien muy suavizado y reducido, mientras que el monólogo se trasladará enfáticamente al momento de la desesperación de Judas, justo antes de colgarse, un instante de auténtico clímax teatral.

También hábiles juglares habrían sido contratados para interpretar al grupo de diablos que interviene en la primera escenificación catalana sobre la muerte y ascensión al cielo de la Virgen, la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* realizada en 1388 en la Plaza del Corral, frente al convento franciscano de Tarragona. Ya sabemos hasta qué punto las órdenes urbanas de predicación incidieron en el desarrollo y difusión del teatro medieval, y hasta qué punto se habían aprovechado del espacio (la calle), de la audiencia y de las técnicas expresivas propias de la juglaría (no en vano Francisco de Asís se proclamó "el juglar de Dios" y Vicent Ferrer predicaba como un actor consumado), lo cual contribuyó a la recuperación de la dignidad juglaresca, y muy especialmente a la hora de otorgar una función y una productividad social a los juglares como tonificadores corporales que proporcionaban una honesta diversión a los hombres. No es extraño, pues, verles implicados en las representaciones urbanas de argumento religioso, a menudo auspiciadas por cofradías de inspiración franciscana, como las célebres "confraternite" italianas y el movimiento de los **disciplinantes**, creadores de un imponente corpus teatral de intención edificante: las *laude drammatiche*. En la representación asuncionista de Tarragona, que suponemos habría sido organizada, como las ulteriores de Valencia, Elche y Castellón, por una cofradía vinculada a los franciscanos, los juglares habrían interpretado la original escena de la *diablada*, una de las más logradas interpolaciones profanas e histriónicas en el drama religioso medieval, porque el demonio es cruelmente satirizado.

El interludio diabólico-satírico de Tarragona se plantea en estos términos: Lucifer manda a los diablos Astarot, Barit y Beemot, consecutivamente, que tienen a María en la hora de la muerte para intentar arrebatarle el alma. Los tres, al oírlo, se asustan y no osan ni siquiera intentarlo. Doble comicidad, pues, por desobediencia y miedo en las filas demoníacas. Indignado, Lucifer manda castigarlos y acaban en el infierno a patadas. Finalmente encomienda la labor a Mascarón, quien accede, tembloroso y aterrado, pero Jesús, que en ese momento baja del cielo para llevarse el alma de María, le golpea el hocico con el bastón de la cruz; Mascarón huye aterrorizado y todos los demonios se refugian dentro del averno. La gradación cómica es ascendente, con expresiones zafias, léxico de argot y todo tipo de insultos, golpes y peleas hasta el estallido final:

"Pux diga LUÇIFER al diable Astarot: Ous-ho, diable Astarot? / No sies tots temps tan arlot. / A la mare vé de Jesucrist, / qui ab dol me fa viure e trist; / veges si la poràs haver / ni metre-la en mon poder. Responga ASTAROT: A tu responc de mantinent, / vengut m'és gran tremolament, / com dic-te io per veritat, / aqueixa ha gran santedat; / per què et dic no hi gos anar, / ni la poiria derrocar. Aprés digua LUÇIFER als diables: Los meus vasalls, a vós ho dic: / batets-me aquest enemic / qui no vol fer ma volentat / e en la cara m'ha contrastat. Aprés los diables meten Starot en Infern, e façen molt brogit quax qui-l bat. Aprés diga LUÇIFER a Barit: Oges diable, tu, Barit, / qui entre els altres ets ardit, / fes tu ço que don Astarot / no sap tractar, ni fer-ho pot. Aprés respon BARIT: Dic-te, senyor, no só ardit / ni sabré fer ço que m'has dit; / per què fer ço que et plau de mi, / que ja no em partiré d'ací. Diga LUÇIFER als diables: Llevats-me davant don Barit, / que no val un peu de cabrit. / Metets-lo dins de mantinent! / Donats-li pena e turment! E los diables façen axí com del primer. E diga LUÇIFER a Beemot: Escolta tu, don Beemot: / prec-te no sies mamot, / e, si vols ésser mon amic, / fes ço que no pot don Barit. Responga BEEMOT: Senyor, breument te parlaré / que ja d'això res no en faré. Diga LUÇIFER als diables: Oh las! Bé em tinc per deshonorat / d'aquest que així ha parlat! / Metets-lo en foc ardent / on haja sofre molt pudent. Pux diga LUÇIFER a Mascarón: Mascarón, diable pus cert, / entre los altres ben



Diablada de la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* de Tarragona, escenificada por Josep Romeu i Figueras en 1963 en el Saló del Tinell de Barcelona (III Ciclo de Teatro Medieval).

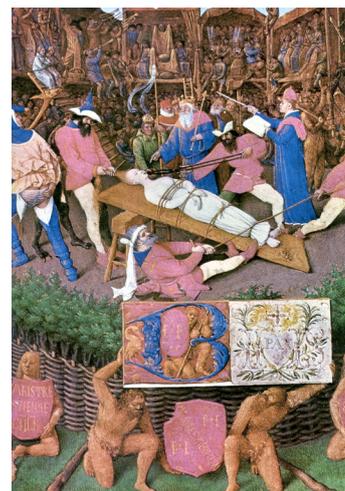
Los Juglares de la Agrupación Dramática de Barcelona

No por casualidad, cuando Josep Romeu puso en escena la obra, dentro de los Ciclos de Teatro Medieval en el Tinell de Barcelona, en 1963, contó para hacer de diablos con los "mimos-actores Los Juglares de la Agrupación Dramática de Barcelona", capitaneados por el inefable Boadella.

expert: / ves-te'n envers eixa Maria / que deu eixir d'aquesta vida, / e tu la pensa de temptar; / e si la pots enderrocar, / tantost ací tu la aporta / e tancarem tantost la porta. / Perquè t'ho dic, don Mascarón, / d'hui més dels ulls te trauc la son; / e aparella ton forroll, / de tot quan és pren escorcoll. *Responga MASCARON ab paor, tremolan, freguan-se los uyls: Abans de temps me grat lo cap; / paor me fa que no m'escap. / Enperò, io ho assajaré; / Mas pens-me que mala hi iré. Puy, estiguen fora d'Infern los diables, e MASCARON pus prop de la casa de sancta Maria, mas no s'i acost masa. E can veurà venir Jesucrist e li darà ab lo bastó de la Creu per la cara, vaya devés los altres diables, cridant e dient: Fujam, fujam, que mala hi só anat! / Desvalguda m'és tota ma art! E puy, los diables amaguen-se-n en Infern, fen gran brugit!*. (vv. 184-239)

(Soberanas, 1983, págs. 25-28).

Lo sagrado y lo grotesco aparecen íntimamente unidos como fundamento de la dramaturgia medieval, particularmente de los misterios, como se puede ver en la célebre miniatura del Martirio de Santa Apolonia de Jean Fouquet (c. 1425-1480), que plasma el momento culminante de cualquier misterio hagiográfico de la época: el martirio del santo. Mientras la santa alejandrina, atada al potro de tortura en el centro de la escena, es estirajada y desdentada con unas tenazas por sus verdugos, un juglar o bufón, con el cetro paródico y capirote de cascabeles, se baja los calzones y muestra las nalgas al respetable público para conseguir la inmediata carcajada. Una risa, pues, que no ha dejado de acompañar desde sus orígenes a los actos escénicos, incluso los de argumento sacro. Recordemos el *risus paschalis* de los sermones de Domingo de Gloria, cuando el predicador se apropiaba de los recursos de los histriones y de los juglares para provocar la risa de la gente y subrayar así la dicha de la Resurrección de Cristo, aunque fuera con cuentos cómicos y gestos subidos de tono.



Martirio de Santa Apolonia (1452-1461) de Jean Fouquet (*Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, MCCh).

Una de las principales características del teatro medieval es su condición de espectáculo de la participación: siempre estamos ante una mirada colectiva (nunca individual, como ahora) y sin una mediación marcada: la separación entre público e intérpretes es precaria y a menudo la confusión entre la "verdad del espectáculo" y la "verdad de la realidad" es un riesgo permanente. Se trata de una actitud que compromete la fe –y no la complicidad como en el teatro "a la italiana"–, que es lo contrario de la ilusión teatral. El espectador participa de una creencia que comparte con el grupo: sea los argumentos bíblicos que se actualizan, sea los valores rituales de las festividades del ciclo agrario o del ciclo de la vida.

Todo esto se ha mantenido en buena parte en el único espectáculo tardomedieval que ha pervivido hasta nuestros días con cierta integridad: la *Festa* o *Misteri d'Elx*, que viene representándose ininterrumpidamente desde que se creó a finales del siglo xv hasta el presente y que revive un ingrediente teatral hoy prácticamente desaparecido: la integración del público en la representación. Si bien en el resto de Europa se han conservado más textos y documentos del teatro medieval, en ningún otro sitio ha subsistido otra muestra de esta dramática. Precisamente, esta ferviente vitalidad de la *Festa d'Elx* permite al estudioso interpretar adecuadamente los testimonios documentales y obtener una impresión bastante aproximada del fasto de los espectáculos de la última Edad Media. La *Festa* se desarrolla en un espacio polivalente y globalizador como es el templo, donde el espectáculo se extiende por toda su arquitectura, a lo largo de la nave mediante el andador y hasta lo alto de la cúpula, y donde los actores –admirables cantores no profesionales– transitan impertérritos entre la numerosísima audiencia que abarrotaba hasta las ventanas más elevadas de la iglesia parroquial. Además, es el único ejemplo que sigue utilizando con toda sumptuosidad una audaz maquinaria de vuelo de tracción humana, originaria de la época medieval: la nube o magrana, el araceli o *rescalica* y la peana de la coronación. Tres atrevidos aparatos que sirven para descender y subir a los ángeles y a María asunta, recorriendo los 30 o 40 metros de altura que separan el cielo de la tierra, en una armoniosa combinación escénica de la verticalidad paradisíaca y la horizontalidad del deambular humano, que se ajusta a la cosmovisión teatral de la Edad Media (Massip, 1997).

Serafines o equilibristas, con magia divina o destreza de palmereros (oficio ancestral entre los habitantes de la población), cada agosto los cantores de Elche hacen posible la acrobacia de la Asunción con las mismas técnicas y esplendor que sus antepasados medievales. Y es que la fiesta ilicitana es la última expresión europea de aquella teatralidad medieval que se extendió por toda la Romania.



El Araceli de la *Festa* o *Misteri d'Elx*.

Bibliografía

- Accaire, M.** (2004). *Théâtre, littérature et société au Moyen Age*. Niza: Serre Editeur.
- Adam de La Halle** (1989). *Le Jeu de la Feuillée & Jeu de Robin et Marion* (trad. y estudio de A. Martínez Pérez; C. Palacios Bernal). Guadalajara: Universidad de Murcia.
- Aebischer, P.** (ed.) (1964). *Le Mystère d'Adam (Ordo representationis Ade)*. Ginebra / París: Droz/Minard.
- Alberni, A.** (ed.) (2007). *Speculum al foder*. Bellcarire d'Empordà: Edicions Vitel·la.
- Allegrí, L.** (1988). *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma/Bari: Laterza.
- Allegrí, L.** (1994). "Aproximación a una definición del actor medieval". En: E. Rodríguez Cuadros (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media (Actas del II Seminari de Teatre i Música Medieval d'Elx, 1992)* (págs. 125-136). Alicante / Elche: ICJGA.
- Anglès, H.** (1935). *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [reimp.: Biblioteca de Catalunya, 1988].
- Auerbach, E.** (1942/1983). *Mimesis. La representaión de la realidad en la literatura occidental* (trad. de I. Villanueva y E. Ímaz). México / Madrid / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barillari, S. M.** (2008). "Il 'Ricettario' di Trocta *magistra* salernitana". En: *La Medicina Magica. Segni e parole per guarire* (págs. 67-85). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Barillari, S. M.** (ed.) (2010). *Adamo ed Eva. 'Le jeu d'Adam': alle origini del teatro sacro*. Roma: Carocci.
- Cátedra, P. M.** (2000). "Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval". En: F. Sevilla; C. Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 3-28). Madrid: Castalia.
- Bernardi, C.** (2005). "Teatro e teatralità nel medioevo". En: VV.AA. *Storia essenziale del teatro* (págs. 85-120). Milán: Vita e Pensiero.
- Contini, G.** (ed.) (1949). *Teatro religioso del Medioevo. Raccolta di testi*. Roma: Bompiani.
- Deyermund, A.** (1989). "El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII". En: *Actas del XI Congreso de la AIH* (vol. 1, págs. 187-194). Francfort: Vervuert.
- Donovan, Richard** (1958). *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: IPMS.
- Drumbl, J.** (1981). *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*. Roma: Bulzoni.
- Drumbl, J.** (ed.) (1989). *Il teatro medievale*. Bolonia: Il Mulino.
- Drumbl, J.** (2006). "Il dramma liturgico: aspetti filologici e storici". En: F. Mosetti (ed.). *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo* (págs. 123-142). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Duvignaud, J.** (1966). *El Actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus.
- Gernert, F.** (2009). *Parodia i "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. Historia teoría y textos* (vol. I). San Millán de la Cogolla: CiLengua ("Instituto Biblioteca Hispánica", 2).
- Ginzburg, C.** (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península.
- Guarino, R.** (2008). *Il teatro nella storia*. Roma / Bari: Laterza.
- Hernando, J.** (1986). "Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media". En: VV.AA. *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre, 1983)* (págs. 21-37). Barcelona: Universitat (PUB).
- Huerta, F.** (ed.) (1976). *Teatre Bíblic* (págs. 101-118). Barcelona: Barcino (ENC, 109-110).

- Jakobson, R.** (1975). "Il mistero parodistico medievale (L'*Unguentarius* in antico ceco)". En: L. Lonzi (ed.). *Premesse di Storia Letteraria Slava* (págs. 201-231). Milán: Il Saggiatore.
- Konigson, E.** (1975). *L'espace théâtrale médiéval*. París: CNRS.
- Lee, Ch.** (1996). *La soggettività nel Medioevo. Un'antologia di testi latini e romanzi*. Manziiana, Roma: Vecchiarelli.
- Le Goff, J.** (1989). *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus.
- Massip, F.** (1992). *El teatro medieval*. Barcelona: Montesinos.
- Massip, F.** (1997). *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*. Madrid: CEYAC.
- Massip, F.** (2007). *Història del Teatre Català* (vol. 1: *Dels orígens a 1800*). Tarragona: Arola.
- Mazouer, Ch.** (1998). *Le Theatre francais du moyen age*. París: Editions SEDES.
- Mosetti, F.** (ed.) (2006). *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Pasero, N.** (1988). "Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle". *L'Immagine riflessa* (núm. 11, págs. 263-280).
- Pasero, N.** (2003). "Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)". En: J.-C. Mühlethaler; A. Corbellari; B. Wahlen (eds.). *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales* (págs. 27-44). París: Champion ("Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge", 4).
- Pérez Priego, M. A.** (ed.) (2009). *Teatro Medieval*. Madrid: Cátedra.
- Ramello, L.** (ed.) (2010). *I "ludi sancti Nicolai" in francoprovenzale (inizio xv secolo)*. Chambéry: Université de Savoie - Laboratoire Langages, Littératures Sociétés.
- Romeu i Figueras, J.** (1994-1995). *Teatre català antic* (3 vols.). En: F. Massip; P.Vila (eds.). Barcelona: Curial/Institut del Teatre.
- Rousse, M.** (2004). *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*. Orléans: Paradigme.
- Rutebeuf** (1987). *Miracle de Théophile* (ed. y trad. de Jean Dufournet). París: Flammarion.
- Sepet, M.** (1978). *Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen âge: étude sur les origines*. París: Didier.
- Sirera, J. Ll.** (ed.) (2008). *Estudios sobre teatro medieval (Actes XIè Col·loqui de la SITM Elx 2004)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Soberanas, A. J.** (ed.) (1983). *Representació de l'Assumpció de Madona Sta. Maria*. Montblanc: Patronat Representació Selva del Camp.
- Stern, Ch.** (1965). "Fray Íñigo de Mendoza and the Medieval Dramatic Ritual". *Hispanic Review* (núm. 33, págs. 197-245).
- Strubel, A.** (2003). *Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique*. Rosny: Bréal.
- Varazze, I. da** (1977). *Vides de Sants rosselloneses [Legenda Aurea]* (3 vols.). En: Ch. S. Maneikis Kniazzezh; E. Neugaard; J. Coromines (eds.). Barcelona: Fundació Vives Casajoana.
- Walsh, M. W.** (2002). "Rubin and Mercator: Grotesque Comedy in the German Easter Play". *Comparative Drama* (núm. 36, págs. 187-202).
- Zumthor, P.** (1972). *Essai de poetique médiévale*. París: Seuil.
- Zumthor, P.** (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.