

Drama e iconografía en el arte medieval peninsular
(Siglos XI-XV)

Julio I. González Montañés

Trabajo para la obtención del grado de Doctor en Historia del Arte realizado por: Julio I. González Montañés

Director: Prof. Dr. D. Víctor Nieto Alcaide. UNED. Facultad de Geografía e Historia.
Departamento de Historia del Arte

Tribunal presidido por D^a Dolores Antigüedad del Castillo y Olivares e integrado por D. Miguel Ángel Pérez Priego, D. Manuel Nuñez Rodríguez, D^a Victoria Soto Caba y D. Manuel Valdés Fernández.

Léida en Madrid el 18 de Octubre de 2002. Calificación Sobresaliente *cum laude* por unanimidad

Agradecimientos

A lo largo de los años que he dedicado a la elaboración de esta tesis son muchas las deudas de gratitud que he contraído con amigos, compañeros y familiares que se prestaron amablemente a conseguirme libros, artículos y fotografías, en sus viajes o en las bibliotecas de sus lugares de residencia. Enumerarlos a todos sería casi imposible y renuncio a hacerlo pero no puedo dejar de reseñar la inestimable ayuda que recibí de mi amigo y compañero el Doctor Carlos Sastre Vázquez, quien me proporcionó numerosas referencias bibliográficas y llamó mi atención sobre varios ejemplos hispanos y extranjeros desconocidos por quienes se habían ocupado con anterioridad del tema.

Tampoco puedo olvidar el apoyo, el estímulo y la ayuda de todo tipo que recibí de la que fue en principio mi directora de Tesis, la tristemente desaparecida Dra. Clara Delgado Valero, ella siempre confió en el feliz resultado de la investigación y sé que le hubiera alegrado verla concluida, tanto como a mí me gustaría que ella pudiera formar parte del tribunal que la juzgará.

Deseo mostrar así mismo mi gratitud a los directores y el personal de las bibliotecas de Galicia y Madrid en las que realicé la mayor parte de mis pesquisas bibliográficas, al servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Vigo y a cuantos colaboraron de una u otra manera en el trabajo que ahora presento -en especial a mi compañera Elvira Villalón sin cuya ayuda mis incursiones en la bibliografía alemana y en los textos medievales ingleses no hubieran sido posibles-. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

En Vigo, a 29 de agosto de 2001

Tabla de Contenido (Los títulos son vínculos al capítulo correspondiente)

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS	17
CAPÍTULO II: ARTISTAS PLÁSTICOS Y ESCENÓGRAFOS	32
INFLUENCIA DEL ARTE EN EL TEATRO	32
ESCENÓGRAFOS Y ARTISTAS	34
CAPÍTULO III: EL CONCEPTO DE TEATRO EN LA EDAD MEDIA	39
CAPÍTULO IV: EL TEATRO MEDIEVAL EN LA PENÍNSULA: ESTADO DE LA CUESTIÓN	49
EL CASO CASTELLANO	49
EL ÁREA CATALANA	58
CAPÍTULO V: DRAMA Y LITURGIA	63
LA PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO Y LA PROCESIÓN DE LAS CANDELAS	67
RECONCILIACIÓN DE PENITENTES	74
RITOS DE CONSAGRACIÓN DE LA IGLESIA	78
CAPÍTULO VI: LOS SERMONES, EL TEATRO Y EL ARTE	83
PÚLPITO Y ESCENA	84
LOS SERMONES Y EL ARTE	89
CAPÍTULO VII: ESPACIO SAGRADO Y ESPACIO TEATRAL	97
LA ICONOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA Y EL TEATRO	97
EL MOBILIARIO LITÚRGICO Y EL TEATRO	108
<i>El altar</i>	108
<i>El ciborium</i>	110
<i>El Púlpito</i>	112
CAPÍTULO VIII: ESCENOGRAFÍA Y ARTE	114
ESCENOGRAFÍA SIMULTÁNEA. NARRACIÓN TEATRAL Y VISUAL	115
EFECTOS ESPECIALES, DECORADOS Y TRAMOYAS	120
GIRÁNDOLAS, NUVOLAS Y MANDORLAS.....	136
TELONES Y CORTINAS	140
VESTUARIO Y ATREZZO.....	143

MÁSCARAS Y MAQUILLAJE	159
NARRADORES, EXPOSITORES Y “FESTAIUOLI”	164
MÍMICA Y GESTICULACIÓN	168
CAPÍTULO IX: TEATRO VETEROTESTAMENTARIO.....	187
LA CREACIÓN Y EL PARAÍSO TERRENAL	188
CAÍN CON LA QUIJADA.....	192
EL SACRIFICIO DE ISAAC	196
LA HISTORIA DE JOB	202
DAVID Y BETSABÉ.....	208
CAPÍTULO X: CICLO DE NAVIDAD.....	209
LA DISPUTA DE LAS CUATRO VIRTUDES	209
LA ANUNCIACIÓN.....	213
ORDO PROPHETARUM.....	225
<i>Iconografía</i>	228
<i>Baalam con la borrica</i>	234
<i>El árbol de Jessé</i>	237
EL CANTO DE LA SIBILA	239
<i>El Canto en Castilla</i>	244
<i>El Cant en Cataluña</i>	248
<i>Las Sibilas en el arte</i>	251
<i>La leyenda del Ara Coeli</i>	256
OFFICIUM PASTORUM.....	261
<i>La Adoración de los Pastores</i>	279
CAPÍTULO XI: CICLO DE EPIFANÍA (ORDO STELLAE).....	289
TEATRO, ARTE Y LEYENDA	292
EL CORTEJO DE LOS MAGOS.....	302
LA ESTRELLA.....	309
ORDO AD INTERFECTIONEM PUERORUM Y ORDO RACHELIS	317
LA HUIDA A EGIPTO	329
CAPÍTULO XII: VIDA PÚBLICA DE JESÚS.....	333
LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO.....	333

CAPÍTULO XIII: CICLO DE PASIÓN.....	337
LA ENTRADA DE CRISTO EN JERUSALÉN	345
LA ÚLTIMA CENA.....	349
LA ORACIÓN EN EL HUERTO	352
EL PRENDIMIENTO DE CRISTO	359
LA VIEJA HÉDROIT.....	362
EL ESCARNIO ANTE CAIFÁS.....	364
LA FLAGELACIÓN Y LA CORONACIÓN DE ESPINAS.....	366
EL SUEÑO DE LA MUJER DE PILATOS.....	374
LA SUBIDA AL CALVARIO.....	376
LA DISPUTA SOBRE EL RÓTULO DE LA CRUZ	380
LA CRUCIFIXIÓN.....	381
EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.....	389
LA PIEDAD	399
EL SANTO ENTIERRO.....	403
EL SUICIDIO DE JUDAS.....	406
CAPÍTULO XIV: CICLO DE RESURRECCIÓN	409
DRAMAS E ICONOGRAFÍA.....	414
LAS SANTAS MUJERES COMPRANDO PERFUMES	427
LOS SANTOS SEPULCROS.....	432
LA ANÁSTASIS.....	437
ET PRIMA VIDIT: LA APARICIÓN DE CRISTO A LA VIRGEN.....	440
<i>Fenestra Sepulchri</i>	445
LOS PEREGRINOS DE EMAÚS	452
LA APARICIÓN DE CRISTO A LA MAGDALENA (NOLI ME TANGERE)	460
LA ASCENSIÓN	464
PENTECOSTÉS	473
CAPÍTULO XV: LA MUERTE: DRAMA Y ESPECTÁCULO	483
EL CORRER DE LAS ARMAS	486
LA DANZA DE LA MUERTE	489
<i>Danza, sermón y teatro</i>	496
<i>Los textos</i>	502

<i>Manuscritos e incunables: Salterios, Devocionarios y Libros de Horas</i>	514
<i>Imágenes de la Muerte como sujeto aislado</i>	518
<i>El Triunfo de la Muerte</i>	519
CAPÍTULO XVI: EL JUICIO FINAL	523
LA PARÁBOLA DE LAS VÍRGENES NECIAS Y PRUDENTES. EL SPONSUS	524
DRAMAS DEL JUICIO FINAL E ICONOGRAFÍA	533
CAPÍTULO XVII: EL MÁS ALLÁ	541
EL PARAÍSO	542
EL INFIERNO	551
<i>La Boca del Infierno</i>	555
<i>Las cadenas</i>	560
<i>Llamas, pólvora y efectos especiales</i>	563
<i>Las calderas del infierno</i>	572
LOS DEMONIOS	574
<i>Demonios monstruosos. Policéfalos y gastrocéfalos</i>	578
<i>Demonios con cabeza femenina y cuerpo de reptil</i>	579
<i>Tutivillus</i>	582
<i>Los Tormentos</i>	585
CAPÍTULO XVIII: EL CICLO MARIANO	591
MUERTE, ASUNCIÓN Y CORONACIÓN DE LA VIRGEN.....	592
MILAGROS MARIANOS	613
CAPÍTULO XIX: CICLO HAGIOGRÁFICO	617
REPRESENTACIONES DE SAN JUAN BAUTISTA	622
LA MAGDALENA	628
CAPÍTULO XX: LOS ÁNGELES EN EL TEATRO Y LA ICONOGRAFÍA	631
ÁNGELES MÚSICOS	632
EL ÁNGEL CUSTODIO	635
CAPÍTULO XXI: TEMAS ALEGÓRICOS EN EL ARTE	643
Y EN EL TEATRO	643
LA IGLESIA Y LA SINAGOGA	644
VICIOS Y VIRTUDES	646

EL CREDO DE LOS APÓSTOLES.	652
CAPÍTULO XXII: TEMAS PROFANOS EN EL ARTE Y LA ESCENA	657
JUGLARES, IGLESIA, TEATRO Y ARTES VISUALES.....	664
OBISPILLOS Y FIESTAS DE LOCOS	683
<i>Fiesta del Estandarte</i>	698
<i>Fiestas del Oso</i>	700
<i>Fiestas de Toros</i>	702
<i>El desfile de los meses</i>	704
FIESTAS CORTESANAS.....	708
<i>Entradas Reales</i>	711
<i>Momos</i>	718
<i>Tema del salvaje</i>	720
TORNEOS, JUSTAS Y PASOS DE ARMAS.....	734
<i>Pasos de Armas</i>	737
<i>Iconografía</i>	743
APENDICE I: DANZA, TEATRO Y ARTE.....	753
DANZAS RELIGIOSAS	756
LA CAROLA	761
APENDICE II: LAS <i>MEDITATIONES VITAE CHRISTI</i> Y EL TEATRO	765
APENDICE III: EL TEATRO BIZANTINO Y EL ARTE ORIENTAL Y OCCIDENTAL	769
APÉNDICE IV: LAS PROCESIONES DEL CORPUS, EL ARTE Y EL TEATRO	777
BIBLIOGRAFÍA	783

Introducción

El estudio de la influencia que la puesta en escena de las representaciones teatrales bajomedievales ejerció en el campo de la creación iconográfica, ha sido abordado en diferentes países europeos desde que Durand, Weber y Sepet, mostraron a finales del siglo pasado el influjo del *Ordo Prophetarum* en los ciclos de profetas de las catedrales francesas alemanas e italianas¹. A comienzos del siglo XX, los trabajos clásicos de Mâle y Puyvelde ampliaron la visión del tema señalando una serie de rasgos iconográficos en el arte medieval explicables tan sólo por la repercusión sobre los artistas de la escenografía de los dramas litúrgicos, primero, y, más tarde, de los *Misterios*².

Punto de partida imprescindible para quien desee abordar el estudio del tema son los trabajos de Emile Mâle, que atribuye al teatro un papel fundamental en la renovación de la iconografía en la Baja Edad Media. La influencia del teatro se habría desarrollado en tres direcciones: enriqueciendo el repertorio de la iconografía medieval con nuevos temas; renovando el vestuario de los personajes y modificando la decoración y los accesorios. Además de la renovación iconográfica, el teatro provocó también, de acuerdo con la tesis Mâle, un “cambio de espíritu” en el arte de los siglos XIV y XV: la realidad deja de concebirse como un símbolo y se impone un gusto realista que a menudo se complace en lo trivial y burlesco y gusta de la farsa y la parodia, hasta el punto que algunos no han dudado en calificar esta renovación como “abastardamiento”³. Inspirados por el teatro los

1 SEPET (1878); DURAND (1888); WEBER (1894).

2 La nómina de trabajos de Mâle sobre la influencia del teatro en el arte es muy abultada, más de una docena de artículos y varios capítulos de sus libros sobre el arte medieval los dedica al asunto (véase Bibliografía y las notas que siguen). De Leo van Puyvelde destaca su libro de 1912, desafortunadamente inencontrable y en holandés, y su conferencia de (1955).

3 El calificativo es de REAU (1955-59), I, II, p. 265, aunque la idea es de MESNIL (1911), p. 113 para el cual los grandes Misterios medievales responden al gusto de gentes con un sentido artístico poco delicado, frente a las novedades renacentistas, propias de las elites. Los Misterios no produjeron para él ninguna clase de renovación artística, sino que

artistas abandonan unánimemente la imaginaria rígida y cerebral de origen bizantino –los nimbos, por ejemplo, desaparecen prácticamente en esta época⁴–, sustituida ahora por escenas más espontáneas, más frescas y con mayor animación.

De acuerdo con Mâle: “Al mismo tiempo que el teatro renueva el arte lo unifica. Los mismos temas y los mismos arreglos se encuentran de un lugar a otro del mundo cristiano”⁵. El carácter internacional del arte medieval sería en buena medida consecuencia de la difusión de las prácticas teatrales y del mismo modo, la desaparición de los grandes Misterios –condenados en Trento y en sínodos sucesivos y por los reformadores– sería una de las causas de la desaparición del arte medieval⁶.

Muchas son las críticas que se han hecho a los excesos de Mâle⁷ y él mismo reconoce en el prefacio a la segunda edición de *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (1922), los errores cronológicos cometidos al atribuir a la influencia teatral la aparición de determinados temas, a pesar de que muchos de ellos cuentan con precedentes artísticos muy anteriores, en el arte bizantino de los siglos IX y X e incluso en los primeros siglos del cristianismo. Su principal equivocación ha sido probablemente su obsesión por las relaciones causa-efecto, sin embargo, y a pesar de sus errores, creo que hay que considerar un acierto su idea de abordar el estudio conjunto de arte y drama y, depurados sus excesos, no cabe dudar de la importancia de las relaciones entre el teatro y el arte, relaciones que han sido puestas de manifiesto en trabajos posteriores tanto de historiadores del arte como de la literatura.⁸

En lo que se refiere a la Península Ibérica, el tema no había sido estudiado hasta ahora en profundidad aunque se han señalado en ocasiones posibles influencias teatrales en algunas obras y no faltan trabajos parciales que prueban los resultados fructíferos que pueden obtenerse con esta línea de investigación. Esta carencia de un trabajo exhaustivo sobre el asunto referido al ámbito peninsular es la que he pretendido cubrir con mi tesis.

fueron más bien “*un élément de routine et une cause de dépravation du goût*”.

4 Según MÂLE (1904) p. 391 y DENIS (1956), p. 27, aunque las excepciones son muy numerosas.

5 MÂLE (1904) p. 392 y (1995) [1908], p. 81.

6 MÂLE (1995), [1908], pp. 483- 84

7 La primera y más feroz la de MESNIL (1911), seguido de cerca por KÜNSTLE (1928), I, pp. 107-11 o REAU (1955-59), I, pp. 258-66. Aspectos concretos de la tesis de Mâle han sido cuestionados en trabajos posteriores sobre determinados temas iconográficos: véase por ejemplo VEZIN (1950) para el tema de la adoración de los Magos y SCHAPIRO (1943) para la Ascensión.

8 Véanse, entre otros, M. Maeterlinck, O. Fischel, W. Hildburg, O. Pächt, V. Denis, O. Larson, H. W. Van Os, o M. D. Anderson y, últimamente, los que ha dedicado al tema Clifford Davidson.

Desgraciadamente en España contamos con la dificultad de la escasez de textos teatrales y la completa inexistencia de grandes dramas cíclicos al estilo de los *Mystères* franceses o los Dramas de Corpus ingleses⁹. No creo, sin embargo que pueda dudarse de la existencia de un teatro medieval castellano, atestiguada por numerosos indicios, entre otros por el arte, y es desde luego evidente que en Castilla no fue desconocido el drama litúrgico en latín, si bien los textos conservados no son muy abundantes en comparación con los hallazgos en otras zonas europeas. Por otra parte, y para el caso levantino, el panorama es bien distinto ya que se han conservado numerosos textos y hay abundantes testimonios de una rica actividad teatral que ha dejado su impronta en el arte, especialmente en la pintura.

El ámbito espacial del estudio que sigue comprende todos los reinos peninsulares, incluido Portugal, con especial atención a la zona levantina donde se han conservado mayor número de textos que abarcan todos los géneros, desde el teatro litúrgico al profano pasando por los *Misteris* o Entremeses y el teatro hagiográfico. En cuanto al período a estudiar he señalado como comienzo la segunda mitad del siglo XI, momento en el que aparecen los textos más antiguos que contienen el drama del *Quem Quaeritis* (Silos y Vic), y como fecha de finalización, atendiendo a una extendida convención historiográfica, los últimos años del siglo XV. Ciertamente que a partir de finales del XV hacen su aparición las primeras manifestaciones del teatro renacentista pero estas conviven a lo largo de la primera mitad del XVI con otras (*Misteris* valencianos, *Consuetas* mallorquinas, representaciones del Corpus, algunas piezas del *Códice de Autos Viejos* etc.) que por carácter medieval han encontrado un lugar en el estudio, del mismo modo que algunas de finales del XV (la mayor parte de las de Juan del Encina, por ejemplo) han quedado fuera del mismo por su temática alegórico-mitológica que entra ya de lleno en el Renacimiento.

Hay que admitir que la idea tradicional del Renacimiento, en el sentido de Burckhardt, es difícil de ajustar a la realidad artística y literaria. La frontera cronológica del Renacimiento y de la Edad Media no puede delimitarse con claridad, y si esto es cierto

⁹ Creo sin embargo, que es lícito recurrir a textos no hispanos para explicar determinados rasgos iconográficos, sobre todo en los casos en los que no sea posible establecer una vía de transmisión puramente artística para los motivos. En el caso del drama litúrgico primitivo, cuyos orígenes han sido muy estudiados aunque su influencia en la imaginería es mucho menor que la de los misterios bajomedievales, su carácter internacional, reconocido por la mayoría de los estudiosos, autoriza a hacerlo así. Un caso distinto es el de los Misterios porque lo que se plantea en la Península no es si los textos se han perdido sino más bien si alguna vez llegaron a existir.

para la generalidad del continente, en el caso peninsular lo es en mayor medida. En el teatro hispano del siglo XVI es evidente la persistencia de elementos medievales, tanto en la temática como en la escena que permanece atada a la escenografía múltiple y desconoce las novedades de la “escena italiana”¹⁰. Algo similar sucede en el arte en el que podemos observar como el gótico permanece vivo cuando el resto del continente se ha entregado de lleno a los ideales del Renacimiento, y como el gusto por los retablos –en realidad escenarios simultáneos– perdura durante siglos.

La fase preliminar del trabajo ha consistido en una recopilación de todos los testimonios peninsulares sobre la actividad teatral en la Edad Media incluyendo no sólo los textos, tanto en latín como en romance, sino también todo tipo de referencias indirectas dentro de un concepto amplio de “teatralidad”. Consuetas, rúbricas con indicaciones para la representación en los textos litúrgicos, ceremonias parateatrales y disposiciones sinodales y conciliares pueden resultar tanto o más interesantes que los textos como testimonio que permita explicar determinadas características de la iconografía. Punto de partida fundamental en esta fase de estudio han sido los trabajos clásicos de K. Young, R. Donovan y H. Merimeé sin olvidar las aportaciones más recientes de Eva Castro en lo que respecta al drama litúrgico, J.M. Regueiro, V. García de la Concha, R. E. Surtz, A. Gómez Moreno, M.A. Pérez Priego y A. M^a Alvarez Pellitero para el teatro vernáculo castellano y las de Romeu Figueras, J. Massip i Bonet y L. Quirante Santacruz para el del área levantina.

El segundo paso ha consistido en una sistematización de los temas susceptibles de haber sido influidos por las representaciones conocidas tratando de contrastar las influencias efectivas de las representaciones teatrales, sistematizando tipos y vías de transmisión, y abordando un estudio en profundidad de algunas obras significativas en cada uno de los temas analizados, sin olvidar el rastreo de las influencias teatrales en el vestuario y en la decoración (uso de cortinas y tramoyas etc.). Muchos de estos temas coinciden naturalmente con los que ya han sido estudiados en otros países pero también

10 COHEN (1977), p. 310 señala lo mismo para Francia donde “el teatro medieval traspasa las lindes del siglo, e impera por lo menos hasta 1548, fecha de la prohibición decretada por el Parlamento”. La frontera entre el Medioevo y la modernidad es difusa y no hay límites tajantes: en Italia, las *Sacre Rappresentazioni* se prolongan hasta finales del XVI, pero ya desde comienzos de siglo aparece un teatro plenamente renaciente (*La Calandria*, por ejemplo, fue representada en Ferrara en 1513).

he podido detectar la existencia de temas y variaciones específicamente hispanos que pueden explicarse sin dificultad recurriendo a los textos teatrales conservados.

Además de las tres direcciones señaladas por Mâle (temas, vestuario y decoración de origen teatral), he abordado también el estudio del aspecto gestual analizando las relaciones entre la gesticulación y la mímica propias del teatro y las actitudes de los personajes que aparecen en las obras de arte. Me he planteado así mismo el análisis de las relaciones entre el drama litúrgico y la iconografía arquitectónica, tratando de poner de manifiesto la perfecta sintonía existente entre la simbología atribuida a las diferentes partes del espacio sagrado de la iglesia y la utilización que de dichos espacios hacen las representaciones litúrgicas dramatizadas.

Planteado así espero que el trabajo que he realizado pueda arrojar nueva luz sobre la eterna polémica de la existencia y amplitud de la actividad teatral en la Edad Media hispana demostrando la existencia de representaciones en lugares de los que hasta ahora no se tenía constancia y mostrando conexiones insospechadas con lo que se hacía en otras zonas de Europa, contribuyendo tanto a ampliar el conocimiento en un capítulo nebuloso de la historia de nuestra literatura, como a una mejor comprensión de las vías de la creación iconográfica y, en definitiva, de la obra de arte en su integridad.

Capítulo I: Aspectos teóricos

El estudio de las relaciones entre arte y drama presenta dos grandes dificultades de partida: en primer lugar la amplitud del campo de búsqueda –en cualquier lugar podría haber un testimonio precioso– y en segundo un problema de método: la dificultad de establecer cuando una determinada particularidad fue sugerida al artista por una obra teatral, por un texto o por otra obra de arte. Es difícil de resolver con una demostración rigurosa e incontestable el problema de la determinación precisa de las fuentes de un autor. La obra de un artista se compone de una suma de impresiones sutiles procedentes de lecturas y vivencias diversas que se entremezclan de manera a menudo inextricable. Sin embargo, la tendencia inevitable a magnificar lo que ha llegado hasta nosotros, ha llevado a los estudiosos a sobrevalorar la influencia en la iconografía de algunos textos (las *Meditationes vitae Christi*, la *Leyenda Dorada*...) y de artes como la miniatura, olvidándose del teatro del cual los textos conservados son sólo una mínima parte de los que existieron.

Esta dificultad es además particularmente acusada cuando el campo de estudio es la Edad Media hispana ya que en buena medida el arte medieval peninsular trabaja sobre aportaciones extranjeras, francesas en primer lugar, italianas en menor medida y alemanas, inglesas y flamencas en épocas avanzadas del gótico. Especialmente complejo resulta de este modo el análisis de la difusión de las imágenes influidas por el teatro ya que estas pueden viajar sin llevar consigo todo su significado original. Dicho de otro modo: ¿la existencia en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de influencias del *Ordo Prophetarum* prueba, en ausencia de otros testimonios, que éste se representaba, o al menos era conocido en Compostela¹? o por el contrario los artífices del Pórtico se inspiraron en

¹ Las relaciones entre la iconografía del Pórtico y el drama del *Ordo Prophetarum* han sido estudiadas por MORALEJO

otras imágenes (miniaturas, marfiles, escultura..)² sin comprender plenamente su significado. Es una pregunta a la que no es fácil responder aunque parece lógico pensar que a la mente rectora que inspiró la compleja simbología del Pórtico compostelano no se le hubieran escapado las implicaciones de las imágenes que manejaba, sobre todo si tenemos en cuenta que la iconografía del Pórtico, a pesar de las influencias francesas, se imbrica en la tradición hispana, y que el extraordinario realismo, combinado con el hieratismo, del Pórtico compostelano y las relaciones que la obra plantea con el espectador son los mismos que se plantean en la experiencia teatral. Incluso aunque no se pueda probar la relación, al menos se puede comprobar la existencia simultánea de determinados rasgos en ambos medios lo que por sí sólo justifica un estudio conjunto de arte y drama.

Partiendo de este principio, el propósito del trabajo ha sido considerar el desarrollo paralelo de la iconografía y el teatro, en tanto que ambos son artes visuales y fueron concebidos como un medio de enseñar al público iletrado³. Drama y arte fueron utilizados por la iglesia con una misma finalidad didáctica y edificante, un propósito siempre presente en la mente de los autores teatrales quienes en ocasiones no dejan de exponer su programa en los proemios, loas o introitos:

A plusieurs gens ont moult valu

ALVAREZ (1993c). Sobre este punto véase también más abajo el capítulo dedicado al *Ordo*.

2 En el caso del Pórtico se ha señalado la influencia de los populares marfiles bizantinos macedónicos y en los últimos tiempos varios estudios han destacado la influencia de la eboraria en la transmisión de modelos relacionando las grandes portadas góticas con los recursos narrativos utilizadas en los polípticos de marfil. (Vid. WILLIAMSON (1997) para la influencia de los marfiles franceses en las portadas góticas españolas).

3 Se ha argumentado (MARSHALL (1972), p. 30; WICKHAM (1980)[1974], pp. 35-37) que en los primeros dramas litúrgicos la intención era mística y lírica, no didáctica, y que los pioneros del drama no concibieron éstos como ayuda visual para la lectura de la Biblia en la educación de los iletrados (puesto que la lengua utilizada es el latín y el ambiente monástico). Sin embargo, ya en los primeros dramas litúrgicos se combina la celebración ritual con el adoctrinamiento y así la *Regularis Concordia* (ca. 970) argumenta la utilidad de la *Visitatio Sepulchri* como medio “para fortificar la fe del vulgo ignorante y de los neófitos” (“*ad fidem indocti vulgi ac neophytorum corroborandam*”). Incluso los que se oponían a las representaciones dramáticas en la liturgia no dejan de reconocer su valor *pro augenda fide* (Herrrada de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, ed. GREEN (1985) n° 1155, II, pp. 492), un argumento que para otros justifica su existencia aunque se condenen los excesos, y así los comentaristas boloñeses de la famosa decretal de Inocencio III defienden las representaciones pascuales ya que estas “*inducant homines ad compunctionem y sirven ad devotionem excitandam*” (*Decretales D. Gregorii papae IX cum glossis diversorum* (Lyon, 1624, pp. 998-99), texto latino en CHAMBERS (1978) [1903], vol. II, p. 100 y WOOLF (1972) p. 79, traducción castellana en ALLEGRI (1990), p. 2). Los mismos motivos mueven en 1370 a la abadesa de Barking a instituir un *Misterio* el domingo de Resurrección “puesto que la asistencia del pueblo mostraba que la devoción se iba enfriando” (YOUNG (1932), I, pp. 164 ss.). Argumentos similares utiliza William de Waddington en su *Manuel des péchés* (*Pur plus aver devocium*) y Robert Mannyng en su *Hanlyng Synne* (*To make men be yn beleve gode... To make men beleve stedfastly*) WOOLF (1972) p. 80. No parece pues que los contemporáneos desconocieran las posibilidades didácticas, mnemónicas y devocionales del teatro y así quienes se oponían a los intentos de prohibición del ciclo de Chester argumentaban que las representaciones servían tanto para favorecer el desarrollo económico de la ciudad como para excitar la fe y la devoción del pueblo “*the augmentation & increase of the holy and catholyk faith of our saynour cryst Iesu (...)* the myndes of the comen peple to gud deuocion and bolsom doctryne (...) but also for the comen welth and prosperite of this cite” (DAVIDSON (1997), p. 451).

*Qui n'entendent les escriptures
 Exemples, histories, peintures
 Faictes ès moustiers et palais;
 Ce sont les livres des gens lais.
 En especial l'exemplaire
 Des personnages leur doit plaire
 Qui sont des fais de Jhesucris
 Selonc que mettent les escrips
 Et les livres de sainte Église⁴*

Se ha discutido mucho entre los historiadores del teatro medieval sobre la naturaleza *realista* o *abstracta* de la escena medieval. ¿Aspiran los escenarios medievales a reproducir la realidad o simplemente a sugerirla mediante elementos que necesitan otros sistemas de significación para adquirir el propio?. Si por *realismo* entendemos la fiel reproducción del mundo cotidiano, la respuesta es, sin duda, negativa –como lo sería en el arte–. Sin embargo, si por *realidad* entendemos fidelidad a la escritura o a la leyenda que se pretende reproducir, la respuesta sería la contraria.

El objetivo declarado de los autores de teatro medievales es ser un espejo de la verdad de la Historia Sagrada pero no se renuncia a intentar reproducir lo más exactamente posible lo que los espectadores habrían podido ver y oír si hubieran estado presentes en el acontecimiento que se representa. Para conseguirlo se acude a todas las fuentes de información disponibles, con las Escrituras a la cabeza pero sin desdeñar el material apócrifo y legendario, y se utilizan todos los recursos técnicos e ilusionísticos (*faux*, *secrets*) de los que dispone la escenografía. Lo *real* y lo *maravilloso*, lejos de ser antitéticos, son

⁴ [Para mucha gente que no entiende las escrituras, son de gran valor, ejemplos, historias, pinturas hechas en monasterios y palacios. Son los libros de los legos. En especial les ha de complacer lo ejemplar de los personajes que representan hechos de Cristo, según dicen los escritos y los libros de la Santa Iglesia]. Eustache Mercadé, *Vengeance de Nostre Seigneur Jhesucrist...* (WOOLF (1972), p. 91). Casos similares de exposición en el introito del programa didáctico de la obra son *Le jour du Jugement*, ca. 1398, (ed. E. ROY (1902), p. 209), la *Pasión Sterzring* (1496, LINKE (1993), p. 20) y, en la Península la obra de Bartolomé Palau: *Farsa llamada Custodia del Hombre* vv. 9-16, impr. en 1547. Ed. L. Rouanet en *Archivo de Investigaciones Históricas*, I, II (1911):

Si antiguos gentiles con gran atención
 oyeron comedias y sus aparejos
 para exemplarios y humanos espejos
 de donde tomavan moral correccion,
 no menos parece segun la razon
 que deva hazer el pueblo christiano
 mirando el espejo divino y humano
 con animo atento y mucha aficion.

complementarios en tanto que *verdaderos*. Jean Michel, a quien se ha calificado de “falsario muy escrupuloso”, no aspira a contar toda la verdad y nada más que la verdad pero sí a no contar nada en contra de la verdad, una verdad entendida no como exactitud histórica sino como justeza teológica y utilidad moral⁵.

*Et si riens i a mains notable
apócrife ou contemplatif,
ce n'est seulement qu'ung motif,
non repugnant a verité,
qui sera escript et dicté
pour esmouvoir les simples gens,
les ignorans et negligens
a sentir de Nostre Seigneur
ce dont on peut estre meilleur
par exhortacion vulgaire⁶*

Si tenemos presente el carácter eminentemente visual de la civilización medieval, especialmente en el otoño de la Edad Media, una época en la cual lo que se ve es mucho más importante que lo que se oye⁷, es fácil comprender porqué el arte y el teatro –como artes visuales que son⁸– fueron considerados igualmente efectivos como medios de

5 BORDIER (1993), p. 67.

6 [Y si nada hay más notable, apócrifo o contemplativo, no es más que un motivo no repugnante a la verdad que será escrita y dictada por exhortación vulgar para conmovier a las gentes simples, los ignorantes y los negligentes, a que sientan de Nuestro Señor aquello que pueda ser mejor]. Jean Michel, *Le Mystère de la Passion*, vv. 98-107

7 “El rasgo fundamental del espíritu de la última Edad Media es su carácter preponderantemente visual. Este rasgo es en cierto modo el reverso de la decadencia del pensamiento. Sólo se sigue pensando en representaciones visuales. Todo lo que se quiere expresar es recogido en una imagen óptica” (HUIZINGA (1978), p. 409). Quizá desde nuestra civilización de la imagen contemporánea nos resulte difícil comprender la fascinación que las imágenes teatrales, sus vuelos y desapariciones conseguidos con artilugios más bien toscos, causaban en los espectadores medievales, pero es el carácter espectacular el que delectaba al público, que conocía de antemano el desenlace de la obra, y al que cautivaba el modo como este se producía –los efectos especiales eran tenidos por el pueblo por encantamientos según el testimonio del cronista de Valenciennes Doutreman-, no el hecho mismo de un milagro previsible. Sobre la primacía de lo visto en la Baja Edad Media véase MILES (1985) y RUNNALLS (1994). Desde Aristóteles y Horacio los teóricos han insistido en que lo que se percibe por la vista produce efectos más profundos que las palabras y sus argumentos los recogen casi al pie de la letra los estudiosos medievales desde Sto. Tomás [“las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas” (*Commentariun super libros sententiarum: Commentum in librum III*, dist. 9, art. 2, qu. 2)] a Erasmo [“*Multoque loquacior est pictura, quam oratio; et frequenter altius descendit in pectus hominis*”] (véase FREEDBERG (1992), p. 70 y 197).

8 La etimología misma de la palabra teatro (del griego *theáomai* = yo veo, contemplo) incide en la idea de que el teatro es, antes que nada, arte visual y así lo considera Horacio en su *Arte poética* cuando, señalando sus diferencias con el resto de los géneros literarios, dice: “*Segnius irritant animos demissa per aurem/ Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae/ Ipse sibi tradit spectator*” [“lo que la mente recibe por los oídos la estimula con menos fuerza que lo que se le presenta por los ojos y lo que el espectador puede ver y creer por sí mismo”] (Horacio, *Ars poetica* vv. 180-82).

comunicación. Junto con el sermón, el arte y el teatro son los tres grandes “medios de masas” del mundo medieval. La teoría de los Padres de la iglesia del arte como *muta praedicatio* o *libri laicorum*⁹ es perfectamente aplicable al teatro; es más, el teatro es probablemente superior como método didáctico. La relación entre ambas disciplinas, así como la superioridad potencial del teatro fue advertida por los contemporáneos, tanto por sus apologistas que no dudaron en utilizar en defensa del teatro las argumentaciones de los defensores de las imágenes¹⁰, como, especialmente, por los que no veían con buenos ojos el fasto de las representaciones teatrales, y así un famoso sermón de un anónimo predicador lolardo contra los Misterios (f. s. XIV) no duda en considerar al arte como un gran libro, pero un libro muerto, mientras que el teatro es un libro vivo y por tanto más peligroso (“*this is a deed bok, the tother a quick*”)¹¹.

9 Aunque cuenta con precedentes orientales (Basilio el Grande, Gregorio de Nyssa, etc.) la teoría arranca en occidente de una carta de San Gregorio Magno (*Epistola*, (ca. 600) Migne, P.L. XIII col. 1128) en la que recrimina a Sereno, obispo de Marsella, por haber destruido las imágenes en su diócesis, argumentando que la pintura es para quienes no saben leer lo mismo que la escritura para aquellos que saben (“*Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt*”). La doctrina se difunde en el siglo XII (Honorio de Autun) y cristaliza, ya en el siglo XIII, en la obra de San Alberto Magno, San Buenaventura, Guillermo Durando, Sicardo de Cremona y Sto. Tomás de Aquino, convirtiéndose en un auténtico tópico del que incluso se hacen eco los estatutos de los gremios de pintores. Buenas recopilaciones de textos patristicos y medievales que abundan en esta interpretación pueden verse en GOUGAUD (1930), pp. 168-71 y FREEDBERG (1992), pp. 197 ss.

10 WOOLF (1972), pp. 80 ss., ha demostrado como en la Inglaterra de la reforma los defensores de las imágenes defendieron simultáneamente al teatro religioso echando mano de los argumentos de los Padres de la Iglesia que ya habían comprendido la común utilidad de ambos medios y sus similitudes. Paulino de Nola decía justificando los frescos que decoraban su iglesia: “Los hombres sencillos que no saben leer, acostumbrados, por otra parte, a venerar a los ídolos se convierten más fácilmente al Cristo hecho hombre cuando pueden contemplar los hechos de los santos” (Migne PL, LXI col. 660, traducción en MENENDEZ PELAEZ (1981), p. 20). Es un reconocimiento del poder de las imágenes que Teodoro Estudita aplica a la representación teatral: “Cuando dirigimos la atención a una percepción visual cualquiera, al retirarla, conservamos una fuerte impresión en espíritu. Buena, si la imagen fue buena, mala si fue inmoral. Y así ocurre que muchas veces nos acordamos en casa (después del teatro) de cosas que nos mueven unas a remordimiento, otras a compasión” (Migne, PG, t. XCIX col. 1120. trd. en MENENDEZ PELAEZ (1981), p. 20).

11 *A Treatise of Miracles Pleyinge*, Ed. de Clifford Davidson (1993) p. 96. La cita en YOUNG (1932), II, pp. 414-15 y WOOLF (1972), pp. 85-86 quien argumenta que el sermón es probablemente la réplica a un tratado latino en defensa de los Misterios ya que enumera, para criticarlos, 6 argumentos en su defensa:

- 1- Los Misterios se representan en honor a Dios
- 2- El pueblo se convierte a la vida virtuosa después de contemplarlos.
- 3- Mueven a la compasión y a la devoción.
- 4- Hay alguna gente a la que solo puede convertírsela a través del entretenimiento
- 5- La gente necesita diversiones y el teatro religioso es mejor que los pasatiempos frívolos.
- 6- Si es lícito mostrar la obra de la Redención en el arte también debe de ser lícito hacerlo en la escena.

Las refutaciones son las siguientes: 1ª.- los que actúan en una obra desean ser vistos y agradar al mundo en lugar de a Dios; 2ª.- los dramas toman el nombre de Dios en vano y violan, por consiguiente, la ley; 3ª.- los lamentos y los lloros de hombres y mujeres ante una representación no son por el arrepentimiento de sus propios pecados, sino por los sufrimientos de Cristo; y éste había dado el mandato de no llorar a su madre cuando se encontraba al pie de la cruz; 4ª.- los que no se convierten por los sacramentos difícilmente pueden hacerlo por los dramas; 5ª.- la recreación del drama es hipocresía y falsedad; 6ª.- la pintura tiene valor religioso en cuanto que describe el plan de la Salvación, como lo hacen también los textos, pero los dramas se realizan para deleite del cuerpo, no de la mente. (CASTRO CARIDAD (1996), p. 125).

El carácter *icónico* del drama litúrgico¹², origen de todo el teatro medieval según la tesis dominante entre los historiadores de la literatura, hace difícil dudar de la existencia de vínculos con las artes visuales. Lo que podríamos denominar “principios de composición” de la escena medieval son los mismos que rigen en las artes plásticas¹³. La Edad Media no estableció nunca una frontera estricta entre lo sensible y lo inteligible; al contrario, descubre en todo lo sensible señales de lo suprasensible por lo que el simbolismo es una constante en todas las manifestaciones de la cultura medieval. No puede así extrañarnos que tanto la liturgia dramatizada como las artes plásticas utilicen elementos sensibles, – signos y símbolos aceptando la rigurosa diferenciación de Jung–, cuya comprensión por parte del espectador requiere la realización del mismo proceso intelectual, ya que ambos se sirven de imágenes que funcionan como signos de una realidad suprasensible.

En el arte como en el drama los símbolos verbales son transformados en realidades visuales que el espectador asume e integra en sus vivencias mediante un proceso psicológico con múltiples niveles simbólicos. Es conocido el papel que las imágenes de devoción jugaron como inductoras de las visiones místicas tan abundantes en los siglos bajomedievales¹⁴ y un papel similar jugaron en el teatro. Cuando Gómez Manrique en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* hace aparecer a los ángeles para mostrar los símbolos de la Pasión al Niño recién nacido, se inspira sin duda en las imágenes tanto como en la literatura mística franciscana, siempre dispuesta a recapitular toda la historia de la salvación en función de su momento crucial: la Pasión.

Entre el material literario (Escrituras, Apócrifos, comentarios patrísticos), el teatro y la iconografía se establecen complejas relaciones de interdependencia. La Biblia y los apócrifos son la fuente principal de la que beben artistas y dramaturgos que toman de ella la sustancia narrativa para las historias que representan, pero a su vez éstos se ven influidos entre sí. Las soluciones plásticas, en ocasiones sin base escritural como la Coronación de la Virgen, fueron adoptadas por los escenógrafos, tanto como lo fueron las soluciones escenográficas por los artistas.

12 Vid. MARSHALL (1972), esp. pp. 36 ss.

13 “*The images of memory underlie those episodes in the way iconic scenes underlie the miniature cycles of Christian art. Much as this art uses the devices of condensation, conflation and omission to create its scenes yet retains a sense of narrative development, the drama relies on the fixed images of memory to add vertical dimension to the horizontal movement of mimesis*” (EDWARDS (1982) pp. 107-108).

14 RINGBOM (1969).

Creo que en general se ha sobrevalorado la influencia de los textos y coincido con Panofsky cuando afirma que “Una fuente literaria puede modificar, pero a duras penas romper una tradición representativa establecida, a menos que el impacto de la palabra escrita se refuerce por el de una experiencia visual”¹⁵. La coincidencia entre textos e imágenes se debe muchas veces a que los textos se inspiran en el arte e incluso en la escena. En la Edad Media existe una clara relación de influencia entre la imagen/teatro y los textos, no en el caso de la Biblia, texto revelado y por tanto inmutable, pero sí en el de los apócrifos y en la literatura de *Visiones*. Las *Meditationes vitae Christi*, uno de los textos que más influyeron en el arte y en el teatro de la Edad Media se inspiran en muchos aspectos en las imágenes, lo mismo que las *Revelaciones* de Santa Brígida lo hacen en los cuadros que la santa sueca pudo contemplar en su viaje a Italia¹⁶. También encuentran los místicos inspiración en el teatro, la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, por ejemplo, parece inspirada por la contemplación del *Misteri Assumpcionista Valencià* con el que coincide en algunos detalles del relato que no están avalados por la tradición asuncionista¹⁷.

A la inversa, el teatro medieval, al menos en su fase litúrgica, está, como el arte, fuertemente impregnado de literatura, es verbo hecho imagen, palabra figurada. Sin embargo, del mismo modo que sucede en el arte, el componente visual y espectacular de la representación acaba por imponerse al literario¹⁸. En los grandes espectáculos teatrales del siglo XV, representados ante una multitud ruidosa y vocinglera, los actores pocas veces lograban hacer inteligibles los versos, lo que dificultaba la interpretación de la obra a la mayor parte de la audiencia que sólo conseguía leer entre líneas esas grandes *Pasiones* en

15 PANOFSKY (1998)[1953], p. 127.

16 Sobre la influencia de las imágenes en las *Meditationes* vid. SIMI VARANELLI (1992) y BUTKOVICH (1969) para Santa Brígida.

17 Vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 207 y 213. Vid. también pp. 40-41 para la posible inspiración en un sermón de San Vicente Ferrer.

18 Es significativo que, desde el siglo XII, los teóricos medievales, como Hugo de San Víctor en su *Didascalicon de studio legendi*, incluyan la *theatrica* entre las artes *mechanicae* y no entre las artes literarias, si bien es cierto que cuando en la Edad Media se habla de *theatrica*, la referencia es el teatro de la antigüedad, no las representaciones contemporáneas (véase SAINT-JACQUES CÔTÉ (1982), y ZUMTHOR (1989), pp. 315-16). Entre los historiadores actuales predominan las tesis que destacan el carácter espectacular y no literario del teatro medieval, sobre todo en los siglos finales de la Edad Media. Salvo excepciones (vid. ELLIOT (1972), p. 157) se puede afirmar que el teatro religioso medieval no tiene pretensiones literarias sino didácticas y moralizadoras. El espectáculo teatral es de carácter predominantemente visual lo que explica sus vinculaciones con las artes plásticas. Como señala Rey-Flaud “abordar el estudio del teatro de la Edad Media empezando por el texto (literario) es sumirse en un malentendido”. Para la defensa del carácter visual del teatro medieval véase SHEINGORN (1989) y RUNNALLS (1994), esp. p. 25 “*the medieval theatre was a place where the spectacle was considered to be more important than the text?*”

principio pensadas para servir de *litteratura laicorum*¹⁹. Esta deficiencia quedaba sin embargo subsanada con el impacto de las imágenes. Lo espectacular es fundamental hasta el punto que las obras, con finales de todos conocidos, mantienen el interés del público precisamente por su puesta en escena, por el lujo de las vestimentas, por la utilización de complicadas tramoyas aéreas y por la música. Por el espectáculo en suma.

* * *

Una vez establecida la existencia de vínculos entre la escena y las artes visuales, conviene no dejarse llevar por la obsesión, derivada de los trabajos de Mâle, de establecer una relación directa, de causa-efecto o de fuente y reflejo, entre las representaciones teatrales y la imaginaria. El objetivo de este trabajo ha sido señalar las coincidencias entre ambas, en la medida en que nos permiten reconstruir la coyuntura en la que la obra de arte fue creada, el ambiente y las circunstancias que la propiciaron. El teatro no hay que entenderlo tanto como fuente sino más propiamente como contexto de la experiencia artística.

Existen a mi juicio influencias recíprocas y una ósmosis constante entre el arte y la escena. El arte es un factor de la vida social, como el teatro, pero no son los únicos. He procurado por ello evitar, tanto la reducción del problema a sólo dos variables: el arte y la escena, lo que podría conducir a distorsiones y conclusiones arbitrarias, como la interdisciplinariedad absoluta que sólo puede llevar a la confusión. En cualquier época de la cultura occidental el arte y la literatura difícilmente pueden entenderse sino valoramos las relaciones entre ambos, pero esto es especialmente cierto en períodos como el medieval en el que, como ya notó Tertuliano parafraseando a Cicerón, no hay artes que no estén de algún modo emparentadas²⁰.

Como el teatro, el arte medieval es a menudo narrativo en tanto que presenta diferentes escenas en una secuencia cronológica o reúne en una misma escena tiempos diferentes. Como el teatro, es también “verbal” en la medida en que introduce textos en las cartelas

19 Lo mismo señala CAMILLE (1985) p. 37 para muchos textos iluminados en los cuales la imbricación de palabra e imagen hace distante y dificultosa su interpretación a nivel oral que es como se leía en la Edad Media.

20 Tertuliano, *De idolatría*, cap. 8 “Nulla ars non alterius artis aut mater propinqua est”. Naturalmente la afirmación de Tertuliano sirve para desacreditar de un plumazo toda la labor artística de los “idólatras” romanos, pero no por ello pierde valor su apreciación, reflejo por otra parte de una idea, la de la hermandad de las artes, profundamente arraigada en la mente de los “teóricos del arte” desde la más remota antigüedad.

de los personajes pintados o esculpidos o bien cuando la imagen sirve como ilustración del texto de un manuscrito. Entre texto e imagen las relaciones son intensas en un período como el medieval en el que el lector tiene el hábito mental de leer visualmente los textos e inversamente de ver textualmente las imágenes, en términos de narración y lección moral²¹.

Del mismo modo podríamos decir, parafraseando el tópico horaciano, que *ut pictura theatron*, el teatro medieval puede ser considerado como un arte visual que comparte con las artes plásticas una misma herencia iconográfica²². El teatro es, por su misma naturaleza, textual y visual, literatura y espectáculo. En un manuscrito iluminado, el texto pone *voz* y significado a la imagen al tiempo que la imagen visualiza un texto que sin ella resultaría enigmático, del mismo modo que en la representación teatral el gesto y la escenografía contextualizan y visualizan un libreto. En todas las épocas la visión plástica está estrechamente unida a la visión teatral, pero con la condición de ampliar la noción de teatro, y de comprender que la figuración teatral no está ligada necesariamente –desde luego no lo está en la Edad Media– a la forma de la escena cúbica y a la sala a la italiana.

Hay que tener sin embargo precaución en el estudio de las relaciones entre las artes. Sin duda todas las obras de un período concreto tienen cierto aire de familia y a pesar de la variedad de medios presentan similitudes en su estructura, fruto de lo que los alemanes denominan “espíritu de la época” (*Zeitgeist*)²³. Sin embargo al explicar estas relaciones de familiaridad se ha caído frecuentemente en el “descubrimiento” de ingeniosas relaciones buscando paralelismos, entre las melodías gregorianas y los arcos de medio punto románicos²⁴, entre los tocados femeninos puntiagudos del siglo XIII –los *hennin*– y los

21 Sobre este aspecto véase los trabajos de BÄULM (1980), ZUMTHOR (1989) [1985] y CAMILLE (1985) donde podrá encontrarse bibliografía sobre el tema. Véanse también las actas de la *Settimane di Spoleto* de 1994 dedicada al estudio de *Testo e immagine nell'alto medioevo*.

22 Sobre el *ut pictura poesis* de Horacio y sus múltiples paráfrasis en relación con las artes visuales y el teatro del Siglo de Oro vid. DAMIANI (1989).

23 PRAZ (1979) [1970], esp. pp. 33 ss. y 66 ss. para el período medieval. Sobre las relaciones entre las distintas artes, especialmente entre la pintura y la poesía, hermanas desde Simónides y Horacio, es clásico el estudio de LESSING (1957) [1766-68] véanse también, desde distintos enfoques y con atención a diferentes marcos espaciales y cronológicos, los trabajos de HATZFELD (1952) sobre las relaciones entre la poesía francesa y la pintura y HAGSTRUM (1958), este último centrado en la poesía inglesa del período de la Restauración y el siglo XVIII. Recientemente, en España, se ha ocupado del asunto Carolina CORBACHO CORTES (1998). Como recopilaciones de trabajos recientes que inciden en el comparatismo entre las artes véanse los tres volúmenes publicados por la Universidad de Granada en 1979 con el título *Estudios sobre Literatura y Arte* y las ponencias del IX Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparativa: *Literature and the other Arts*, 3 vols., Innsbruck, 1981.

24 Sobre las relaciones entre la música y la escultura románicas véase SCHNEIDER (1955) para el cual los capiteles de

pináculos góticos, entre la poesía renacentista y la horizontalidad de los palacios florentinos o entre la *línea serpentinata* manierista y los esquemas retóricos de la literatura de la época²⁵. Existe sin duda una unidad de gusto, pero este tipo de analogías conducen en la mayoría de los casos a una visión distorsionada por su vaguedad. Con todo, como ha señalado Francastel, es indispensable considerar todos los modos de expresión de una época como la manifestación exterior de un impulso psicológico común a toda una sociedad. Arte, teatro, literatura, fiesta y espectáculo son manifestaciones simultáneas y paralelas de un mismo estado de espíritu que se vinculan tanto al texto manuscrito o impreso como a la representación callejera y evolucionan paralelamente²⁶.

Conviene, sin embargo, no olvidar las diferencias entre los distintos medios de expresión; los cientos de versos –en ocasiones millares– de una de las grandes *Pasiones* teatrales son condensados por un artista en una pequeña tabla que el espectador puede “leer” en un instante. El *tempo* es distinto en ambos medios. Las escenas de una Pasión que se suceden en diferentes tiempos de una secuencia cronológica son concentradas por el artista en un único momento, ello supone el manejo de recursos de narración distintos y es un hecho que conviene no perder de vista cuando se analiza la relación entre ambos.

Por otra parte, el artista, que trabaja con materia, piensa desde un punto de vista material y concreto y su medio tiene su propia historia y sus propias reglas, a menudo muy distintas a las de los otros medios. Huizinga y Duvignaud han argumentado que, aunque “en cierto sentido la pintura da testimonio de las representaciones”, los pintores tienen distintos métodos y siguen distintos caminos que los dramaturgos y “si se encuentra en ciertos cuadros la disposición escénica de determinadas liturgias, significa que esa disposición corresponde a una organización de la vida, a un paquete de significados agrupados y jerarquizados, un núcleo de símbolos del que, ciertamente puede servirse el arte de pintar, pero modificándolo”²⁷.

Cluny representan los tonos musicales, los del claustro de la Catedral de Gerona se ajustan al ritmo de una letanía y los de San Cugat del Vallés reproducen en piedra la estructura melódica del himno *Iste Confessor* en la versión empleada en el monasterio para la fiesta de San Cugat.

25 Se han señalado también paralelismos entre la estructura del *Cantar de Mio Cid* y la arquitectura románica (MORENO BAEZ, (1967), p. 437) o entre la estructura de *El clérigo ignorante* de Berceo y un tímpano gótico, con la figura de la Virgen ocupando un lugar central y a los lados dos movimientos contrarios, uno ascendente y patético y otro descendente e irónico donde la imagen mariana pone fin al conflicto del drama (ROZAS (1975). Del mismo modo relaciona Mario Praz las catedrales góticas con la *Divina Comedia* (PRAZ (1979), p. 66).

26 FRANCASTEL (1988), pp. 268 ss.

27 Las citas son de DUVIGNAUD (1966), p. 84.

Sin duda los medios imponen sus reglas y pretender reducir todas las manifestaciones de una sociedad al “espíritu de una época” conduce a formulaciones vagas y abstractas, sin embargo, las analogías entre las artes sin duda pueden ser útiles si se aplican con precaución al estudio de manifestaciones artísticas como el teatro y las artes visuales que comparten una tradición iconográfica común.

Creo sin embargo que, sin caer en la obsesión de Mâle, no hay que desechar –llevados por la ley del péndulo–, la posibilidad de que, al menos en algunos casos, los artistas medievales se inspiraran directamente en la escena, y una vez aceptada ésta, es evidente que el arte se convierte en un registro de cómo era el teatro permitiendo incluso la reconstrucción de dramas perdidos, una posibilidad especialmente atractiva en el caso peninsular dada la escasez de textos conservados. Es razonable pensar, si consideramos la probabilidad psicológica de que el artesano medieval respondiera más fácilmente a los estímulos visuales de la escena teatral que a lo que hubiera leído u oído en una Iglesia, que numerosas curiosidades iconográficas para las que no parece haber una fuente textual conocida hayan podido inspirarse en los efectos teatrales²⁸ y aunque en muchos casos haya que moverse inevitablemente en el terreno de la hipótesis y la conjetura, siempre es preferible una hipótesis a un paréntesis.

No hay que olvidar que la intención del artesano medieval no era la representación de los dramas como tales pero parece lógico pensar que cuando tenía que enfrentarse con la necesidad de representar las mismas escenas que había contemplado en el teatro tendiera a reproducir lo que había visto, sobre todo en el caso de artesanos poco creativos²⁹. No se

28 Ya los contemporáneos advirtieron en ocasiones la relación entre el teatro y el arte y así Abraham de Souzdal, el obispo ruso que asistió en 1439 en Florencia a las representaciones de la Anunciación y la Ascensión subrayó algunas similitudes “En la tribuna hay un trono sobre el que está sentado un hombre de aspecto majestuoso revestido con hábitos sacerdotales, con diadema en la cabeza y el evangelio en la mano izquierda, como se suele representar a Dios Padre”, “Los Apóstoles tenían los pies descalzos y estaban vestidos como uno los ve en las imágenes sagradas: algunos con barbas y otros sin ella tal y como ellos fueron realmente”, “El arcángel Gabriel era un hermoso joven, vestido con una túnica tan blanca como la nieve, adornada de oro, exactamente como se ve a los ángeles celestiales en los cuadros” (traduzco de la versión italiana de D’ANCONA (1891), vol. I pp. 246-50, puede encontrarse el texto también en BATTISTI (1976), p. 300 y DOGLIO (1987), pp. 495-99). Abundando en la misma idea, el cronista de la entrada de Carlos VIII de Francia en la ciudad italiana de Chieri en 1494 compara abiertamente a la Virgen de la Natividad que se representó con tal motivo con obras pictóricas y escultóricas: “... *il leto era adorno di belle cortine di drappo d'oro e di damasco: la puerpera sopraccarica di anelli e di gemme preziose. Ni una pittura o scultura poteva egualare la bellezza e l'ornamento di questa dama...*” (D’ANCONA (1891), vol. I p. 298). Otra prueba de como arte y teatro se veían como fenómenos relacionados es la persecución que ambos fenómenos sufrieron por parte de los reformadores en el siglo XVI. (Sobre los ataques al teatro como una manifestación más de la iconoclastia protestante véanse los trabajos recogidos en DAVIDSON y NICHOLS (1989).

29 Vid. HILDBURGH (1949), p. 54 y ANDERSON (1963) p. 103. HILDBURGH (1949), p. 52 mantiene, a propósito de

trata de que el arte medieval sea simplemente una reproducción de la liturgia y de los espectáculos teatrales civiles y religiosos de su época pero la materia que los artistas emplean en la creación de sus obras no es sólo su imaginación sino la interpretación más o menos estilizadas de las cosas que ven. Como ha señalado Francastel a propósito de la iconografía del diablo –y esto podría hacerse extensivo a cualquier otra– su desarrollo no se produce sólo a partir del capricho imaginativo de los artistas sino que guarda una estrecha relación con los usos y costumbres de la vida social. Los monstruos y demonios del medioevo son fruto de una imaginación esencialmente concreta, ligada a realizaciones plásticas y más relacionada con el teatro y el espectáculo callejero que con el psicoanálisis³⁰.

Esta visión de las relaciones entre el arte y la escena abre un enorme campo de posibilidades de investigación tanto desde el punto de vista de la historia del arte como desde la de la literatura. Dicho de otro modo, podemos conformarnos con una comprensión superficial de cómo fueron representados los dramas medievales, basada en las escuetas rúbricas de los registros teatrales contemporáneos y en el análisis interno de los textos, o correr el riesgo de error que supone intentar conseguir una visión más completa de lo que el teatro pudo haber sido, acudiendo al caudal de información de la imaginación, mucho más consistente que el testimonio de la escenografía en sentido estricto.

El recurso al arte ha sido frecuentemente olvidado –o simplemente rechazado– por los historiadores del teatro que sin embargo han recurrido a él sin excepción cuando han tenido que diseñar el montaje de una pieza medieval³¹. Creo, no obstante, que es mucho lo que se puede conocer sobre la estructura de los ciclos teatrales medievales, sobre la relación que podía establecerse entre los actores y el público o sobre el modo en que éste entendía las imágenes que se le presentaban en escena, si investigamos el modo en el que

los alabastros ingleses, su carácter popular que coincide con el del teatro inglés de la época.

30 FRANCASTEL (1987), p. 159.

31 Así lo han hecho Gustave Cohen y sus *Teophilènes* en sus representaciones de los años 60, y Romeu Figueras en su representación del *De Tribus Mariis* de Vic en el Salón del Tinell de Barcelona en 1961 (ROMEU FIGUERAS (1963), esp. p. 63). Véase, como ejemplo de utilización de la iconografía en la rehabilitación de piezas medievales, la propuesta de representación de Milla Riggio de la moralidad inglesa *Wisdom* con motivo del Trinity College Medieval Festival de 1984 (RIGGIO (1989)).

se plantean estas relaciones en el Arte³², y es desde luego evidente que la iconografía puede resultar una ayuda inestimable para datar determinadas piezas teatrales o explicar algunas de sus peculiaridades³³.

¿Qué puede enseñarnos el arte sobre el teatro?. Para los que enmiendan a la totalidad la tesis de Mâle nada, a lo sumo informarnos de un ambiente social, moda etc. Aún reconociendo que arte y teatro participan de un universo común de imágenes buena parte de la crítica ha renunciado a analizar las influencias entre uno y otro, un pseudo problema según André Chastel que no interesa abordar porque no enriquece realmente nuestro conocimiento ni de la pintura ni del teatro³⁴. Sin embargo, a pesar de la afirmación de Chastel, es mucho lo que se puede aprender en el arte sobre el teatro. Michael O'Connell en un trabajo reciente estudia la tabla de la *Pasión* de Memling de la Galleria Sabauda de Turín y se pregunta qué aporta la tabla al conocimiento de la historia del teatro pero su respuesta es diferente a las de Chastel y Ventrone ya que encuentra numerosas aportaciones. La escena es aparentemente simultánea y parece reflejar “a vista de pájaro” un ciclo de la Pasión en el cual se están representando simultáneamente diferentes piezas en distintos puntos de la ciudad (hasta 16 representaciones simultáneas se realizaban en algunos ciclos del Corpus). Sin embargo, para él la tabla no hay que verla como un todo sino como una suma de escenas individuales y refleja el tipo de escenario conocido como '*loca*' o '*platea*'. La tabla muestra también el modo en el que la audiencia interviene en la obra y como los actores no están confinados por el decorado, al tiempo que sirve para

32 Esta línea de investigación ha sido explorada en los últimos años por los miembros del *Medieval Institute* de la Western Michigan University. Los trabajos publicados por los miembros del grupo (la mayor parte en la revista *Comparative Drama* y en los diferentes volúmenes de la colección *Early drama, art and music monograph series*) son numerosos y muchos se citarán en las páginas que siguen. Para lo que concierne a los aspectos teóricos del problema son fundamentales los trabajos de DAVIDSON (1977) y SHEINGORN (1979).

33 El estudio de la relaciones Teatro-Arte ha sido escasamente abordado por los historiadores de la dramática peninsular, es de destacar sin embargo el apartado que le dedica GIRONES (1977) en su estudio sobre el Misterio de Elche (cap. IX “El testimonio iconográfico” pp. 112 ss.) y, especialmente, la utilización que hace Luis Quirante de la iconografía en su trabajo sobre el teatro asuncionista valenciano para datar el texto o explicar las peculiaridades de la Coronación y del Araceli en el Misteri ilicitano (QUIRANTE SANTACRUZ (1987). El trabajo más ambicioso hasta la fecha es el de MASSIP i BONET (1999), aunque restringido a la relación entre el arte y la escenografía aérea de los dramas bajomedievales.

34 Así lo dice Chastel en el coloquio que sigue a la ponencia de Agne Beijer en el simposio “*Les Fêtes de la Renaissance*”: “*de telle sorte que c'est un pseudo problème de rechercher l'influence de l'un sur l'autre*” (BEIJER (1956), p. 416). Beijer se sitúa en la misma línea y afirma: “*le plus important, après tout, ce n'est pas la question des influences d'un art sur l'autre; c'est la existence d'un monde d'images -biblique, légendaire ou purement poétique- auquel participaient également poètes, artistes et auteurs de théâtre, et que tous, à leur façon, cherchaient à rendre sensible*” (p. 413). Más radical es Paola Ventrone en un artículo con pretensiones teóricas en el que analiza la Epifanía de Benozzo Gozzoli en Florencia. Para ella los frescos en realidad no dicen nada sobre la fiesta florentina que no digan las crónicas y no ayudan a la reconstrucción en detalle de la misma, lo cual, aún suponiendo que sea cierto desde el punto de vista de la historia del espectáculo, no lo es desde el punto de vista de la Historia del Arte, ya que sin el conocimiento de la fiesta los frescos serían inexplicables (vid. VENTRONE (1991), pp. 9 ss., vid. también más abajo el capítulo dedicado al *Ordo Stellae*).

reconstruir la manera como se veían los momentos individuales de la Pasión y el modo como la flagelación o la coronación de espinas se ponían en escena³⁵. Renunciar a este tipo de análisis es limitar de manera injustificada la investigación, otra cosa es la obsesión por fijar de manera general la prioridad cronológica del arte o de la escena, algo muy difícil con los datos fragmentarios que poseemos, pero tampoco a esto hay que renunciar cuando la documentación lo permite. Las relaciones entre arte y escena no son unívocas sino bidireccionales pero no es irrelevante conocer sus cambios de flujo³⁶.

Naturalmente que no podemos esperar encontrar en las artes plásticas un reflejo exacto de la disposición de un escenario medieval, de un carro del Corpus o de un *cadafall*, a no ser que la intención del artista hubiera sido, no ilustrar un episodio bíblico, sino reproducir deliberadamente la obra teatral. Salvo excepciones, la obra de arte refleja el conocimiento de la representación teatral aunque difícilmente podremos decir que es una pintura *de* un drama de la Pasión o *de* un drama pascual sino una pintura de la Pasión o de la Resurrección influida por la experiencia teatral del autor. Hay sin embargo algunos casos, como la famosa miniatura del *Martirio de Santa Apolonia* de Jean Fouquet (Lam. VIII, Fig. 4), que reproducen “en vivo” la escenografía teatral³⁷, desgraciadamente nada similar tenemos en España hasta bien avanzado el siglo XVII, ya que ni los manuscritos medievales conservados incluyen miniaturas³⁸, como sucede a menudo con otros europeos (*Pasión de Valenciennes* con dibujos de Hubert de Cailleau (Lam. VIII, Fig. 8), miniatura del *Castillo de la Perseverancia*, planos

35 O'CONNELL (1995).

36 No puedo estar de acuerdo con Ulla Hastrup cuando, aún reconociendo la existencia de influencias recíprocas entre arte y escena, califica de “irrelevante” cualquier intento de establecer prioridades cronológicas: “*The visual impact of these liturgical performances has undoubtedly influenced contemporary art but, conversely, familiar iconographical types already known from illuminated manuscripts and murals would have inspired the setting of the drama. Is not my intention, here, to enter into a discussion over what came first: the dramatic performance of biblical scenes, or the narrative of pictorial art. The subject of much contention in the beginning of the present century it is in reality without meaning. The interrelationship between the liturgy, the dramatisation of the mass, and pictures, has been so close to the traditional didactic approach of the Church, that an attempt to establish which had priority over the other seems to be irrelevant*” (HAASTRUP (1987), p. 134). Son ideas, sin embargo, muy extendidas: para FRANCASTEL (1988), p. 297 los espectáculos teatrales y el arte han evolucionado paralelamente, en función de las costumbres y las teorías pero “no es correcto buscar entre ellos una relación de anterioridad o de subordinación”, aunque reconoce que “se da por descontado que el progreso de los distintos lenguajes no es fatalmente simultáneo” y que en unos casos puede ser la expresión literaria y en otros el ritual o el arte los que lleven la delantera (p. 268)”

37 *Livre d'Heures* de Etienne Chevallier (Museo de Chantilly, ca. 1452). Es obra abundantemente analizada e ilustrada en los trabajos dedicados al estudio conjunto del teatro y el arte medieval. Véanse entre otros FISCHER (1935), p. 54 y COHEN (1943), p. 339, fig. 6. El estudio más completo sobre la miniatura, con una reconstrucción del tipo de teatro que se representa, en REY-FLAUD (1989) [1973].

38 Hay tan sólo dos excepciones, ambas tardías y pertenecientes al ámbito catalán: la primera, de finales del XVI, es apenas un esbozo de carácter infantil publicado por Serra y Serrá en 1975; la segunda, el *Devallament de la Creu* mallorquín (c. 1480) publicado por Llompart que incluye un plano escénico del siglo XVII (1691) con la localización de los diferentes *Llocs* de la escena. (LLOMPART i MORAGUES (1978), véase también nuestra Lam. XIII, Fig. 24)

escénicos de las Pasiones de Villingen y Lucerna...³⁹), ni los frontispicios de las primeras ediciones impresas proporcionan información de interés sobre las prácticas escénicas⁴⁰. Por ello, el recurso a las artes plásticas se convierte en un valioso expediente para ampliar nuestro conocimiento sobre las particularidades de la puesta en escena, decorados, vestuario, *atrezzo* etc.

39 Vid. KONIGSON (1975), pp. 104, 121-22, 127, 172 y 178. Muy interesante el manuscrito del *Mystere du jour dou Jugement* de Besançon (Biblioteca municipal Ms. 579) que incluye 89 miniaturas en las que se representan los diferentes episodios de la obra. El texto puede verse en la edición de Emile Roy (1902), las miniaturas en internet en el servidor web de Dscriptorium.

40 Vid. SHOEMAKER (1935), p. 4. Fuera de la Península sí tenemos algunos casos como la *Dannazione di Giuda*, xilografía que acompaña a una edición del XVI de la *Passione di Goffalone*, representada en Roma hasta finales del siglo XVI.

Capítulo II: Artistas plásticos y escenógrafos

Influencia del Arte en el teatro

Es quizá inevitable en un estudio realizado por alguien formado en el campo de la Historia del Arte prestar especial atención al estudio de la influencia del drama sobre la imaginería, pero he tratado de no descuidar el análisis del fenómeno contrario: la influencia de las representaciones plásticas en el teatro⁵¹. Numerosas obras teatrales se inspiraron en el arte y no podía ser de otra manera teniendo en cuenta los numerosos casos de artistas que actuaron como directores o decoradores de obras de teatro. Hay además casos documentados de dramas inspirados directamente en obras de arte como el Misterio que se representó en París en 1411 “*selo qu’elle es figurée au cour du cuer de Nostre-Dame*”⁵², o el que se llevó a cabo en Arrás en 1458 escenificando el *Retablo del Cordero Místico* de Van Eyck⁵³. Muchos de los errores de Mâle se han debido precisamente a no haber considerado la posibilidad de que los paralelismos existentes entre las obras de arte y los textos teatrales se deban en muchos casos a que los dramaturgos, en una *ekphrasis* consciente o involuntaria, han encontrado su fuente de inspiración en las imágenes⁵⁴.

51 Esta línea de investigación ha ganado terreno desde los años 50 probablemente como fruto de la “ley del péndulo” que parece gobernar los vaivenes de la historiografía. Ya que la tesis de Mâle se vio incapaz de resistir, en su generalidad, a la crítica, la investigación se orientó en dirección contraria. En todo caso, ambas perspectivas de análisis tienen en común considerar al arte y al teatro como fenómenos interrelacionados. El primero en plantear de una manera exhaustiva la influencia del arte en el teatro fue probablemente KERNODLE (1944) [1937], aunque ya antes se habían hecho algunos intentos de invertir la tesis de Mâle (vid. CLIVE-STUART (1913) y GALANTE-GARRONE (1935), pp. 35-89). En los últimos años la línea señalada por Kernodle ha sido explorada exhaustivamente por los integrantes del Medieval Institute de la Universidad de Michigan (vid. supra Capítulo I, nota 32)

52 Vid. REAU (1955-59), I, II, p. 264 y COHEN (1951) [1906], p. 133. Otros casos en Reau (*ibid.*), Cohen (*ibid.*, pp. 126-28) y DENIS (1956), pp. 21-22.

53 Con motivo de la entrada de Felipe el Bueno en la ciudad el 23 de Abril de 1458, se levantó en la plaza de Marais una enorme fachada con diversos compartimentos figurando las diferentes partes del retablo y se realizó una representación titulada *Chorus beatorum in sacrificium agni pascalis*. La construcción y los detalles de la representación aparecen descritos en la *Kronijk van Vlaenderen* (vid. BERGMANS (1907), p. 530).

54 En ocasiones los mismos autores teatrales -especialmente en los siglos XVI y XVII- reconocen su inspiración en el arte (Calderón por ejemplo en varios de sus Autos dice que San Juan Bautista vaya vestido de pieles “como lo pintan”) o plantean abiertamente un símil entre la obra teatral y las representaciones plásticas como se hace en el introito del *Auto de la residencia del hombre* (*Códice de Autos Viejos* n° L, en ROUANET (1901) vol. II, p. 330

v.6 Aquí os traemos un dechado

Hay incluso quien, invirtiendo la tesis de Mâle, atribuye al arte un papel fundamental en el desarrollo de los ciclos teatrales medievales. Patrick Collins ha sostenido que la tradicional selección de episodios bíblicos en la pintura medieval es la que explica la temática escogida en los cuatro grandes ciclos ingleses del Corpus (*from Creation to Doom*) que no toman su estructura temática de la liturgia sino de la pintura, tanto de la miniatura como de la mural, de los siglos XIII y XIV⁵⁵. Para él, la inspiración en el arte explica que los autores teatrales rechacen temas que ofrecerían extraordinarias posibilidades dramáticas (Job, José... etc.) y en cambio escojan siempre escenas como la Visitación o la Purificación cuyo valor dramático es nulo o marginal.

Tanto los miniaturistas como los autores teatrales están sometidos a limitaciones de espacio pero no puede ser coincidencia que ambos seleccionen los mismos episodios. En el *Salterio de St. Albans* (ca. 1120), Otto Pächt ve influencias del drama litúrgico en la selección de escenas del ciclo Pascual y del de Epifanía aunque se da cuenta de que los ciclos narrativos del siglo XII no son un fenómeno enteramente nuevo sino un “*revival*” de una costumbre frecuente en el arte de la antigüedad que se mantiene hasta la época ottoniana (si bien en ésta con preferencia casi total por los episodios del Nuevo Testamento)⁵⁶. Para Collins, sin embargo, ni los dramas ingleses conservados, ni todos los europeos juntos son suficientes para explicar la selección de episodios del salterio, selección que era ya tradicional en fechas anteriores a la aparición de los dramas litúrgicos⁵⁷. La práctica de situar series de ilustraciones bíblicas antes del texto de los salmos es una costumbre inglesa enraizada fuertemente en la tradición insular de manuscritos iluminados (*Bendicional de St. Ethelwold*, *Misal de Robert Jumieges*... etc.) y la selección de episodios que hace es muy anterior a la aparición del teatro litúrgico.

de muy hermosa pintura,
adonde el autor procura
mostrar al bivo pintado
el bien a toda criatura.

Sobre la actitud de los dramaturgos del Siglo de Oro español ante las artes visuales véase el estudio de DAMIANI (1989), y para el caso de Calderón RUIZ LAGOS (1981).

55 COLLINS (1982). Véase en pp. 130 ss. la influencia de ciclos de pintura mural como el de la Iglesia de St. Botolph en Hardham, s. XII

56 PÄCHT (1960) (Ed.) y (1962), pp. 56-59

57 COLLINS (1982), p. 121.

Si pasamos del drama litúrgico primitivo a los grandes ciclos bajomedievales nos encontramos con una situación parecida. La *Holkham Bible Picture Book* (ca. 1325)⁵⁸, tradicionalmente considerada como la ilustración de un drama, es sin embargo 60 años anterior al más antiguo drama cíclico inglés conocido (el *Ludus valde sumptuosus* representado en Londres durante cinco días en 1385) y no sería un reflejo, sino la fuente, de una representación teatral. Para Collins, hay que concluir por tanto que las artes visuales van por delante del teatro⁵⁹: En Inglaterra, los ciclos asuncionistas, por ejemplo, aparecen completos en la pintura [Iglesia de Chalgrove (1325 ss.)] cien años antes que en la escena y la primera *Pasión* latina conocida (la italiana *Pasión de Montecasino* del siglo XII) utiliza modelos de las artes visuales para escenas como la Traición, la negación de Pedro, el Juicio de Pilatos y el arrepentimiento de Judas⁶⁰.

No tenemos en España casos de obras teatrales medievales inspiradas en su totalidad en una obra de Arte pero son numerosas las piezas que tienen imágenes como fuente en la composición de algunas escenas, en los decorados o en el vestuario. Ya hemos mencionado el caso de la *Representación* de Gómez Manrique y a él cabría añadir el *Auto de la Pasión* toledano de Alonso del Campo, el *Misterio de Elche* y el *Misteri de San Cristofol* valenciano⁶¹. Influencias puntuales de las artes plásticas pueden detectarse así mismo en otras obras, desde el *Auto de los Reyes Magos*, a las *Farsas* del siglo XVI, y muchas de ellas se analizarán en los siguientes capítulos.

Escenógrafos y artistas

No puede dudarse de la influencia del arte en el teatro, hecho que no debe extrañar teniendo en cuenta que en numerosas ocasiones los artistas actuaron como directores o decoradores de obras teatrales. Si tenemos presente el carácter predominantemente

58 De la *Biblia Holkham* hay una edición moderna de W. O. HASSALL, Londres, Dropmore Press, 1954.

59 COLLINS (1982), p. 129.

60 vid. EDWARDS (1972). En la pintura italiana posterior se ha señalado también la existencia de paralelos entre las representaciones teatrales y la selección de escenas en los ciclos de frescos suponiendo un vínculo entre la aparición de los grandes ciclos al fresco y la salida de las representaciones a la plaza pública (vid. MANGO (1981-82).

61 En el *Misteri* valenciano, el santo aparece vestido “con una túnica azul puesta debajo” y sobre ella otra en la que había “un pez pintado”, detalle que intenta reproducir el pez que normalmente aparece en las representaciones de San Cristobal en el arte (vid. DAVIDSON (1986), p. 7).

espectacular del teatro medieval comprenderemos que más importante que el autor del texto es el escenógrafo que diseña y realiza los decorados, los artificios aéreos, los carros del Corpus y los *Entremeses* cívicos y cortesanos. La complicada escenografía del teatro bajomedieval no estaba al alcance de cualquier aficionado y resultaba imprescindible contar con personal cualificado que sólo podía proceder del gremio de los artistas.

Por toda Europa tenemos documentación que nos presenta a pintores, escultores y arquitectos –muchos de primera fila– diseñando escenarios y vestuario, pintando decorados y accesorios, encargándose de la dirección de las obras e incluso participando como actores. Es inevitable que éstos transvasaran a la escena los “modos” de las artes plásticas y, a la inversa, que soluciones específicamente teatrales vuelvan con ellos al terreno de la imagen. La mayor parte de la documentación que ha llegado a nuestros días es tardía (finales del XIV, XV y XVI) pero hay que tener en cuenta que es en esta época cuando se generaliza la práctica de los contratos y cuando abundan las crónicas cortesanas y las *Vidas* de artistas.

En Italia tenemos documentada la actividad de Masaccio y Donatello⁶² en la preparación de la *Sacra Rappresentazione* de la Ascensión de Cristo en la iglesia de *Santa María del Carmine* de Florencia (1425) de cuya escenografía se hicieron cargo más tarde Brunelleschi y Francesco d'Angelo. El mismo Brunelleschi diseñó en 1430 la maquinaria que permitía descender al ángel en la representación de la Anunciación que tuvo lugar en San Felice in Piazza, y en 1439 la de la iglesia de la *Anunziata*, ambas en Florencia⁶³. En el siglo siguiente las menciones se multiplican: Bramante, Leonardo, Rafael, Parmagianino, Palladio, Rosso, Buontalenti y Vasari participaron en la elaboración de representaciones teatrales, una tradición que se mantuvo en el Barroco con Bernini, della Bella, Servandoni y Tiepolo, entre otros⁶⁴.

En los Países Bajos conocemos el caso de Roger van der Weyden que en 1450 dirigió en Brujas al equipo de 51 pintores que se encargó de los decorados de los espectáculos y fiestas

62 Vid. VERDON (1986) para el caso de Donatello el cual además de haber participado en la elaboración la obra formó parte del elenco de *dramatis personae* de una representación florentina de 1450 –*Nebuchadnezzar, Rey de Babilonia*–.

63 Sobre la actividad de Brunelleschi como escenógrafo vid. BLUMENTHAL (1974), BATTISTI (1976), pp. 300 ss. POCHAT (1978) y DANILOVA (1980).

64 Vid. FISCHER (1935) p. 4 y DENIS (1956), p. 20. Para el período renacentista véase también KERNODLE (1943).

del Toisón de Oro, y los de Jacques Daret, Hugo van der Goes y El Bosco entre otros muchos⁶⁵.

En Francia destacan los casos del pintor Jean Fouquet, muy probablemente escenógrafo y director del *Misterio de Santa Apolonia* de cuya puesta en escena nos ha quedado una miniatura de su mano (vid. *supra* Capítulo I, nota 37), y de Hubert de Cailleau, artista, *meneur de jeu* de la Pasión de Valenciennes (s. XVI), escenógrafo, autor de las ilustraciones del manuscrito y actor con cuatro papeles en la obra (hizo de Baltasar, de Gamaliel, de caballero de Herodes y de sacerdote de la Antigua Ley)⁶⁶

También en España abundan los datos, sobre todo en el área levantina en la que aparecen en fechas tempranas. En 1380 tenemos documentado al pintor Pere Palau realizando un “*entrames amb artíficis i besties*” para las celebraciones de la boda del infante Juan y Violant de Bar⁶⁷. Pocos años más tarde (1388) encontramos a Lluís Borrassá, trabajando en Zaragoza en los espectáculos de la coronación de Juan I⁶⁸ y probablemente sean también obra suya los ingenios aéreos que se utilizaron en el palacio de la Aljafería en las coronaciones de Martín el Humano (1399) y Fernando de Antequera (1414)⁶⁹. Tenemos también documentos que prueban la participación de Borrassá, auténtico especialista, en la confección y pintura de varios entremeses: uno de ellos en 1397 para celebrar la entrada en Barcelona de Martín el Humano a su regreso de Sicilia (por encargo del gremio de carniceros), otro en 1398, para festejar la entrada de la reina María de Luna, por encargo del mismo gremio, y otro más encargado por los freneros en la misma ocasión⁷⁰.

En 1400 está documentada la participación del pintor Bartomeu Llonell en la preparación del *atrezzo* para la procesión del Corpus de Valls⁷¹, en 1428 y 1448 figuran Bernat y Jaume Serra entre los participantes en la elaboración de la procesión del Corpus de Tortosa⁷². Entre 1490 y 1517 sabemos que el pintor Mateo Ferrer se encargó de la representación en la Seo

65 DENIS (1956), pp. 4 y 20. Van der Goes dirigió la decoración de la ciudad de Gante con motivo de las fiestas del matrimonio de Carlos el Temerario y Margarita de York en 1468 y para las *joyeuses entrées* de Carlos el Temerario y sus duques en 1469 y 1472 y se ha supuesto que el reflejo de estas decoraciones se encuentre en unos tapices de Arras (vid TAYLOR (1935-36). De Daret tenemos documentada su labor en ceremonias de la corte de Borgoña (1453) y en Brujas (1468) con motivo de las bodas de Carlos el Calvo.

66 MÂLE (1904), p. 215 y (1995) [1908], p. 42. Hay también casos posteriores (Callot, Berain, Gillot y Watteau) y en otros países como Inglaterra (Inigo Jones). Vid. FISCHER (1935) p. 4 y DENIS (1956), p. 20

67 RUBIO i LLUCH (1921), II, doc. 227.

68 *Ibid.* II, doc. 317.

69 Así lo supone MASSIP i BONET (1991A), p. 16 ya que algunos testimonios indican que los decorados se reutilizaban en diferentes ocasiones.

70 MADURELL i MARIMON (1949) VII pp. 57-58 y (1950) VIII, pp. 130-132 y 144-46 (documentos 124-25 y 137).

71 MASSIP i BONET (1991A), p. 16

72 *Ibid.* p. 17

de Lérida del *Fet de la Coloma* el Domingo de Pentecostés⁷³. También Lluís Dalmau, Joan Caera, Joan Desí, Jaume Alcover, Joan Salom, Damián Forment, Nicolás Querol –la lista es interminable– fueron autores de decorados, entremeses e ingenios para las representaciones del corpus y las fiestas cívicas y cortesanas⁷⁴. Es de destacar la participación de artistas de primera fila, así como la existencia de dinastías de pintores especializados en este tipo de encargos como los Alemany (Tomas, su hijo, y su nieto Gabriel) o los Vergós (Jaume Vergós, su hijo y su padre Pere Deuna)⁷⁵.

En el área castellana los datos son más escasos, sin duda como reflejo de una extensión menor de las prácticas teatrales en esta zona pero también porque los daños sufridos por los archivos medievales castellanos han sido mucho mayores que en la zona catalano-aragonesa. Hay sin embargo algunos casos y donde los archivos se conservan la documentación aparece con cierta abundancia. Sabemos por ejemplo los nombres de algunos pintores que participaron en la elaboración de decorados para las representaciones del Corpus toledano (Villoldo, Alonso de Sedano, Francisco de Amberes (1508), Juan de Toledo y Francisco Guillen)⁷⁶.

En Portugal tenemos el caso de Gil Vicente, “padre” del teatro portugués, al que muchos⁷⁷ identifican con el orfebre Gil Vicente nombrado en 1509 veedor de las obras de orfebrería del monasterio de los Jerónimos de Belem, autor de la Custodia de Belem y probable inspirador del programa iconográfico del claustro del monasterio al que se ha relacionado con el *Auto da Alma* del Gil Vicente dramaturgo⁷⁸.

Algunos historiadores del arte en su afán de descalificar las afirmaciones de Mále han negado *ab initio* su tesis afirmando que las representaciones de los dramas litúrgicos y de los *Misterios* nada tenían de sensacional como para inspirar a los artistas sin embargo basta recordar el importante papel que jugaron en la puesta en escena de las representaciones teatrales –como espectadores, decoradores, directores de escena e incluso actores– para darnos cuenta de que difícilmente pudieron escapar a su influjo. En todo caso, no puede

73 RUBIO GARCIA (1973), p. 51.

74 Vid. MASSIP i BONET (1991A), pp. 16-17, (1991B) y (1994), p. 620. Véase también, para la zona valenciana, FERRER VALLS (1994), p. 160.

75 MOLINA i FIGUERAS (1996) pp. 173-180

76 TORROJA y RIVAS (1977), p. 41.

77 Véase VASSALLO e SILVA (1995b), pp. 183 ss. con bibliografía sobre la controversia de la personalidad.

78 Vid. MOSER (1962). Sobre a influencia de las artes visuales en Gil Vicente véase también REVAH (1959).

negarse que la participación de los artistas en la preparación de las representaciones teatrales era algo habitual por lo que, independientemente de la existencia de influencias recíprocas, el estudio del teatro resulta obligado para el historiador del arte que de no abordarlo dejaría de lado una importante faceta de la actividad artística. Frecuentemente hemos estudiado sólo los grandes encargos que los artistas recibieron de la Iglesia, los Reyes y la Alta Nobleza, y nos hemos olvidado de los servicios que prestaron a los Ayuntamientos, gremios y burgueses, un aspecto de su actividad del que poco, por su carácter efímero, ha llegado a nosotros pero que en su momento tuvo gran importancia, mantuvo a dinastías de pintores y sirvió de vehículo de transmisión de ideas y modelos.

Capítulo III: El Concepto de Teatro en la Edad Media

“Un deseo por hacer de toda realidad un espectáculo preocupa a aquella sociedad [la medieval]. Lo mismo ocurre con la nuestra desde hace 30 ó 50 años, aunque nuestra principal motivación es publicitaria”.

Paul Zumthor¹

Teatro, Drama y Espectáculo son tres conceptos estrechamente relacionados y frecuentemente utilizados como sinónimos cuando no como comodines aplicables indistintamente a cualquier actividad ficcional que se desarrolle en directo ante los ojos de un público. Existe una evidente dificultad de acuerdo entre los estudiosos a la hora de definir los límites de cada uno de estos conceptos y su significado en el mundo medieval. Esta dificultad, síntoma de la riqueza y complejidad del hecho teatral, obliga a quien pretenda abordar el estudio del teatro en la Edad Media a definir el campo de actuación, fijar sus límites y concretar el significado de los conceptos que se manejan.

Los primeros estudiosos que en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX se interesaron por el estudio de las manifestaciones teatrales del medievo lo hicieron armados con los criterios taxonómicos del teatro moderno, criterios que, a nadie se le escapa, no existían en la Edad Media. Se presenta por tanto otra dificultad, no sólo hay que definir los conceptos que manejamos sino también intentar averiguar qué es lo que la Edad Media entendió por Teatro.

La primera generación de estudios modernos sobre el teatro medieval, influida por las teorías de Fustel de Coulanges sobre la función de la religión en las sociedades antiguas y por el conocimiento del papel que el ritual religioso había jugado en la aparición del teatro griego, quiso ver su origen en la liturgia cristiana. En los oficios litúrgicos la historia relatada lleva en sí el germen de la acción dramática pero con la aparición de los *tropos*² se

1 ZUMTHOR (1989), p. 313.

2 Interpolaciones breves en un texto litúrgico, aprovechando una frase musical sin letra en el canto o con una melodía

introdujo el diálogo, el otro componente básico del teatro occidental. De acuerdo con esta tesis, los tropos fueron evolucionando hasta convertirse en verdaderas piezas teatrales (dramas litúrgicos) con vestuario, escenografía y *atrezzo*. El primero de los tropos que se habría convertido en drama sería el *Quem Quaeritis*, diálogo musical entre las Marías que acuden al sepulcro de Cristo y el ángel que lo custodia cantado en el curso de la ceremonia litúrgica de la *Visitatio sepulchri*. La representación habría ido evolucionando por agregación y elaboración de nuevos elementos hasta convertirse en un drama secularizado con la utilización de las lenguas romances y la introducción de elementos profanos y cómicos (escenas del *unquentarius*). Tendríamos así un embrión del que surgirían tanto el teatro religioso posterior, que pronto abandona las iglesias para trasladarse al claustro y al atrio primero y a la plaza pública más tarde, como el teatro profano que no haría sino desarrollar la veta cómica del teatro religioso³.

Los análisis más recientes coinciden sin embargo en destacar que los denominados dramas litúrgicos⁴ sufren a partir del siglo XIII un proceso de esclerotización y anquilosamiento, incluso con tendencia a la simplificación, sin que se vean indicios de evolución que puedan conducir hacia el teatro vernáculo posterior⁵. Por otra parte la larga pervivencia de los dramas litúrgicos –hasta Trento–, conviviendo además formas muy simples con otras más complicadas, y la coexistencia en los siglos bajomedievales de los dramas litúrgicos y los *Misterios* pone en tela de juicio la tesis monogenista y evolucionista de Chambers y Young que suponía que los Misterios bajomedievales son fruto de la progresiva evolución de los dramas litúrgicos⁶.

propia, pronto tomaron forma dialogada y escenificada al alternar en su interpretación las intervenciones del coro y de los solistas.

3 La tesis evolutiva, apuntada ya por los estudiosos del XIX como DU MERIL (1849), COUSSEMAKER (1860) y SEPET (1878) y (1901), fue establecida sólidamente por CHAMBERS (1903) y COHEN (1906) y quedó definitivamente aceptada tras la publicación de la obra de YOUNG (1932).

4 Conviene sin embargo diferenciar entre drama litúrgico, denominación discutible pero aceptada para aquellas ceremonias dramáticas representadas en la iglesia dentro de o en estrecha conexión con los oficios litúrgicos (“*any ceremonies which were performed in the church, with a devotional spirit, and in close connection with some liturgical office*” en palabras de DONOVAN (1958), p. 7), y drama eclesiástico que englobaría tanto el drama litúrgico como el drama escolar (los dramas Hilario y sus seguidores y los del manuscrito de Fleury a los que Coussemaker y Sepet denominaban semilitúrgicos) vid. CASTRO CARIDAD (1997), p. 19.

5 En algunos lugares como en Rouen, sin embargo, la documentación permite seguir paso a paso el proceso mediante el cual la ceremonia clerical pasa a convertirse en un espectáculo público en el período que va desde finales del XIII a mediados del XV (vid. CAMPBELL (1993), especialmente p. 111).

6 Los vicios de la metodología de Young han sido señalados frecuentemente (vid. KOBIALKA (1996) pero el hecho de que en la *Regularis Concordia* no se especifique lectura del Evangelio durante el oficio nocturno de Pascua (contra lo que establece el *Ordo Romanus Primus*) es un hecho capital que indica que la ceremonia es una (re)presentación que de algún modo sustituye a la lectura del Evangelio.

Hay que tener en cuenta también que aunque ceremonias como la *Visitatio Sepulchri* puedan tener para nosotros rasgos que las aproximen al teatro clásico y puedan ser representadas en la actualidad como espectáculos teatrales, ello no prueba que sean el origen del teatro moderno. Nada de esto estaba en la mente de sus creadores en cuyo horizonte de expectativas no cabían tales categorías,⁷ para ellos era simplemente liturgia y ceremonia, el valor teatral fue algo añadido por los estudiosos modernos al creer descubrir en ellas la semilla originaria del teatro.⁸ Si la Iglesia, que desde Tertuliano y Crisóstomo condena no sólo el teatro sino toda forma de espectáculo, admite y difunde estas ceremonias dramáticas, es precisamente porque no las considera teatro. En la Edad Media sólo algunos círculos de eruditos, a partir del s. XII, parecen haber vislumbrado, en conexión con una cierta recuperación de la noción clásica de “teatro”, las cualidades teatrales de estas ceremonias.

En los últimos años se ha extendido entre los historiadores del teatro medieval la denominada “Nueva concepción global”, poligenista, la cual reconoce la existencia de tradiciones diversas en la dramática medieval (religiosa y litúrgica, popular y folclórica, culta y clasicista) que, sin duda, experimentaron influencias recíprocas y un mutuo enriquecimiento. Así lo expresa la profesora Eva Castro en un trabajo de 1996:

“En general, hoy se opera con una nueva premisa, que consiste en descartar la idea de que el drama litúrgico fue el elemento nuclear de las manifestaciones teatrales de la Edad Media, y asumir su reconocimiento como una expresión más de la teatralidad de aquella época, en la que coexistieron tradiciones heterogéneas de orígenes diferentes (como la litúrgica, la religiosa del

⁷ El concepto de “horizonte de expectativa” del receptor es uno de los puntos básicos de la «Teoría de la Recepción» de H. Robert Jauss y la escuela de Constanza que pretende explicar las razones por las que un receptor moderno valora como obras teatrales piezas que en la mente de sus autores carecieron de esa consideración. La intención del autor al crear una obra, en el arte como en la literatura, importa a la hora de su clasificación y valoración pero también, y no en menor medida, la recepción que el público hace de la misma a lo largo de la historia que puede hacer que un texto cambie de género o de registro al cambiar la época y el lugar para los que fue en principio destinado. La comprensión de cualquier obra de arte del pasado cuenta siempre con la dificultad del Alejamiento o Extrañamiento del que hablaba Dilthey, dificultad que para algunos (teoría de la Alteridad de Zumthor) es casi siempre insalvable. (vid. DILTHEY (1970); JAUSS (1977) y ZUMTHOR (1977). Para una aplicación específica del concepto al teatro medieval vid. WARNING (1989) [1979].

⁸ El criterio aplicado por Chambers y Young para considerar dramática a una ceremonia se basa en la existencia en la pieza de tres componentes imprescindibles: diálogo, acción e identificación (*impersonation*). El criterio ha sido aceptado en numerosos estudios posteriores (Donovan lo acepta para el caso peninsular lo mismo que López Morales) aunque ha sido cuestionado desde Hardison quien, más permisivo, considera como drama toda actividad que tenga como fin reproducir otra ante nuestros ojos HARDISON (1965).

drama, la popular de los Mummers, la folclórica de las fiestas estacionales y combates rituales, la culta y clasicista de Rosvita y la comedia del siglo XII); esto no significa que no hubiera influjos recíprocos que contribuyeron al mutuo enriquecimiento de cada una de estas expresiones. Asumida, pues, esta nueva propuesta, los estudios más recientes sobre el drama litúrgico se centran en perfilar la especificidad de esta manifestación y descifrar la concepción teatral que lo promovió”.⁹

Si es que realmente existía una concepción teatral, ya que por lo que sabemos, la Edad Media tuvo, al menos desde San Isidoro, una lamentable confusión sobre lo que había sido el teatro greco-romano del que se creía comúnmente que consistía tan sólo en la recitación pública de la obra por parte de un lector¹⁰. Es un tópico también en la patrística y las disposiciones regulatorias de papas, sínodos y concilios, la condena violenta del teatro, entonces identificado con la actividad de mimos e histriones que habían desplazado a los géneros clásicos en la etapa final del mundo antiguo, y en general la oposición a todo tipo de espectáculo, goce al fin, como el arte, de los sentidos y, por tanto, para la Iglesia potencialmente pecaminoso.

Incluso los tropos y los dramas litúrgicos fueron atacados por sectores ultraortodoxos, por encontrarse en el límite de lo que San Bernardo llamaba “vanas florituras”, aunque se mantuvieron por su eficacia catequética –y plástica–. Nada, sin embargo, hace pensar que los hombres de la Edad Media relacionaran estas ceremonias con lo que sabían del teatro antiguo, sólo a finales del siglo XII, y como excepción, tenemos algunos indicios de que en ciertos círculos (Fleury, Hilario y sus seguidores) se recuperó una noción correcta de lo que había sido el teatro en la Antigüedad y se vislumbró cierta relación con lo que se hacía en las iglesias.

9 CASTRO CARIDAD (1996) p. 20. La existencia en la Edad Media de al menos siete tipos de teatro con un desarrollo paralelo, aunque con conexiones, ya había sido mantenida por KERNODLE (1989) [1960].

10 El origen de la confusión de San Isidoro se encuentra probablemente en una mala interpretación de las noticias de Tito Livio (*Ab urbe condita* VII, 2) y Valerio Máximo (*De dictis factisque memorabilibus*, II, 4) que cuentan la historia de un actor, muy bueno en la gesticulación pero con mala voz, que hacía que un colega recitase mientras él mimaba el texto (vid. NICOLL en DRUMBL (1989), p. 94; GOMEZ MORENO (1991), p. 19 y CASTRO CARIDAD (1994), p. 83). Hay sin embargo algunos –pocos– testimonios medievales que demuestran que no todo el mundo cayó en el error isidoriano y que ciertos autores (Honorio de Autun, Juan de Salisbury, etc.), basándose en la lectura atenta de los clásicos y en el conocimiento de los monumentos del pasado, tuvieron una idea bastante precisa de lo que había sido el teatro romano (vid. GOMEZ MORENO (1991), p. 24).

En la Edad Media lo que hoy llamamos de forma quizá abusiva *teatro* se designa con un vocabulario variable (*ordo, ludus, jeu, play, spel*, en la Península *representación* y más tarde *misteri*) que hace alusión en general a una interpretación reglamentada pero que muestra escasos vínculos con la terminología teatral empleada en el mundo clásico¹¹. La famosa rúbrica del *Ordo prophetarum* de Riga (1205) en la que se relaciona el *Ordo* con el teatro romano ("*ludus prophetarum ordinatissimus, quem latini comoediam vocant*") se ha demostrado que es en realidad una interpolación del siglo XVI por lo que no puede ser tomada, según se había venido haciendo, como testimonio de una percepción del carácter teatral de estas ceremonias en la época medieval¹².

Hablar por tanto de Teatro medieval no pasa de ser una ficción conceptual de la historiografía contemporánea. Para algunos, como Luigi Allegri, el teatro medieval no existe ya que este tipo de manifestaciones no son teatro sino ceremonia y espectáculo. La Edad Media careció de Teatro, con mayúscula, pero a cambio procedió a teatralizar los principales acontecimientos de la vida. La liturgia, la muerte, las entradas de personajes reales en las ciudades, los torneos, las fiestas... se rodean de un complejo aparato espectacular integrado frecuentemente por recursos escenográficos que hoy consideramos teatrales, incluyendo diálogos, acción, etc.

El mundo medieval concibe las relaciones sociales como un espectáculo y la teatralidad lo invade todo. Los funerales, por ejemplo, eran un auténtico espectáculo público con sus coros de plañideras, procesiones de cirios y cortejos de deudos y criados; en ellos más de una vez fue representado el difunto por una persona viva, que impersonaba diferentes momentos de su vida u ocupaba su lugar en el sepulcro.

La liturgia ilustra de forma ejemplar esta tendencia: espectacular en sus más ínfimos detalles, significa las verdades de la fe mediante un juego complejo brindado a las percepciones auditivas (música, cánticos, lectura) y visuales (edificio, vestidos, gestos, baile) lo mismo que táctiles (beso de reliquias y santos etc.) y olorosas (incienso etc.). También la ceremonia feudal del homenaje constituye una escenificación que podríamos calificar de teatral, al igual que los Juicios de Dios, o los Banquetes reales y nobiliarios.

11 NICOLL (1963), [1931] p. 207 señala sin embargo la existencia de un nexo entre la terminología teatral medieval y la antigua en el uso por ejemplo de la voz *mansion* ya que las miniaturas medievales de Terencio denominan *domus* a la *scaena*.

12 El *Ordo* de Riga se conoce por la descripción de Heinrich von Lettland (*Chronicon Livoniae*) (YOUNG, Apéndice D, II, p. 542). Estudios recientes (Arbuson y Bauer) afirman que la famosa frase "*quem latini comoediam vocant*" es una interpolación y que en realidad fue representado en el invierno de 1205-06 y no en 1204 como se venía afirmando (vid. MEYER (1991)).

Allegri habla de una “teatralidad difusa”,¹³ concepto equivalente a la “teatralidad generalizada” de Paul Zumthor¹⁴ o a la “teatralidad segunda” de Manuel Soto Alba¹⁵.

Sólo a partir del siglo XV aparece una especialización teatral en el sentido que damos hoy a esta palabra, antes de esta época no hay frontera alguna.¹⁶ No la hay en la práctica escénica ni a nivel de texto literario. Hasta la centuria final de la Edad Media no existe propiamente un género teatral, la práctica de la lectura pública hace que todo texto poético entre los siglos XI y XV sea un mimo, y por tanto teatro. La existencia de pasajes narrativos en estos textos no supone como pensaban Chambers y Roy que hubiera un animador que intervenía entre los actores sino que lo que prueba es que en aquel momento el lenguaje narrativo no era menos “teatral” que el poético y la distinción entre ambos solamente aparece en los siglos XV y XVI. Sólo “desde entonces, finalmente, un teatro, en todo Occidente, nace en el seno de la teatralidad ambiente”¹⁷.

Como señala Auerbach, todos los textos medievales, tanto latinos como romances, se caracterizan por su sentido comunitario y en su transmisión prima la inmediatez, no hay distancia entre el que lee y el que escribe: “Nosotros todos, aquí y ahora”. Más que de lectura, en la Edad Media hay que hablar de *performance*, término con el que Zumthor designa «la acción vocal en virtud de la cual el texto poético se transmite a sus destinatarios».¹⁸ Todos los textos literarios medievales, al menos en los primeros siglos de la Edad Media, pasaron por una fase oral que constituía una de las finalidades de los textos, porque su lectura pública era el proceso usual de comunicación. Y la comunicación pública requiere técnicas especiales, modulación de la voz, gesticulación, énfasis, impostación... muy similares a las que se utilizan en la escena.

13 ALLEGRI (1988) pp. 34 ss. Ratifica sus ideas en su artículo de (1990).

14 ZUMTHOR (1989), p. 293.

15 Vid. SOTO ALBA (1981). Véase también el concepto de “dramaturgia social” o “civil” de Jean Duvignaud para quien “Las sociedades occidentales de la Edad Media han representado y vivido dramáticamente los actos esenciales de la vida. Desde la cortesía hasta los torneos de amor, las conductas y los roles se trasponen y encarnan delante del público” (DUVIGNAUD (1966), pp. 80 ss., la cita en p. 83).

16 El teatro medieval no existe porque no existió el público hasta la Baja Edad Media. En las representaciones litúrgicas medievales no hay actores sino oficiantes y no hay público sino fieles/siervos, son por tanto radicalmente diferentes de lo que es el teatro en el sentido moderno, nunca mejor dicho, del término. Para GARCIA MONTERO (1984) es un error histórico, un anacronismo insalvable hablar de representaciones teatrales en la sociedad medieval e inaceptable considerar los dramas litúrgicos como la semilla del teatro posterior. El teatro no surge cuando maduran las representaciones litúrgicas sino cuando aparece el espacio de lo público y todo cuanto trae consigo. No son las representaciones las que salen a la calle sino la religiosidad misma, las representaciones salieron a la calle al mismo tiempo que los predicadores.

17 ZUMTHOR (1989), p. 318.

18 ZUMTHOR (1989), p. 86.

La épica, por ejemplo, en general y el *Mío Cid* en concreto, presenta un marcado carácter dramático acentuado por el modo en que se transmitía: la recitación pública a cargo de juglares. En palabras de Dámaso Alonso: “No debemos ni un momento olvidar que la recitación juglaresca debía ser una semirrepresentación, y así no me parece exagerado decir que la épica medieval está a medio camino entre ser narrativa y ser dramática”¹⁹.

Hay que admitir que casi cualquier texto medieval en latín o romance tuvo un carácter dramático porque su medio de difusión funciona con parámetros de naturaleza teatral. Esta característica no es aleatoria sino que forma parte, por así decirlo, de la misma esencia del texto. El *estilo oral* característico de la cultura medieval explica la repetición constante de ciertas fórmulas, expresiones y situaciones y el uso sistemático del tratamiento directo y de efectos auditivos. La aparición en la poesía de vocativos, diálogos y oyentes ficticios, demuestra que las obras han sido pensadas para su lectura pública y, en ocasiones, el auditorio aparece citado como testigo de la situación de diálogo y se introducen referencias al ambiente en el que se esté leyendo-representando. Incluso existen casos en los que el auditorio no es sólo intérprete, sino que, por la elección que el autor-lector le permite, participa activamente en la creación de la obra²⁰.

No hay que olvidar tampoco que a menudo los textos medievales son polivalentes, pueden utilizarse en diferentes composiciones y transmitirse de maneras diferentes. El texto de una Pasión hagiográfica, por ejemplo, puede ser leído simplemente en alta voz por un juglar, recitado en forma de diálogo o representado con actores y escenografía. Lo mismo sucede con las comedias terencianas de Rosvita, los sermones dramáticos o las canciones de gesta²¹.

19 DAMASO ALONSO (1972) p. 108. Sobre el carácter dramático de la épica véase, recientemente, WALSH (1990-91). En el arte medieval encontramos numerosos casos de ilustraciones de romances y leyendas épicas. Véanse, por ejemplo, un grupo de capiteles asturianos y cántabros de finales del siglo XII (Capiteles de la portada sur de San Pedro de Villanueva (Lam. XXII, Fig. 85), capitel mutilado del claustro de San Pelayo de Oviedo, capitel del arco triunfal de San Esteban de Sograndio, capitel de Narzana (Siero), capitel de Santa María de Villamayor (Piloña) y capitel de Santillana del Mar (Lam. XXII, Fig. 86), en los que aparece el tema de la despedida del caballero, probablemente como ilustración de un romance popular en el que Froiluba ve partir a su amado siendo cortejada luego por un cazador (vid. NIETO (1950), p. 15). Esta temática caballeresca se convierte más tarde en un motivo de repertorio que se utiliza como pauta decorativa en vigas y arcos (viga de madera del Museo de Barcelona (Lam. XXII, Figs. 87 y 88) y arcos de la iglesia de la Sangre de Liria (Valencia), Fototeca CSIC, Signatura: F9/C66, Identificador: P000366).

20 Vid. ZUMTHOR (1989) pp. 276 y 279. Un ejemplo claro de como la poesía se representaba públicamente es el *Renart le Nouvel* de Jaquemart de Gielée (hacia 1288-92) en el que un declamador pronunciaba el texto, parándose de vez en cuando para ceder la palabra a cantores de ambos sexos y actores disfrazados de animales en una representación que constaba de varias sesiones (*ibid.* p. 283 ss.).

21 Vid. CASTRO CARIDAD (1996), p. 113.

La noción moderna de “Teatro” implica un acto público en el que se fusionan dos formas de expresión diferentes: la literaria y la espectacular. El drama medieval, sin embargo favorece como hemos visto la representación, el espectáculo, en detrimento del texto dramático. Aunque durante los siglos XII al XV tiene lugar un proceso de cristalización progresiva del texto que adquiere una cierta autonomía poética, éste no se independiza hasta finales del siglo XV en obras como la *Passion* de Greban, uno de los textos poéticos más importantes de la Edad Media, a la vez dramático y lírico, realista y bufonesco. En los comienzos, sin embargo, la didascalia juega el papel fundamental, frente al carácter estático del diálogo. En obras como el *Jeu d'Adam*, la didascalia es un texto paralelo, vivo, cuya función es conativa y metalingüística.²²

Hablar de Teatro en la Edad Media es peligroso por las implicaciones que el término tiene nuestra cultura. Hoy se prefiere hablar de teatralidad, concepto que, no cabe duda, tiende a convertirse en cajón de sastre en el que cabe todo, porque todo en la Edad Media es “teatro”, desde los ritos bautismales hasta las ejecuciones públicas y los autos de fe, auténticos espectáculos en los que cada detalle está cuidado al máximo para obtener efectos dramáticos y a los que el público acudía en masa no por su carácter ejemplarizante sino por su espectacularidad. En ocasiones incluso la escenografía de las ejecuciones se inspira directamente en el teatro como sucedió en la ejecución pública del fraile John Forest en Smithfield en Mayo de 1538²³.

Pero decir que todo es teatro equivale en la práctica a que nada lo es. Así lo ha entendido Alan Deyermond en una ponencia en la que pretendía, con especial atención al caso español, fijar los límites de la teatralidad en el medievo y separar claramente lo que es teatro de lo que “se acerca al teatro sin serlo”, es decir lo que no cumple las condiciones que él considera necesarias en el hecho teatral (el obispillo, los torneos, la Danza de la Muerte etc.)²⁴

Es necesario por tanto definir el concepto de teatro en la Edad Media y diferenciar éste del espectáculo y de la simple dramatización. Eva Castro y Pilar Lorenzo proponen una fórmula compuesta de cinco ingredientes: diálogo dramático, *impersonation*, ejecución en un espacio concreto, acotaciones y acción e intriga. Estos rasgos, por separado, pueden existir

22 Sobre este aspecto véase GYURCSIK (1983).

23 Vid. SCHERB (1996). Sobre el carácter espectacular de tormentos y ejecuciones véase recientemente MERBACK (1999).

24 DEYERMOND (1994), esp. p. 40 ss.

en otros géneros (el diálogo en textos narrativos, las acotaciones como indicación al lector en textos líricos etc.) por lo que es necesario que aparezcan juntos para que pueda hablarse en propiedad de teatro. No son por tanto para ellas teatro el Obispillo, las ceremonias de la *Depositio* y la *Elevatio*, y las procesiones de Ramos, Pendón y Corpus. Tampoco lo son la Sibila de Toledo, ni la actividad dramática de sermones y homilías. Las *Lamentaciones fechas para la Semana Santo*, por poner un ejemplo de pieza controvertida, son un simple *planctus* lírico y no teatro: su metro no es teatral y se conservan además en un códice con una antología de poemas líricos.²⁵

En cuanto al espectáculo, comparte con el teatro ciertas características (ejecución de un acto que se ofrece a la contemplación de un público, copresencia de emisor y destinatario, simultaneidad de emisión y comunicación, posibilidad de incorporar la *impersonation*..) lo que explica las confusiones. La distinción es correcta pero siempre que nos demos cuenta de que estamos aplicando al análisis conceptos modernos y taxonomías que no existían en la mente de los autores medievales que tan sólo pretendían llegar al público, por medio de la palabra y/o del espectáculo. Como ha señalado Díez Borque: “ni la literalidad, ni la espacialidad, ni la forma de comunicación definen por si mismas al teatro, sino la particular manera que cada época elige para relacionarlas e integrarlas”²⁶. Y la Edad Media decidió integrarlas con la vida ya que al fin y al cabo cualquier hombre sabe desde San Bernardo que el mundo es un gran teatro y todos somos actores a los ojos de Dios²⁷.

No puedo pretender resolver aquí el asunto de la definición del teatro medieval. Tan sólo reconocer que mi criterio ha sido totalmente abierto ya que desde mi punto de vista, a la hora de estudiar su reflejo en el arte, o la impronta que el arte haya podido dejar en ellas, poco importa que las ceremonias, espectáculos, dramas, o como se los quiera denominar, cumplan las condiciones que en el siglo XX asignamos a lo teatral o dejen de cumplirlas.

Quizá sea mejor hablar, más que de teatro, de artes escénicas o de espectáculo pero, en todo caso, todo el mundo parece estar de acuerdo en que lo que hacen la *Fura dels Baus* o grupos parecidos es teatro, mientras se le niega el carácter teatral a espectáculos similares

25 CASTRO CARIDAD y LORENZO GRADIN (1993).

26 DIEZ BORQUE (1984-88), vol. I, p. 57.

27 Sobre el concepto bernardiano del *Theatrum mundi*, presente también en Juan de Salisbury y otros muchos autores desde Platón y San Pablo, véase el capítulo “Metáforas del Teatro” de CURTIUS (1976) [1948], pp. 203 ss. Un buen resumen puede verse también en CASTRO CARIDAD (1996), p. 40.

en la Edad Media. Por mi parte, con un criterio amplio de lo que creo fue la teatralidad medieval²⁸, he abordado el estudio tanto del Teatro en sentido restrictivo como de cualquier ceremonia, ritual o representación con contenido dramático y/o espectacular. Desde los ritos de consagración de iglesias y las ceremonias de reconciliación de penitentes hasta los grandes Misterios levantinos, perfectamente teatrales, pasando por los torneos, Entradas Reales, procesiones, carnavales y danzas, han encontrado un lugar en este estudio todo tipo de manifestaciones dramáticas y espectaculares susceptibles de haber servido de fuente de inspiración para los artistas o de haberse a su vez inspirado en el arte.

28 OLIVA (1990) p. 13 da una definición de teatralidad que no tengo reparos en aceptar: “serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real”.

Capítulo IV: El Teatro medieval en la Península: Estado de la cuestión

Es un hecho conocido que durante la Edad Media la realidad política y socio-cultural de los diferentes reinos peninsulares distaba mucho de estar en una situación homogénea. El área catalano-aragonesa y la castellana tenían instituciones diferentes, un grado distinto de desarrollo económico y demográfico y, hasta finales del siglo XI, diferencias en la liturgia y la organización eclesiástica. No puede extrañar por tanto que el panorama teatral sea diverso en ambas zonas. En Cataluña, donde la liturgia romana se introdujo en fecha temprana y donde las relaciones con Francia e Italia fueron amplias e intensas, los textos y las noticias sobre actividades teatrales abundan y en conjunto se puede decir que el teatro en esta zona se encuentra a un nivel equiparable al del resto de Europa. Castilla, por el contrario, presenta una situación diferente. Los textos escasean y aunque hay noticias indirectas parece claro que la actividad dramática castellana nunca alcanzó el desarrollo ni la extensión que tuvo en el área levantina. Similar al castellano es el caso de Portugal, con un desarrollo incluso menor, o, fuera de la Península, el de Dinamarca.

El caso castellano

Aunque Castilla cuenta en su haber con una de las primeras muestras europeas de teatro religioso en lengua vernácula (el famoso *Auto de los Reyes Magos*, de la segunda mitad del siglo XII) ha llamado siempre la atención la falta de otros testimonios teatrales hasta Gómez Manrique, ya bien entrado el siglo XV. Ante esta ausencia se han planteado dos posturas entre la crítica:

La más antigua es la de los que piensan que la ausencia de textos se debe a que se han perdido, lo que justificaría la aplicación del argumento de la analogía con los resultados que

la crítica histórico-literaria había obtenido en otras regiones de la Europa románica. Esta tesis fue aplicada por los historiadores de la literatura hispana en una primera fase de la investigación, partiendo de las premisas expuestas por Gustav Cohen para el cual ya que la liturgia cristiana había sido la materia primigenia del drama religioso en toda Europa, allí donde hubo liturgia cristiana, hubo también drama litúrgico. El drama litúrgico, como el arte románico, es un fenómeno internacional y nada justifica que Castilla hubiera quedado al margen de la difusión de estas prácticas. Desde este punto de vista, la escasez de testimonios en el área castellana, puesta de manifiesto por las investigaciones de Young, sólo podía explicarse por la pérdida y destrucción de los mismos o porque no habían sido todavía descubiertos en las profundidades de los archivos monásticos y catedralicios en los que yacían.

Esta fue la postura mantenida por Cirot¹⁰⁷ y por la práctica totalidad de la crítica hasta la publicación de la obra de Donovan (1958) con la única excepción de E. K. Chambers quien ya había planteado en 1903 la posibilidad de que el teatro medieval hubiera seguido en Castilla caminos distintos a los del resto de la Romania¹⁰⁸.

Un cambio fundamental en esta postura dominante entre los críticos se produjo como consecuencia de la publicación de la obra de Richard Donovan. El investigador canadiense realizó una paciente investigación en los archivos y bibliotecas catedralicios y monásticos de buena parte de la Península siguiendo la misma metodología que a Young le había producido excelentes resultados: la búsqueda sistemática en los troparios, ordinarios, breviarios y consuetas, libros litúrgicos que suelen contener textos o indicaciones para las representaciones religiosas. El resultado, sin embargo, ofrecía un panorama muy distinto en Castilla y el Noroeste peninsular, donde los hallazgos fueron muy escasos, y en Cataluña y el área levantina donde por el contrario son abundantes¹⁰⁹. Donovan explica este desequilibrio por la diferencia de rito litúrgico. En Cataluña el rito romano penetró tempranamente y sin imposición lo que explicaría la abundancia de representaciones, mientras que en Castilla, donde la liturgia hispana o mozárabe pervivió más tiempo resistiéndose a desaparecer, y donde la liturgia romana se adoptó en su versión cluniacense, poco propensa a la utilización

107 CIROT (1943), sus argumentos han sido rechazados por LAZARO CARRETER (1958), p. 10, basándose en que “el teatro es, de todas las artes, la más sensible al medio, la más expuesta a configuraciones tan diversas como diferentes son las sociedades que lo nutren”. Otros, como Alborg, han seguido considerándolos válidos (ALBORG (1970), I, p. 178), en todo caso, las objeciones de Carreter son difícilmente aplicables al drama litúrgico, un producto esencialmente monástico poco sometido a las influencias del medio.

108 CHAMBERS (1903).

109 Rastrea más de un centenar de libros litúrgicos (117 breviarios y 18 ordinarios). DONOVAN (1958), p. 67

de los tropos, la iglesia adoptó una actitud hostil ante las dramatizaciones litúrgicas. Por otra parte, la temprana introducción de representaciones populares en lengua vernácula, transmitidas por tradición oral (las *Pastoradas* serían su pervivencia) explicaría la escasez de tropos.

La obra de Donovan marcó un antes y un después en los estudios sobre el teatro medieval peninsular y aunque pronto se le plantearon algunas objeciones –por ejemplo en lo relativo a su consideración de la liturgia mozárabe como refractaria al hecho dramático¹¹⁰–, sus conclusiones dejaron en entredicho a la tesis tradicional y llevaron a plantearse el estudio del origen y evolución del teatro en Castilla partiendo de su carácter específico, de un “hecho diferencial” que dejaba a buena parte de la Península fuera de la Romania.

La postura más intransigente fue la mantenida por Humberto López Morales. Para él las investigaciones de Donovan venían simplemente a confirmar lo que ya sospechaban algunos estudiosos del teatro de Gómez Manrique y Juan del Encina: la inexistencia de cualquier tipo de tradición dramática. Castilla desconoció totalmente el drama litúrgico en latín lo mismo que las representaciones en lengua vernácula hasta finales del siglo XV. El *Auto de los Reyes Magos* es un producto foráneo, sea su origen árabe, catalán o gascón. Los escasos tropos encontrados en el área castellana (Silos, Compostela, Huesca...) pueden explicarse sin dificultades por contactos puntuales con monasterios catalanes o franceses, y las múltiples referencias indirectas en la legislación tanto civil (el famoso texto de las *Partidas*) como conciliar y sinodal son simples tópicos jurídico-teológicos, calcados de modelos extranjeros, que no hacen referencia a una situación realmente existente en Castilla. La explicación de esta excepcionalidad castellana hay que buscarla, siguiendo a Donovan, en las diferencias de

110 Aunque no se conserva ningún testimonio de la existencia de dramas litúrgicos en códices mozárabes, Lida de Maikel, por ejemplo, argumenta que en Silos, uno de los centros más importantes de la liturgia mozárabe, se representaron dramas litúrgicos desde el S. XI (un hecho que Donovan explica por un supuesto alejamiento de Silos de la órbita de Cluny). Otros han ido más allá: para J. M. Regueiro fueron los mozárabes los primeros en autorizar la realización de bailes y danzas en la liturgia y la Misa, perpetuando una costumbre existente desde la época visigoda, atestiguada por las Consuetas de Gerona y Mallorca (REGUEIRO (1977A) p. 6 nota 15). Del rito mozárabe tomaría también el romano “el uso de palmas, vestimentas albas, del palio y de los estandartes en las ceremonias que preceden a la misa de los santificados en la vigilia pascual”, que tantas veces aparecen citadas en rúbricas y consuetas (p. 4, n. 8). La tesis de la existencia de representaciones en la liturgia visigótico-mozárabe, basada en pruebas indirectas, había sido mantenida con anterioridad por Higinio Anglés (ANGLES (1935), pp. 269 y 288 ss.) y Raimundo Rodríguez (RODRIGUEZ (1947), p. 21) que postulaban un origen autóctono y mozárabe para la ceremonia dramática del Canto de la Sibila. PINELL (1977) pp. 128-33 argumenta que la liturgia mozárabe es muy diferente (por emotiva y popular) de la liturgia romana, fría y racional, y posee un evidente dramatismo, emotivo y patético en las preces, aunque no tenga nada de teatral o de espectacular en sentido estricto, eso explicaría que tras la introducción del rito romano el gusto del pueblo hispano por los temas humanos se hubiera volcado en la celebración dramática de la Semana Santa.

rito y en la predominante ocupación guerrera de Castilla empeñada en la lucha de la Reconquista¹¹¹.

La influencia de la obra de Donovan supuso como hemos visto un giro radical en las posiciones de la crítica. Después de las investigaciones del canadiense ya no se podía esperar razonablemente que hallazgos masivos viniesen a cubrir las lagunas del teatro anterior a Gómez Manrique, y puesto que las lagunas persistían lo único que se podía hacer era intentar hallar un camino entre ellas.

El primero en buscarlo fue Lázaro Carreter en la segunda edición de su *Teatro medieval*¹¹² en la que planteaba una nueva síntesis de los materiales existentes y revisaba algunos de los postulados de Donovan: si efectivamente los cluniacenses no favorecen las representaciones dramáticas ¿cómo Cluny no obstaculizó el desarrollo de una dramaturgia sacra en lengua vulgar? y, ¿de dónde sacó ésta sus modelos?. Para Carreter sería el propio Cluny quien fomentaría las representaciones en lengua vulgar (*Auto de los Reyes Magos*), pero fuera de la liturgia lo que explicaría la escasez de tropos¹¹³. Resumiendo: en Castilla hubo representaciones de dramas litúrgicos durante la Edad Media, representaciones eso sí importadas por los monjes franceses y pronto orientadas hacia una vertiente popular y en lengua vernácula. En todo caso, estas representaciones castellanas son, en número y en calidad, diferentes a las del área catalana. Castilla carece completamente de grandes *Misterios* cíclicos, su tradición teatral es muy pobre y todos los indicios (*Partidas* etc.) apuntan a que sólo se conocieron los tres ciclos básicos del teatro medieval: Navidad, Epifanía y Resurrección; faltan las referencias a los dramas del ciclo de la Pasión y a los hagiográficos.

111 LOPEZ MORALES (1968) véase esp. pp. 39-88. En trabajos posteriores el investigador de la Universidad portorriqueña ha matizado ligeramente su postura pero ha seguido manteniendo, a pesar de las críticas (véase ALBORG (1970), I, pp. 191 ss.), lo esencial de sus conclusiones en sus trabajos de (1986), (1988), (1990) y (1992) en los que ratifica sus conocidas opiniones sobre el Auto, un producto foráneo ya sea gascón, catalán o de influencia árabe; sobre los tropos de Silos que “parecen haber sido copiados de manera fortuita” y los de Huesca “de indiscutible factura francesa y el *Quem quaeritis* del Misal de Nuestra Señora del Pilar es copia literal del oscense”. En el caso del tropo compostelano no se atreve a negar su representación continuada ya que el testimonio del Breviario de Miranda es inatacable (no se refiere a él en 1968), pero lo explica por influencia del Camino. Del resto de los testimonios teatrales (*Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, *Corpus*, *Pastoradas* etc.) dice: “al margen de su carácter problemático estamos ante fechas muy tardías”. Deudora de las tesis de López Morales es la postura de Luís García Montero quien apunta como causa de la escasez de testimonios de representaciones vernáculas en la Edad Media castellana al deficiente desarrollo urbano de Castilla, en contraste con el área catalano-aragonesa (vid. GARCIA MONTERO (1986), pp. 105-07).

112 La 1ª ed. se publicó en Valencia en 1958, antes de conocer la obra de Donovan. Posteriormente se han hecho numerosas ediciones y reimpresiones en la Colección *Obras Nuevas* de la editorial Castalia.

113 Los estudios de Evans han demostrado que el breviario de los cluniacenses fue de los que menos favoreció el desarrollo de los tropos, haciéndose hincapié, por el contrario, en la salmodia, el recitado constante de los Salmos. (vid. EVANS (1931). Cluny, efectivamente, no se mostró excesivamente partidaria de los tropos, que por su propia naturaleza se situaban en los límites de la ortodoxia (muy cerca de los que más tarde San Bernardo definiría como “vanas florituras”); sólo dos de los ejemplares de tropos que Young catalogó en toda Europa proceden de monasterios de rito cluniacense y ninguno en la casa madre o de sus prioratos. (YOUNG I, pp. 312, 547 y 596-97).

Hay que aceptar por tanto que el enriquecimiento de los espectáculos religiosos en el siglo XVI no resulta de una evolución progresiva de elementos indígenas sino de una adopción de las costumbres del reino de Aragón. La riqueza temática que el teatro castellano despliega hacia 1550 no hay que atribuirle a una tradición autóctona (Encina y sus seguidores siguen apegados a los tres ciclos primitivos) sino a influencias de piezas sacras francesas, italianas y levantinas¹¹⁴.

Posturas similares han mantenido los editores posteriores de las escasas piezas medievales. Para Surtz, por ejemplo, el teatro litúrgico en Castilla fue un “fenómeno esporádico”, lo mismo que el teatro en lengua vernácula, un “fruto tardío” de la literatura castellana que no madura hasta el siglo XV, aunque tengamos la primicia del llamado *Auto de los Reyes Magos*. La razón de esta peculiaridad castellana hay que buscarla analizando la función del drama en la sociedad medieval, auténtico acto/auto de fe y mecanismo de afirmación utilizado para estimular la piedad de los fieles, innecesario en Castilla donde la afirmación colectiva de la identidad cristiana se realiza constantemente en la lucha contra los invasores musulmanes¹¹⁵.

Pocos datos nuevos han aparecido desde la publicación de la obra de Donovan. Las aportaciones de Carmen Torroja y María Rivas sobre el teatro en Toledo, muy interesantes, se refieren únicamente a los años finales del siglo XV y principios del XVI por lo que no contribuyen a resolver el problema de las lagunas, y el descubrimiento de López Yepes de un *Canto de la Sibila* en la catedral de Córdoba ha sido cuestionado al considerarlo una obra facticia, unos apuntes de estudiante que copian textos de diversas procedencias¹¹⁶. Se han presentado también dos documentos zamoranos del siglo XIII en los que se autoriza a hacer representaciones el día de Ramos (1279), aunque cabe dudar de si realmente estas se realizaron¹¹⁷, y se han rescatado algunas posibles piezas dramáticas interpoladas en obras

114 LAZARO CARRETER (1981), pp. 53 ss. En la segunda edición no conocía todavía el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo.

115 SURTZ (1979), p. 10-13. El concepto pidaliano de “fruto tardío” ya había sido aplicado al teatro castellano por José Amicola en un trabajo en el que criticaba la tesis de López Morales aunque reconociendo que sus conjeturas abrían nuevas perspectivas de estudio y coincidiendo con él en que el caso hispano es distinto al del resto de Europa por lo que está fuera de lugar el argumento de la analogía. No hay eslabones perdidos sino que el teatro castellano no madura hasta en siglo XV debido a una serie de circunstancias históricas que eran inhóspitas para su aparición. (AMICOLA (1970)

116 Los versos fueron descubiertos y publicados por José LÓPEZ YEPES (1977), aunque tras la publicación de la crítica de Feliciano Delgado se cuestionó su valor como testimonio de la existencia de representaciones sibilinas en Córdoba (DELGADO (1987). Al respecto, conviene sin embargo tener en cuenta las precisiones de ALVAREZ PELLITERO (1990), pp. 31-32 y GOMEZ MORENO (1991), p. 74. Este último anunciaba además un trabajo de Baldwin y Marchand con nuevos testimonios en Córdoba que podrían remontarse incluso hasta el siglo X, no sé si llegó a publicarse.

117 El primero de los documentos es de 1273 y en él se habla de una procesión extramuros el día de Ramos en la que “cantaban los monaziellos” (en facsímil en el Catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre de Burgos* 1990, p. 304). El

diversas, de nuevo con la duda de si fueron representadas¹¹⁸. Ha habido también nuevas aportaciones de testimonios indirectos como condenas eclesiásticas o referencias en crónicas y obras literarias pero en conjunto el panorama no ha variado sustancialmente¹¹⁹.

En las dos últimas décadas, la labor de investigación en los archivos y de interpretación de los testimonios ya conocidos se ha polarizado en torno a las parejas formadas por Víctor García de la Concha y Ana M^a Alvarez Pellitero por un lado y la profesora Eva Castro Caridad y Miguel Angel Pérez Priego por el otro. Los primeros con un criterio que podríamos calificar de abierto y generoso a la hora de interpretar los datos y los segundos con uno más restringido.

El profesor García de la Concha ha rastreado muchos archivos catedralicios intentando cubrir las lagunas que los vicios metodológicos de Donovan habían dejado sin explorar. En efecto, el investigador canadiense aplica ciegamente la metodología de Young y sigue los pasos de Villanueva y Anglés lo que le lleva a dedicar especial atención al área catalana descuidando la investigación en los archivos castellanos de los que sólo estudia cinco consuetas y curiosamente todas recogen dramatizaciones. Por otra parte Donovan no visitó los archivos de Sevilla y Oviedo, como el mismo reconoce¹²⁰, ni aborda en su estudio el análisis los Libros de Fábrica, Actas capitulares, etc. aunque apunta que podrían encontrarse en ellos datos interesantes.

La labor de Víctor García de la Concha se ha centrado en el análisis Libros de Fábrica, Actas, Consuetudinarios y Misales particulares de cada diócesis, los cuales, a pesar de su cronología tardía pueden proporcionar importantes datos sobre el drama litúrgico ya que generalmente son recopilados por una comisión expurgatoria que sólo deja las dramatizaciones que por su antigüedad estén muy arraigadas en la zona. Los resultados

segundo procede del *Tumbo Blanco* de la Catedral de Zamora ff. 25r-26r (1279) y autoriza a “cantar los viersos y fazer representación de Nuestro Señor en el día de Ramos” vid. VENTURA CRESPO (1988), pp. 9-10 y GOMEZ MORENO (1991), p. 66.

118 Por ejemplo el auto de pastores interpolado en las Coplas de *Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza (vid. ALVAREZ PELLITERO (1990b) y (1994), vol. I, pp. 91-116), los versos del *Ordo Prophetarum* que Berceo incluye en su *Sacrificio de la Misa* y sus *Loores de Nuestra Señora* (vid. MARCHAND (1984) o el fragmento dramático de las *Cuatro hijas de Dios* –el famoso Debate de las Cuatro Virtudes– que aparece interpolado en el *Liber Mariae* de Gil de Zamora (vid. BALDWIN y MARCHAND (1988)). Es discutible el valor de estos textos como testimonio de la extensión del teatro en Castilla y aunque algunos son representables no hay prueba alguna de que así se hiziese. El fragmento de las *Cuatro hijas de Dios* es por ejemplo para ALVAREZ PELLITERO (1994), p. 90, indiscutiblemente dramático por el diálogo y las referencias gestuales, mientras que para PEREZ PRIEGO (1997), p. 9 no es teatro sino un episodio narrativo dialogado, con conexiones con la *Leyenda Dorada* y “nada en el texto de Gil de Zamora nos permite calificarlo de teatral”.

119 Vid. MOLL (1977), ALVAREZ PELLITERO (1985) y LABANDEIRA FERNANDEZ (1992).

120 DONOVAN (1958), p. 211.

obtenidos no pueden calificarse de espectaculares, entre otras cosas porque, como él mismo argumenta, los archivos castellanos sufrieron numerosas destrucciones, pero sí lo son sus conclusiones y las de Ana M^a Alvarez Pellitero¹²¹, totalmente contrarias a las mantenidas López Morales, en un extremo, o por Carreter y Surtz de modo más matizado.

Para García de la Concha, la imposición en el año 1085 del rito romano por los cluniacenses respaldados por el rey fue vista por el pueblo como un atentado contra sus usos y costumbres y la reacción frente a un rito que no entendía fue una representación de los misterios esenciales de la fe cristiana. La escasez de teatro medieval en Castilla podría deberse, en buena parte, precisamente a su abundancia y a su carácter conservador. Los textos eran muy cortos y siempre los mismos por lo que no era necesario escribirlos y se transmitían oralmente¹²². Aunque los textos escaseen hay numerosas evidencias indirectas que apuntan a una extensión de las prácticas dramáticas mucho mayor de la que se suponía.

Entre los materiales aportados por García de la Concha destacan los palentinos (un Ordinario del siglo XIV, un Consuetudinario y Martiriologio de la primera mitad del siglo XV y la Consueta del Doctor Arce (1550), procedentes de la Catedral de Palencia)¹²³ en los que se describen numerosas ceremonias de carácter dramático como la reconciliación de los penitentes, la celebración de las *Oes*, la procesión del Pendón, la dramatización de los Ramos y la escenificación de la Resurrección siguiendo las pautas de las *Visitatio* medievales e incluyendo el rito de la *Depositio* lo que autoriza a pensar en la existencia de la ceremonia en la Edad Media castellana.

Ana María Alvarez Pellitero, por su parte, ha centrado su trabajo en la reinterpretación de los testimonios conocidos, sumando las aportaciones de García de la Concha, añadiendo algunas nuevas condenas sinodales y destacando el carácter teatral de piezas problemáticas como la *Danza de la Muerte*. Se ha ocupado también como veíamos en rastrear indicios de la existencia de *Autos de pastores*, un género muy abundante en Castilla a finales del XV y principios del XVI aunque por el contrario escaso en el resto de Europa, lo que vendría a demostrar, como ya había señalado Charlotte Stern, la existencia de un “teatro” popular

121 Sus trabajos sobre diferentes aspectos del teatro medieval son muy numerosos, por lo que respecta a la labor de investigación a la que nos referimos y la reinterpretación de los testimonios ya existentes véase especialmente GARCIA DE LA CONCHA (1977) y (1992) y ALVAREZ PELLITERO (1985), (1990) y (1994).

122 GARCIA DE LA CONCHA (1977), p. 169.

123 Vid GARCIA DE LA CONCHA (1977) y, para el Consuetudinario, ALVAREZ PELLITERO (1985), p. 29-30.

castellano en el que la música las canciones y la danza eran predominantes aunque faltaban los argumentos por lo que la ausencia de textos dramáticos no puede sorprender¹²⁴.

Más restrictivas han sido las posturas mantenidas por Eva Castro Caridad y Miguel Angel Pérez Priego autores de una edición reciente del *corpus* de piezas castellanas, latinas y vernáculas¹²⁵. La profesora de la Universidad de Santiago Eva Castro, estudiosa del drama litúrgico peninsular y autora de numerosos trabajos sobre el teatro latino medieval¹²⁶ ha ordenado y estudiado todos los textos existentes pero no ha podido añadir nuevos testimonios a la nómina de los conocidos por Young, Inglés, Donovan y Lipphardt. En lo que respecta al teatro romance, para la profesora Castro, siendo estrictos nada puede llenar en Castilla el vacío textual entre el autor del *Auto de los Reyes Magos* y Gómez Manrique, ni las condenas ni textos problemáticos como el de Zamora, lo que convierte a Castilla en un caso único en Europa. Hay que recurrir por tanto, de nuevo, a la tesis de Donovan y destacar la excepcionalidad del drama litúrgico castellano, anquilosado e incapacitado para evolucionar lo que explicaría la siempre señalada escasez de géneros teatrales en Castilla donde hasta bien entrado el XV todos los argumentos giran en torno a los principales episodios litúrgicos (los tres grandes ciclos de Pasión, Resurrección y Natividad) y no hay temática veterotestamentaria, hagiográfica, ni mariana¹²⁷.

En última instancia, la valoración que se haga de los testimonios dependerá del concepto de teatro que se maneje, de que consideremos o no teatro prácticas como el Obispillo, las ceremonias de la *Depositio* y la *Elevatio*, y las procesiones de Ramos, Pendón y Corpus, el Canto de la Sibila, la actividad dramática de sermones y homilías y la teatralidad de la poesía de cancionero, los Debates, la Danza de la Muerte, las Entradas Reales o los Torneos y Pasos de Armas. Si nos limitamos a los textos, poco es lo que se ha podido añadir y así Pérez Priego, en su recopilación de piezas vernáculas castellanas sólo ha podido añadir a la lista tradicional (*Auto de los Reyes Magos*, Gómez Manrique, *Auto de la Huida a Egipto* y *Auto de la Pasión*) algunas poesías dialogadas como las Coplas de Puertocarrero, y piezas representables como las *Eglogas* de Francisco de Madrid y la del *Molino de Vascalón*.¹²⁸ Otros

124 STERN (1965) p. 244. A este respecto es interesante constatar la abundancia de ceremonias y espectáculos dramáticos de carácter exclusivamente visual y musical pero sin argumento como las numerosas *colometas*, las representaciones de la Catedral de Valencia o las de Zaragoza en 1487 (vid. SHERGOLD (1967), p. 15).

125 Vid. CASTRO CARIDAD (1997) y PEREZ PRIEGO (1997).

126 Vid. CASTRO CARIDAD (1989), (1991), (1993), (1994), (1996) y (1997), esp. pp. 20 ss..

127 Vid. CASTRO CARIDAD y LORENZO GRADIN (1993), p. 368 quienes, en todo caso, no considera los abundantes testimonios del XV anteriores a Gómez Manrique.

128 Vid. PEREZ PRIEGO (1997). Su postura sobre la naturaleza y extensión del teatro castellano y los límites de lo teatral

editores habían incluido también piezas dialogadas como el *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*¹²⁹ o la *Danza de la Muerte*¹³⁰ a las que muchos niegan la condición teatral.

Reunidos todos los testimonios y aún con un criterio abierto parece evidente que la situación no ha sido la misma en Castilla que la que veremos más adelante en Cataluña pero parece así mismo probable que la actividad dramática en la Edad Media castellana haya tenido una extensión mucho mayor de la que dan a entender los textos. En la literatura castellana medieval, como en cualquier otra de la misma época, los textos conservados son tan sólo una pequeña parte de los que realmente se produjeron y esto es especialmente cierto en el teatro por su componente popular y espectacular¹³¹, pero además en Castilla las pérdidas en los archivos han sido enormes lo que lleva a pensar que lo que tenemos es tan sólo la punta del iceberg e incluso, frente a la aparente pobreza del teatro medieval castellano, la complejidad de lo que se conserva “da la impresión de que no es tanto la punta de un iceberg como los restos de varios de ellos arrastrados por corrientes bien diversas”¹³².

Quizá la crítica ha sido en este caso miope y ante la escasez de textos, que no de testimonios, se ha dejado influir por la tesis hiperrestrictiva de Humberto López Morales que de la constatación de la base tópica del decreto de las *Partidas*, pasó a negar la validez como testimonio de todas las condenas y *a fortiori* a impugnar la existencia misma de teatro en Castilla, caso único en la Romania. En todo caso, conviene no olvidar que la polémica sobre la inexistencia del teatro medieval castellano se ha visto en no pocas ocasiones teñida de cierto “partidismo” historiográfico, y así las argumentaciones de López Morales y Surtz hay que entenderlas como reflejo claro de la extensión de las ideas-fuerza surgidas de la polémica entre Sánchez Albornoz y Américo Castro que a pesar de sus disensiones coincidían en resaltar la peculiaridad del “ser español”, que es tanto como decir castellano, y sus diferencias con el resto de Europa que se habrían forjado en la secular lucha contra el

puede verse en la introducción a la edición citada y en sus trabajos de (1989) y (1990). Una buena revisión de los testimonios conocidos, con la aportación de algunos nuevos, es la de GOMEZ MORENO (1991).

129 SURTZ (1983) y ALVAREZ PELLITERO (1990).

130 LAZARO CARRETER (1981) [1957] y ALVAREZ PELLITERO (1990).

131 Fuzelier, en su estudio sobre el teatro en langue d'oc destaca como las abundantes noticias sobre representaciones (las cifra en 238) contrastan con la escasez de textos (sólo 19). (cit. en BOHIGAS (1971), p. 86).

132 La cita es de SIRERA (1996), p. 483 quien destaca como desde el punto de vista espacial, en el teatro religioso del XV se aprecian al menos cuatro grandes modelos (más si contamos el cortesano): a)escenario único (*Lamentaciones* de G. Manrique); b)escenario múltiple con posibles desplazamientos (*Representación* de G. Manrique); c)escenario múltiple con desplazamientos claros que ocupan un lugar fundamental en el desarrollo de la obra. (*Auto de la Huida a Egipto*); d)Teatro procesional sobre carros (*Auto de la Pasión* de Alonso del Campo). Este teatro procesional parece imponerse con el cambio de siglo (*Códice de Autos Viejos*) aunque a lo largo del XVI siguen en vigor dichos modelos y se van combinando con escenarios polivalentes de tipo italiano.

Islam, en una cruzada permanente que identifica a los españoles como pueblo. España – Castilla– es diferente, y diferente a la del resto de Europa habría sido la evolución de su teatro.

El área catalana

Como apuntábamos al comienzo, el caso catalán es muy diferente al castellano. Cataluña fue sin duda uno de los grandes centros europeos del drama litúrgico medieval: Vic y, sobre todo Ripoll, fueron centros de difusión de las prácticas dramáticas y conservan algunas de las variantes más antiguas como es el caso del primer *unguentarius*, y el caso más antiguo de tropo con el *ubi est Christus meus*¹³³. A ellos habría que añadir los casos de Gerona, cuya Catedral ha sido calificada de “madre de las ceremonias” por el Padre Villanueva, y Palma de Mallorca que disputa a Gerona el apelativo según Donovan. Entre estas cuatro iglesias y las que de ellas dependieron suman más de 20 dramas litúrgicos destacando los abundantes testimonios del *Quem Quaeritis*, introducido como tropo pero progresivamente establecido en su función de drama litúrgico en la *Visitatio*. Los estudios de Eva Castro destacan sin embargo como a partir del siglo XIII se inicia un proceso de esclerotización y anquilosamiento y aunque siguen manteniéndose las ceremonias no se introducen nuevos temas –no hay dramas sobre la Virgen– ya que estos aparecen en el teatro vernáculo, de carácter religioso y con contenido devocional pero fuera ya de la liturgia¹³⁴.

Los trabajos de Villanueva y Milá i Fontanals¹³⁵ permitieron, ya a finales del siglo pasado, dibujar un panorama del teatro en los *Paisös catalans* que contrastaba por su riqueza con el del resto de la península, panorama que se vio notablemente ampliado con el descubrimiento del denominado *Còdice Llabrés*, un repertorio de consuetas mallorquinas copiado en el XVI, pero algunas sin duda muy anteriores, y con las aportaciones de Anglés, Romeu i Figueras y Massot i Muntaner¹³⁶. Sin pretender hacer aquí un catálogo completo de

133 Vid. DONOVAN (1958), p. 75.

134 CASTRO CARIDAD (1997), pp. 20 ss.

135 Vid. VILLANUEVA (1803-1852) y MILA i FONTANALS (1895), VI, pp. 205-379.

136 Vid. ANGLÉS (1935); ROMEU FIGUERAS (1957) y (1962) y MASSOT i MUNTANER (1983b).

las piezas conservadas, me interesa destacar la abundancia de textos vernáculos y su variedad temática.

De teatro veterotestamentario –inexistente en Castilla– se conservan ocho obras (siete en el Códice Llabrés y el *Misteri de Adan i Eva* valenciano) que abarcan desde la Creación hasta los Profetas tocando temas como Jacob, Susana, el Sacrificio de Abraham, Tobías, Asuero y Judith¹³⁷.

Sobre la vida pública de Jesús se conservan siete obras (Tentaciones, Hijo pródigo, Samaritana, Resurrección de Lázaro...) todas ellas recogidas en el Códice Llabrés¹³⁸.

El ciclo de Navidad está representado por una docena textos (seis en el código Llabrés) que incluyen Natividades (*Per la Nit de Nadal*), dramas *Dels pastorells* y epifanías (dos consuetas *Dels Tres Reis* en el Códice Llabrés y el *Misteri del Rei Herodes* valenciano)¹³⁹.

Abundantísimas son las Pasiones, más de veinte entre textos completos, fragmentos y referencias además de cinco descendimientos (*Devallaments*) y dos *Resurrecciones*, con pervivencias hasta nuestros días como las pasiones de Olesa y Esparreguera o la de Cervera¹⁴⁰. Hay incluso quien ha pensado en la existencia de un foco pasionístico en Cataluña, independiente de la dramaturgia francesa del Norte, que ejercería su influencia en la zona provenzal y sobre Castilla a través de Valencia. No hay que olvidar que pocas zonas de Europa conservan tal cantidad de textos y que en que ninguna, salvo Alemania, se mantuvieron tanto tiempo, ininterrumpidamente, las representaciones¹⁴¹.

El ciclo Hagiográfico, ausente en Castilla, está en Cataluña ampliamente representado con doce textos conservados y abundantes noticias de representaciones de las que no conservamos los textos¹⁴². Notable es también el teatro asuncionista, todavía vivo en el

137 El corpus completo editado y estudiado por Ferrán HUERTA i VIÑAS en su tesis doctoral (1975) y (1976).

138 Tenemos además noticias de otras representaciones con la misma temática en la Catedral de Gerona (1473-1546): Tentaciones de Cristo, Pasión y Siete pecados mortales, Sacrificio de Isaac, Sueño y venta de José (DONOVAN (1958), p. 119).

139 Sobre el teatro navideño catalán véase la tesis de Guillermina CENOZ i DEL AGUILA (1977) y los trabajos de Ferrán HUERTA i VIÑAS (1983) y (1996).

140 Para las pasiones catalanas véanse los trabajos de ROMEU FIGUERAS (1962-67) y MASSIP i BONET (1987) y (1993). Hasta 1900 se conservaron Pasiones populares en numerosos lugares de Cataluña.

141 Vid. ROMEU FIGUERAS (1958), pp. 59-60.

142 Los 12 conservados son: el *Misteri de San Cristofol* valenciano publicado por CORBATO (1932); el *Misteri de Santa. Agata* y el *Misteri de San Endald* (descubiertos y publicados por el P. Nolasco de Moler (1954) en un manuscrito copiado en el siglo XVI procedente de Sant Joan de les Adadesses. El primero fue editado por ROMEU FIGUERAS (1957), II, pp. 35-66 y por MASSOT i MUNTANER (1983B), últimamente lo ha estudiado QUIRANTE SANTACRUZ (1994), el segundo puede verse en ROMEU i FIGUERAS (1957) II, pp. 66 ss.). El resto de las piezas proceden del Códice Llabrés y han sido editadas por Josep Romeu Figueras en los volúmenes II y III de su *Teatre Hagiogràfic* (1957): *Consuetas de S. Francesc* (Llabrés nº 29); *Consuetas de la Passio de Sant Jordi* (nº 30); *Consuetas de Sant Jordi* (nº 31); *Consuetas de Sant Cristofol* (nº 32); *Consuetas del Martiri de Sant Cristofol* (nº 33); *Consuetas de Sant Mateu* (nº 44); *Consuetas de Sant Crespi y Sant Crispinià* (nº 45); *Representatió de la vida de Sant Pera* (nº 46) y *Consuetas de Sant Pau* (nº 48). Hay también noticias de piezas perdidas como un *Entremés de San*

Misteri de Elche, género del que se conserva un texto latino y tres en vulgar y varias referencias que prueban la existencia de otros hoy perdidos¹⁴³.

Mención aparte merecen los abundantes testimonios de *Representaciones de Profetas* y sus derivaciones en los *Cantos de la Sibila* y escenificaciones de la leyenda del *Ara Coeli*. Tenemos noticias de ellas en Barcelona, Gerona, Vic, San Juan de las Abadesas, Valencia y Palma de Mallorca, entre otros lugares, y conservamos algunos textos: varias versiones catalanas del *Cant* y dos piezas con el tema de la leyenda del *Ara Coeli*: un fragmento de 16 versos en el Ms. 101 de la Universidad de Barcelona y una pieza completa de 155 versos '*Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar*', copiada a finales del siglo XV o comienzos del XVI en un manuscrito procedente de San Bartolomé *del Grau* pero quizá anterior¹⁴⁴. Hay además interpolaciones de escenas de Profetas y Sibilas en obras de temática navideña como la *Consueta per la nit de Nadal*¹⁴⁵ y la *Consueta de la Nativitat de Jesús-Christ*¹⁴⁶, ambas procedentes del manuscrito Llabrés.

A estos géneros mayores habría que sumar un grupo de textos atípicos como la *Consueta del Juy* mallorquina (Llabrés nº 11), dos piezas eucarísticas del valenciano Joan de Timoneda,¹⁴⁷ una alegoría sobre los siete sacramentos (*Los set Sagraments*, Llabrés nº 40), epístolas farcidas, sermones burlescos (*Sermó del Bisbetó*)¹⁴⁸ y poemas dramáticos como el *Mascarón*¹⁴⁹.

Poco es sin embargo lo que se conserva del teatro profano. Son numerosísimas las referencias de representaciones en fiestas cortesanas y ciudadanas con motivo de Entradas

Vicente representado en Huesca en el s. XV (DONOVAN (1958) p. 189), la *Representación alegórica de Sta. Enlalia* (Barcelona 1481, entrada de Isabel la Católica, SHOEMAKER (1973) [1935], p. 13), la *Representación de S. Jorge* en Inca en 1460 (LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. 2 p. 66 y la *Representación de S. Juan Bautista* en la iglesia de Santa María de Inca en 1372 (LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. 2 p. 66).

143 Para el teatro asuncionista catalán véase ROMEU FIGUERAS (1986) y QUIRANTE SANTACRUZ (1987).

144 La pieza fue editada en primer lugar por E. Moliné i Brase en *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), pp. 431-38 y más tarde por CENOZ i DEL AGUILA (1977), nº II. Ferrán Huerta i Viñas tiene también una edición reciente. Para el fragmento barcelonés véase CENOZ i DEL AGUILA (1977), p. 8.

145 Ed. por Massot y Muntaner, comienza escenificando el *Ordo prophetarum* y luego introduce la leyenda del Araceli y la Sibila Triburtina a la que se confunde con la Eritrea –la del Canto– poniendo en sus labios los versos del Iudici signum (CENOZ i DEL AGUILA (1977), nº IV).

146 CENOZ i DEL AGUILA (1977), nº VII.

147 Sobre el estado de la cuestión del teatro valenciano véanse los trabajos de Josep Lluís SIRERA (1984A) y (1984B).

148 Las epístolas farcidas de *Sant Joan y Sant Esteve* y el *Sermó del bisbetó* han sido editados por ROMEU FIGUERAS (1957) II, pp. 5-24.

149 Obra del siglo XIV, el *Mascarón* es en realidad una traducción libre del popular escrito de Bartolo de Sassoferrato *Processus Satanae contra divam Virginem* que incide en la idea de la Virgen mediadora. El texto tiene perfecta correspondencia en el *Auto de acusación contra el género humano*, incluido en el *Códice de Autos Viejos* (s. XVI, ROUANET (1901), pp. 216-17) y en un poema franco normando de mismo siglo (*L'advocacie Notre Dame, ou la Vierge Marie plaidant contre le diable*) (vid. LAZARO CARRETER (1981), p. 58 y ROUANET (1901), pp. 216-17). Aparece también el personaje del diablo Mascarón en el drama asuncionista de Tarragona (1388) con el papel de impedir el entierro de la Virgen aunque es ahuyentado por Cristo que utiliza la cruz a modo de bastón, dando lugar a una escena cómica que cuanta con paralelos en el teatro francés.

Reales, coronaciones y banquetes pero los textos son muy escasos y sólo se ha conservado algo a partir de 1500 que aunque emparenta con la tradición medieval responde a presupuestos modernos y enseguida se castellaniza, lo que no sucede con el teatro religioso popularizante.¹⁵⁰

A caballo entre el teatro religioso y el profano se encuentran la *Dansa de la Mort* de Carbonell (finales del siglo XV)¹⁵¹ y la *Representació de la Mort* mallorquina. (Llabrés nº 36), incompleta y anónima aunque atribuida por Romeu y por Massot a Francesc d'Olesa, quien la redactaría hacia 1538-¹⁵². Dos pruebas de la popularidad del género macabro que en Cataluña ha pervivido hasta nuestros días en el *Ball de la Mort* de Vergés (Gerona)¹⁵³.

Si a los textos conservados añadimos las noticias sobre representaciones perdidas, los datos sobre la actividad juglaresca, el testimonio del arte y la documentación sobre la actividad de pintores y escultores en la preparación de espectáculos teatrales, tendremos un panorama comparable a los de Francia, Italia o Inglaterra por lo que no resulta exagerado afirmar que el área catalana fue uno de los grandes centros del teatro medieval en Europa¹⁵⁴.

150 Sobre el teatro profano vid. ROMEU FIGUERAS (1992), pp. 196-97 y MASSIP i BONET (1986). Como ejemplo de pieza profana véase la número 4 del manuscrito Llabrés (*El Doctor y el Bachiller*). La mayor parte de las piezas conservadas, posteriores todas a 1500, son valencianas y fueron realizadas en época en la que la corte de Germana de Foix residía en Valencia (la parte en valenciano de la *Comedia Serafina* de Torres Naharro, *la Vesita* de Juan Fernández de Heredia o *El Cortesano* de Luis Milán). Para el caso valenciano vid. FABREGAS (1986) y ROMEU FIGUERAS (1958), pp. 69 ss.

151 La obra es simplemente una traducción de un original francés realizada por el archivero real Pere Miquel Carbonell quien añadió de su pluma algunas octavas en las que intervienen personajes de la cancillería real aragonesa (Canciller, Vicecanciller, Regente, Tesorero..). Para KURTZ (1934), pp. 150-52 la traducción la habría realizado hacia 1434 y las octavas de su mano las añadiría hacia 1497.

152 Consta de 1175 versos pero está mutilada faltándole el final. Su acción dramática es muy escasa. La muerte llama sucesivamente al Jove, el Rich, el pobre, el jugador, la dama, el fadrinet, el bandolero, el viejo, el rey, el fraile (es el único a quien se trata con respeto lo que ha llevado a pensar en que fuera compuesta por un franciscano) y el Papa. El autor es poco original inspirándose en fuentes anteriores como Carbonell, las *Cobles de la Mort* que acompañan al popular *Llibre del romiatge del venturós pelegrí*, y la canción tradicional *La Mort i la Donzella*. (vid. ROMEU FIGUERAS (1957-58). Es falsa la supuesta *Dansa de la Mort* valenciana del siglo XV publicada por Antoni Bulbena i Tussel en 1903 ya que se trata en realidad de una traducción moderna de la *Danza General* del Escorial (vid MASSOT i MUNTANER (1983a), p. 347).

153 Un mimo macabro similar se celebró, hasta el siglo XVIII, en la Selva del Camp (Gerona) organizado por la Cofradía de la Sangre (véase más adelante el capítulo dedicado a la *Danza de la Muerte*).

154 Un repertorio informatizado de textos medievales catalanes (RIALC) está disponible en Internet en el servidor Web de la Universidad Federico II de Nápoles (<http://www.rialc.unina.it/index.html>). Las 13 piezas teatrales disponibles en la actualidad son: *Lo fet de la Sibil·la*, *Lo fet de la Sibil·la* (fragmento), *Misteri Assumpcionista de la Catedral de València*, *Misteri d'Elx* (Consueta 1709), *Misteri gironí de la Resurrecció* (fragmento), *Nativitat de Nostre Senyor*, *Passió d'Illa* (rosellonesa, fragmento), *Passió de Mallorca* (fragmento), *Passió de la Catedral de Barcelona* (fragmento) *Passió de Vallclara*, *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, *Sermó del Bisbetó* y *Visitació* (*Representació del Centurió*).

Capítulo V: Drama y liturgia

“[La Misa es] el drama más perfecto del mundo occidental: confiando en un mendrugo de pan el sacerdote devora a Dios. Teatralmente no conozco nada más eficaz que la elevación”.

Jean Genet

Toda liturgia ordenada entra en buena medida en el dominio del espectáculo; los movimientos de los oficiantes, las vestimentas, la música que acompaña los ritos..., son elementos espectaculares de la misma naturaleza que los que utiliza el teatro. El rito es la materia originaria de la experiencia teatral en las más diversas civilizaciones; desde los rituales chamánicos al drama litúrgico medieval, pasando por Egipto, la India y Grecia, las religiones han mostrado siempre una extraordinaria capacidad para canalizar hacia el rito el instinto dramático del hombre¹. La conexión entre ritual religioso y teatro es universal y no exclusiva del cristianismo. Aunque quizá sea exagerado afirmar, como Cohen, que la religión es la auténtica generadora del drama, en cuanto que todo culto suele adoptar un aspecto dramático, no parece posible negar, ante las evidencias históricas, la indudable fuerza teatrogónica de las religiones².

En el caso cristiano, la Misa es claramente una “representación” que aparece, desde sus orígenes, como un “misterio de fe”, como un drama. La Misa no es sino una rememoración o (re)presentación del drama de Cristo que en su desarrollo emplea, al menos desde el siglo X, los elementos básicos de la representación teatral: un texto –con diferentes escenas que en ocasiones toman forma dialogada–, música, vestuario, gesticulación apropiada, un escenario –la iglesia–, decorados e iluminación. Si la liturgia es, como se ha dicho, teología puesta en escena, la Misa escenifica el núcleo mismo de la doctrina cristiana, es pues el drama por excelencia y así parece haberlo comprendido, ya en

1 Una síntesis básica del papel del teatro en las diferentes religiones puede verse en OLIVA y TORRES (1990). Desde una perspectiva antropológica analizan el papel de la religión, el rito y el mito en la génesis del teatro Frazer en *La rama rorada* (FRAZER (1984)[1890]) y, especialmente, Theodor GASTER (1950). Recientemente véase TURNER (1986).

2 COHEN (1951) [1906], pp. 10 ss..

el siglo XII, Honorio de Autun cuando afirma que el sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana en el teatro de la Iglesia³.

Si en su esencia la Misa es un misterio dramático, no puede sorprender que en su realización práctica adoptara tempranamente formas dramáticas⁴. Al menos desde finales del siglo VIII aparecen indicios de dramatización en el canto de la liturgia gallicana⁵, y, a principios del siglo IX, Amalario de Metz⁶ expone su interpretación alegórica de la misa la cual, aunque condenada en el sínodo de Quercy del 838 y combatida por la corriente purista encabezada por Agobardo de Lyon, tuvo gran difusión en Francia y zonas limítrofes⁷. Amalario ve la misa como una alegoría en la que personas, vestiduras, objetos litúrgicos etc., tienen un significado profundo. La interpretación que hace en el *Liber*

3 Honorio de Autun continúa la tradición iniciada por Amalario de interpretar la liturgia desde un punto de vista alegórico. En su *De gemma animae sine de diuinis officiis* redactado hacia el año 1100 (Migne, P.L., CLXXII, col. 570) incluye un capítulo (nº 38), titulado *De tragoediis* en el que escribe:

“Sciendum quod hi qui tragoedias in theatris recitabant, actus pugnantium gestibus populo repraesentabant. Sic tragicus noster pugnam Christi populo christiano in theatro Ecclesiae gestibus saris repraesentat, eique uictoriam redemptionis suae inculcat. Itaque cum presbyter Orate dicit, Christum pro nobis in agonia positum exprimit, cum apostolos orare monuit. Per secretum silentium, significat Christum uelut agnum sine uoce ad uictimam ductum. Per manuum expansionem, designat Christi in cruce extensionem. Per cantum praefationis, exprimit clamorem Christi in cruce pendenti”.

[Es bien sabido que los que recitaban tragedias en el teatro, representaban ante el pueblo mediante gesticulaciones las acciones de los combatientes. Del mismo modo, nuestro actor trágico representa el combate de Cristo ante el pueblo cristiano en el teatro de la Iglesia mediante sus gestos y graba en la memoria del pueblo la victoria de su redención. Así pues, cuando el celebrante dice el Orate, esta expresando que Cristo asumió por nosotros su agonía, cuando exhortó a sus discípulos a orar. Por medio del silencio de los Secreta representa a Cristo como un cordero que sin voz es conducido al sacrificio. Por medio de la extensión de las manos reproduce la extensión de Cristo en la cruz. Por medio del canto del Prefacio expresa el clamor de Cristo colgado en la cruz]. (La traducción castellana es de CASTRO CARIDAD (1996), p. 41). La idea de interpretar los gestos de la misa como conmemoración o “pintura” de los de Cristo está muy extendida en los comentaristas del siglo XII. Ruperto de Deutz, por ejemplo, explica el gesto del sacerdote orante con los brazos extendidos como “pintura” del Cristo en la cruz (vid. BARASCH (1987), p. 9).

4 Estructura o formas dramáticas que no quieren decir necesariamente modo representacional (vid. HARDISON (1965), p. 176). Hardison señala que aplicando a la Misa las categorías de Aristóteles habría que clasificarla como comedia ya que comienza con adversidades pero termina felizmente, mientras que la tragedia comienza con prosperidad y termina con miseria. La Misa es un ritual cómico en su estructura y serio en su propósito. Sobre la Misa en el rito romano en relación con el drama véase el capítulo que dedica al asunto Karl Young (YOUNG (1932), I, pp. 15-43). El paso de la liturgia al espectáculo ha sido analizado por EDWARDS (1976). Para el desarrollo del rito romano desde el siglo VIII véase APOLLONIO (1981) caps. I y II.

5 Vid. CABROL y LECLERCQ (1907- sqq.), vol. XV, col. 2171-2183 y, más recientemente, SARTORE (1977), quien señala que la liturgia cristiana desde finales del s. IV había manifestado una tendencia a la dramatización que se acentuará en el s. VII en la iglesia Franco-germana la cual modifica la sobriedad y severidad de la liturgia romana adoptando una modalidad celebrativa, inspirada en la de la Iglesia de Jerusalem, que se propone “representar” los episodios de la Pascua con gran riqueza de elementos escenográficos, textuales y musicales. (La ceremonia de las palmas, la de las candelas, el Oficio de tinieblas, el Lavatorio del Jueves Santo y la *Adoratio Crucis* del Viernes Santo son buenos ejemplos de ceremonias litúrgicas dramáticas).

6 Nacido hacia el 780, fue obispo de Metz hasta el 850 y diplomático (embajador en Constantinopla) de la corte de Carlomagno.

7 Desarrollada en una abundante obra entre la que destacan la *Elogae de ordine romano* y el *Liber Officialis* [también conocido como *De ecclesiasticis officiis*, (ca. 813-14)]; del *Liber* se hicieron varias ediciones en vida de Amalario y se siguió copiando posteriormente. Sus obras han sido estudiadas y editadas por J. M. Hanssens, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia. Studi e testi*, Ciudad del Vaticano, 1948-50.

Officialis (ca. 823)⁸ de los movimientos del sacerdote, el archidiacono y los subdiaconos alrededor del altar durante el Canon, como la reproducción alegórica de los de Nicodemo, José de Arimatea y las Santas Mujeres durante el Descendimiento y el entierro de Cristo, marca el comienzo del desarrollo de lo que más tarde llegaría a ser el tropo del *Quem Queritis*⁹, el primer drama litúrgico de la iglesia occidental. Heitz y Hardison han visto una estrecha relación entre la interpretación alegórica de la liturgia y la historia del drama¹⁰. La visión de Amalario es la fuente intelectual de los primeros oficios dramáticos que surgen en el siglo IX, en el mundo tardocarolingio, ámbito en el que la liturgia pascual y navideña va perdiendo su carácter lírico en favor de uno más histórico, más “verídico”, que hace descender a Dios a la escala humana en una forma dramática animada.

La mayoría de los estudiosos han considerado que el paso del rito al drama se produjo en los tropos¹¹ y aunque quizá nunca podamos llegar a saber a ciencia cierta si el *Quem Queritis* surgió como texto del tropo o del drama, sí parece claro que, al menos desde el siglo XII, la pieza se había establecido en su función de drama litúrgico en la ceremonia *Visitatio Sepulchri*. Otra cuestión es la de si puede considerarse al drama litúrgico como el embrión de todo el teatro occidental. Las tesis tradicionales así lo afirmaban aunque a la luz de las últimas investigaciones tal explicación no resulte del todo convincente.

8 *Liber Officialis* III, 9-13, traducción castellana en la edición española de JUNGSMANN (1963)[1948], p. 114. Los principios básicos de la Misa, según la interpretación de Amalario, son la *rememoratio* y la *moralisatio*.

9 El tropo es una pieza musical que recrea la conversación entre las Mujeres que iban a visitar el sepulcro de Cristo y el ángel que les anuncia la Resurrección. En los primeros casos (tropario de Limoges BNP lat. 1240 (1^a/2 X), el *Quem Queritis* no es un texto autónomo sino que forma parte de un tropo, formado por cinco elementos, del *introito* de la misa de Pascua. Puede también, como en los casos de Saint Gall, funcionar como tropo que introduce todo el canto del *introito* de la misa de Pascua (troparios de Saint Gall (Siftsbibl. Ms. 381 y 484, mediados del s. X). A Partir de la *Regularis Concordia* (ca. 965-75) el texto del *Quem Queritis* forma parte frecuentemente de una ceremonia denominada *Visitatio Sepulchri* que se introdujo en el oficio de Maitines del domingo de Resurrección, inmediatamente después del tercer responsorio y antes del *Te Deum* con el que concluía el oficio. (CASTRO CARIDAD (1996), p. 136 ss.). Sin embargo hoy no puede sostenerse la hipótesis evolutiva de Young basada en una manipulación tendenciosa de los testimonios conservados. Como han demostrado entre otros los trabajos de DE BOOR (1967) y RANKIN (1985) el tropo del QQ fue una pieza polivalente que se utilizó, con una gran libertad, tanto como tropo de interpolación en el *introito* de la misa de Pascua, o como tropo de introducción de dicha misa; también como canto procesional de entrada a misa y como texto nuclear de la ceremonia de la *Visitatio Sepulchri* en el oficio de Maitines del día de Pascua.

10 HEITZ (1963), pp. 173 ss. y p. 182 y HARDISON (1969), p. 37-42-69. Sobre este mismo aspecto véase, más recientemente, CALKINS (1986).

11 Los tropos son interpolaciones breves en un texto litúrgico, aprovechando una frase musical sin letra en el canto o con una melodía propia. Pronto estas interpolaciones tomaron forma dialogada y escenificada al alternar en su interpretación las intervenciones del coro y de los solistas. Su origen es monástico (s. IX) en Francia y Suiza. Los monjes de Jumieges fueron los primeros en aplicar un texto silábico en las vocalizaciones del aleluya, para facilitar la memorización de la música. Éste es el origen de los llamados tropos de adaptación. Estos tropos fueron imitados y transformados en el monasterio de St. Gall, hacia 864, por Notker, que desarrollando algunas células melódicas del texto primitivo (tropos de desarrollo) las transformó en composiciones originales, las secuencias, convertidas más tarde en un género independiente, en el que desaparecieron sus relaciones con el aleluya inicial.

No pretendo aquí resolver la cuestión de los orígenes del teatro occidental, me interesa tan sólo destacar como la liturgia y el teatro se sirven de una gama común de códigos: el verbal (texto hablado o leído); el gestual (mímica y movimientos de los actores); el del lugar escénico (decoración, iluminación y ubicación); el de la indumentaria (disfraz del actor y ropas y colores litúrgicos del oficiante) y, por último, el de los efectos sonoros como la música¹². Sea o no la liturgia el embrión del teatro, no se puede negar que la liturgia medieval alcanzó un grado de dramatización y gestualización que favoreció la aparición de manifestaciones espectaculares a las que quizá sea exagerado calificar como Teatro, entendido en un sentido restringido, pero que encuentran claramente un lugar en un concepto amplio de teatralidad. Ello justifica el estudio que he dedicado a las repercusiones artísticas de ciertas ceremonias litúrgicas –como la Procesión de las Candelas o el ritual de Reconciliación de Penitentes– que si bien no pueden ser calificadas de teatrales sí presentan suficientes rasgos dramáticos y espectaculares¹³ como para ser incluidas en un estudio sobre las relaciones entre la actividad dramática y la artística en el período medieval¹⁴.

12 Sobre el papel de la liturgia como fuente generadora del drama medieval véase HUGLO (1977) para el cual la liturgia es la fuente del drama medieval; fuente "primaria" cuando el texto de la función litúrgica engendra directamente el drama (*Officium Stellae* de Nevers o *Sponsus*) y fuente "secundaria" cuando el drama se forma sobre un tropo, o sobre una composición derivada de la liturgia (*Visitatio Sepulchri*) e incluso ciertos dramas de la Pasión surgen directamente de los ritos litúrgicos de la Semana Santa.

13 Excluyo sin embargo el estudio de temas como el Bautismo de Cristo por infusión que derivan de prácticas litúrgicas novedosas pero sin rasgos dramáticos (la iconografía aparece en el siglo XII con el cambio de rito. El primer caso es el retablo de Nicolás de Verdún (1181), aunque en este se combina la infusión y la inmersión, y en España el tímpano del claustro de la Catedral de Burgos. Fue en el siglo XIV con Andrea Pisano (1330 puerta del Batipsterio de Florencia) y Tadeo Gaddi (Academia de Florencia) cuando la nueva fórmula triunfó definitivamente).

14 No se me escapa que los paralelismos entre liturgia y teatro terminan bruscamente cuando se analiza el proceso de creación del autor en ambos medios, la diferente naturaleza de las funciones del actor y del oficiante, la utilización del espacio y la diferencia entre comunidad de fieles y público espectador. Frente a la liturgia, estática y escasamente innovadora, que maneja un conjunto limitado de signos, el teatro tiene como rasgo individualizador la libertad del autor para utilizar los más diversos medios expresivos en su proceso comunicador y es en este sentido en el que hay que interpretar la conocida afirmación de Bertolt Brecht: "Si el teatro nació del culto, eso quiere decir que al apartarse de él se convirtió en teatro".

La Presentación en el Templo¹⁵ y la Procesión de las Candelas

La iconografía de la Presentación de Jesús en el Templo no presenta claramente la diferenciación entre un tipo griego y otro latino habitual en los principales temas de la iconografía cristiana. Sin embargo, las diferencias de liturgia entre oriente y occidente se reflejan en ciertas variantes de la escena como son la presencia habitual del altar en las *Presentaciones* occidentales o la preferencia por el encuentro (*Hypapante*) entre Simeón y el Niño a la puerta del templo en las orientales¹⁶. En occidente la Iglesia no conmemora en su fiesta litúrgica el encuentro entre Cristo y Simeón sino la Presentación de Cristo en el Templo, con una ceremonia que tiene lugar en el altar en el cual el Niño es ofrecido al Señor en presencia de Simeón con lo que ambas escenas se sintetizan. El altar adquiere así una importancia capital en la escena, tanto como notación ambiental que alude al Templo en el que tiene lugar la ofrenda, como elemento simbólico que prefigura el sacrificio de Cristo en la cruz¹⁷.

El altar no aparece en los primeros ejemplos occidentales¹⁸ que siguen la fórmula oriental de la *Hypapante*. Los primeros casos en los que el altar hace su aparición son de los siglos X y XI pero en ellos la tradición de la *Hypapante* sigue viva, el ara no ocupa un lugar

15 Las dos prefiguraciones del acontecimiento en el Antiguo Testamento son el destete de Isaac (o más raramente su circuncisión, Génesis, 21) y la consagración del infante Samuel al Señor (Samuel, 1 24-28). En el arte ambas escenas siguen el modelo de la Presentación de Jesús en el Templo, con el altar y, en ocasiones, una lámpara de aceite suspendida sobre él (véanse algunos casos ingleses en manuscritos y misericordias en GRÖSSINGER (1997), figs. 92-96). Las contaminaciones entre ambas iconografías (circuncisión y presentación) son frecuentes y así es normal que, contra el relato bíblico, en la circuncisión aparezca la Virgen e incluso la profetisa Ana (Retablo de la Catedral de Viseu, ca. 1501-06, círculo de Grão Vasco, MARKL (1995) fig. p. 252, Iglesia de Santa María, Borja, (Zaragoza), Monasterio de Sta. Mª de la Sisle (Toledo), retablo de la Catedral de Ciudad Rodrigo... etc. (Fototeca CSIC, Signaturas: F10/C123 ss.).

16 En oriente la presencia del altar es excepcional (Pintura Mural de la Capilla de San Eustaquio (Capadocia), s. X, SHORR (1946), fig. 16). Para las diferentes variantes en la ambientación de la escena y la disposición de sus protagonistas véase SHORR (1946) quien distingue seis tipos principales (*Op. Cit.* pp. 23 ss.). Es frecuente en el arte, como hemos visto, la confusión entre la Circuncisión del Niño (8 días después del parto) y la Purificación de la Virgen (40 días después del parto según la ley judía -Levítico XII-) con la Presentación del Niño en el templo con las dos tórtolas que prescribe el *Levítico*. Es también frecuente la asociación de la Presentación en el Templo con la escena de Cristo entre los doctores (separada por 12 años) –y las contaminaciones iconográficas entre ambas escenas–, una asociación que es así mismo norma general en los ciclos teatrales bajomedievales ya que en el Evangelio de Lucas van seguidas.

17 La propia raíz de las voces hebrea y griega para “altar” alude a su carácter sacrificial ya que *mišbéah* y *θυσιαστηριον* derivan respectivamente de los verbos “sacrificar” e “inmolar”. Sobre el carácter sacrificial del altar en la Presentación vid. SHORR (1946), p. 19 y SINANOGLU (1973), pp. 501 ss. Otro rasgo que prefigura el sacrificio de Cristo es la presencia, poco frecuente, de María con una espada atravesándole el pecho haciendo visibles las palabras que el anciano Simeón dijo a la Virgen “y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones (*Lucas* 2, 35) (vid. casos en SHORR (1946), p. 26).

18 Mosaicos del S. V en el arco de Sta. Mª la Mayor de Roma, mosaicos desaparecidos del Papa Juan VII (s. VIII), Evangelionario de Hitda (s. XI) etc. Vid. SHORR (1946), pp. 20-21 fig. 1 y 3.

central en la composición y los protagonistas no se relacionan con ella¹⁹. Ejemplos artísticos en los que el altar juega un papel fundamental en la escena los hay desde el siglo IX²⁰, pero el motivo no se hace frecuente hasta el románico generalizándose a partir de Chartres la situación del Niño de pie sobre el altar sostenido al unísono por María y Simeón²¹.

El carácter sacrificial del altar se enfatiza en el arte situando sobre él una cruz (Fig. 1)²² o un cáliz²³ que anticipa la futura sangre de Cristo en la cruz, y en algunos casos del *trecento*, un pebetero ardiente o un orificio en el centro del que surgen llamas²⁴. También en el teatro se hacen alusiones a la Pasión situando en escena al Niño sobre un altar y refiriéndose a Jesús como a un cordero de sacrificio²⁵. No son más que coincidencias generales basadas en una exégesis muy frecuente del capítulo de San Lucas (2, 22-39) pero hay algunos detalles de la iconografía del tema que indican una relación más estrecha entre lo que los artistas representan y lo que veían en los oficios litúrgicos dramatizados o en el teatro ciudadano.

Durante las representaciones de la Presentación y la Circuncisión de Cristo el altar alude simbólicamente al templo en Jerusalén y lo mismo sucede en el arte pero aquí

19 Menologio de Basilio II (s. X), Antifonario de Prüm (s. XI), Puertas de Hildesheim (s. XI), Evangelionario Aureo de Enrique III (s. XI) etc. vid. SHORR (1946) figs. 4-6.

20 Frontal de altar de marfil de la Catedral de Salerno, Altar dorado de S. Ambrosio de Milán, Sacramentario de Drogo (vid. SHORR (1946), figs. 9, 10 y 13).

21 Véanse el Tropario de Autun (s. XI), un fresco de Grotta degli Angeli (s. XII) y la escena del Portal Real de Chartres (s. XII), en SHORR (1946), figs. 11, 14 y 15. En España tenemos entre otros el caso del tímpano de la antigua iglesia románica de Silos descubierto en 1964 (YARZA LUACES (1970), p. 342 ss.).

22 Capitel del pórtico norte de la Iglesia de San Martín de Segovia. La cruz es patriarcal, de doble travesaño.

23 Véanse, por ejemplo, dos capiteles románicos de San Juan de Amandi (Villaviciosa, Asturias) en los que aparecen altares y cálices formando parte de la escena de la Presentación en el templo en FERNANDEZ GONZALEZ (1982), fig. 83 y lam. 10.

24 *Presentaciones* de Lorenzetti (1342), Jacopo del Casentino (1330, National Gallery de Washington) y Taddeo Gaddi (Academia de Florencia ca. 1335)

25 En el drama inglés del ciclo de N-Town (*The Purification*) un rúbrica indica: “*Mary leyth the childe on the Autere?*” (BLOCK (1922), p. 168), y en el ciclo de York (Play 17, *Presentation*) María se lamenta de no haber podido llevar un cordero al templo, en lugar de las tórtolas, ofrenda de pobres, y José le responde que el propio Niño es el Cordero:

*And yf we haue not both in feer,
The lame, the burd, as ryche men haue,
Thynke that vs muste present here
Oure babb Jesus, as we voutsane
Before Godes sight.
He is our lame Mary, kare the not,
For riche and power none better soght;
Full well thowe hais hym hither broght,
This our offerand right.
He is the lame of God I say,
That all our syns shall take away
Of this worlde here*

Véase la edición de BEADLE (1982), p. 155, puede encontrarse versión electrónica en internet en el servidor Web de la University of Virginia Library, Electronic Text Center: <http://www.etext.virginia.edu/mideng.browse.html>

frecuentemente el altar es claramente cristiano y responde a una tipología reconocible, románica –en muchos casos cubierto por un baldaquino cupulado o apiramidado²⁶ –, o gótica, incluso con retablo y figuras²⁷ o con una arqueta-relicario medieval sobre él (Fig. 2). Aunque se aluda al templo de Salomón se hace a través de los altares de las iglesias contemporáneas, una actualización de la escena que aunque pueda tener valores simbólicos (es conocida desde Friedländer y Panofsky la asociación del estilo románico con el judaísmo en la pintura de los primitivos flamencos)²⁸, sin duda tiene también algo que ver el conocimiento de las representaciones que tenían lugar en los altares de las iglesias medievales²⁹.

Un caso claro de iconografía inspirada por la liturgia es el de las *Presentaciones* en las que algunos de los protagonistas llevan velas encendidas en las manos, un detalle que no se menciona en las escrituras³⁰ y que sin duda deriva de la Procesión de las Candelas que tenía lugar en numerosas iglesias europeas el día 2 de febrero, fiesta de la *Purificación*, pronto conocido (desde el siglo IX) como día de la Candelaria.

Según las noticias de Beda (ca. 725) la procesión de los cirios fue introducida en Roma por el Papa Sergio I en el siglo VII³¹. La gran autoridad del Venerable llevará a numerosos autores posteriores (Rabano Mauro (ca. 819), Jean Beleth (ca. 1160), Inocencio III (f. XII) Jacobo de Vorágine o Guillermo Durando de Mende (1286) a recoger también la

26 Véase, por ejemplo, el Evangeliario procedente del Norte de Alemania que ilustra SHORR (1946), fig. 21, como ejemplo de altar románico y baldaquino cupulado. Sin éste último, pero con un altar claramente románico, el tímpano de Silos mencionado.

27 Así aparece el altar en una miniatura del *Speculum animae valenciano* y en el *Laus Mariae* de Conrado de Hainburg (ca. 1364, Bib. Nal. de Praga). También aparecen en ocasiones altares góticos en la escena de la Circuncisión, por ejemplo en una inicial historiada el Maestro de la *Vitae Imperatorum* (Milán, ca. 1430, colección Bresslauer n° 77)

28 Vid. PANOFSKY (1998)[1953], p. 137 a propósito de la Presentación de Roger van der Weyden, ambientada en una iglesia románica de plano semicentral.

29 Un caso que ilustra claramente la conexión entre la liturgia y la iconografía del tema es la *Presentación* de Ambrogio Lorenzetti en los Uffizi (1342) en la que aparecen los bustos de Moisés y Malaquías sosteniendo cartelas, pudiendo leerse en la de este último una cita del capítulo tercero de su libro, capítulo que el Misal romano prescribe como lectura en el servicio de la Fiesta de la Purificación de la Virgen (en la Biblia Pauperum uno de los profetas sostiene también una cartela en la que se lee “Mal. III. 1”). SHORR (1946), p. 28.

30 El evangelio menciona las tórtolas pero no las velas que simbolizan a Cristo al que el anciano Simeón se refiere como: “luz para la iluminación de las gentes y gloria de tu pueblo, Israel” (*Lucas 2, 32*) (el versículo sigue a *Isaias 42, 6* y *49, 6* y se repite en los *Hechos 13, 47*).

31 Beda, *De temporum ratione*, cap. XII, en Migne, P.L., XC, col. 351. El rito es de origen oriental y se documenta desde el siglo V (vid. YOUNG (1932), II, p. 250 y SHORR (1946), p. 18). En occidente, aparte de la referencia de Beda, el primer testimonio es el de un sermón de Corbie (manuscrito del siglo X pero texto quizá de finales del VIII o principios del IX) editado por Dom DE BRUYNE (1922), pp. 14-16.

atribución a Sergio I de la introducción de la procesión para sustituir a ritos similares que se celebraban en Roma en honor de Plutón y Proserpina³².

Generalmente se ha interpretado el rito como el equivalente católico de la circuncisión de los judíos ya que ambos son ceremonias purificadoras de los neonatos. En el caso cristiano cabe pensar también en una supervivencia de los ritos lustrales paganos, de la *Katharsis* griega y de las *Ambarvalia* de los romanos, ambos con antorchas para espantar las tinieblas³³. Se ha señalado también (Toutain, Batiffol...) que la fiesta de la purificación podría haberse introducido para sustituir a la *Lupercalia* de los romanos aunque otros, como De Bruyne o Leclercq, lo niegan ya que no hay coincidencia de rito ni de fecha (la *Lupercalia* era el 14 de Febrero, no el 2, y en ella no se utilizaban cirios)³⁴.

Aunque su origen sea controvertido, conocemos bien la evolución del ritual de las Candelas gracias a la descripción de Honorio de Autun en su *Gemma animae*³⁵, el *Ordo* de la Catedral de Augsburgo (s. XII), una descripción de Beverley (Inglaterra, ca. 1389) y un misal de Padua (s. XIV)³⁶.

De los datos conservados se deduce que al comienzo se trataba de una simple ceremonia litúrgica, de tipo penitencial pero sin rasgos dramáticos, en la que presbíteros y diáconos llevando candelabros y cirios encendidos entraban en el templo y marchaban en procesión por el interior cantando antífonas e himnos apropiados y llevando un Evangeliario que simbolizaba a Cristo (Augsburgo). Pronto los fieles que asistían al oficio se incorporaron a la procesión llevando cirios bendecidos que al finalizar se ofrecían en el altar (*Leyenda Dorada*), el Evangeliario fue sustituido por una imagen del Niño (Beverley) y María, Simeón, José y la profetisa Ana, con el vestuario apropiado, intervenían en la ceremonia convertida ya en teatro mimado (Padua). Más tarde, en el teatro vernáculo se

32 Véanse los textos en DE BRUYNE (1922), pp. 20-21, no recoge sin embargo el de Jacobo de Vorágine en la *Leyenda Dorada* Cap. XXXVII, pp. 161-62 ed. española.

33 Es la interpretación que ya apuntó DE BRUYNE (1922), basándose en el sermón de Corbie en el cual se apunta la relación entre las “*Amburbale*” y la procesión de las candelas y las *Rogationes* para pedir la fertilidad de los campos (sobre las *Rogationes* medievales, entendidas como danzas procesionales, véase SAHLIN (1940), pp. 157 ss.)

34 SHORR (1946), p. 18 destaca que no tenemos la menor noticia de que las fiestas de Plutón y Proserpina a las que se refiere la *Leyenda Dorada* se celebrasen en Roma en el mes de Febrero pero es posible que el de Vorágine se refiera a las fiestas griegas de Perséfone -equivalentes a la *Lupercalia* romana-, emparentadas con los Misterios de Eleusis en los que eran frecuentes las procesiones de antorchas.

35 En MIGNE P.L. CLXXII, col. 649

36 Vid. textos en YOUNG (1932), II, pp. 251 ss.

mantienen los rasgos básicos de la ceremonia litúrgica, la vestimenta es similar³⁷ y es frecuente que se especifique el detalle de las velas³⁸.

En España, no conservamos referencias en los libros litúrgicos de la existencia de estas procesiones hasta la segunda mitad del siglo XIV³⁹, pero su larga pervivencia posterior y su temprano reflejo en el arte hacen pensar que debían de estar bastante extendidas.

Los datos más completos proceden de la Consuetud de Pedro Figuerola de la Catedral de Tarragona (1369)⁴⁰: en la festividad de la Candelaria el pueblo acudía a la Catedral con sus velas y se congregaba ante el altar mayor. Se apagaban entonces todas las lámparas del templo, se bendecían las velas y el obispo o un sacerdote, acompañado de un diácono y un subdiácono, encendía con pedernal un fuego nuevo en el que se prendían dos cirios que los ceroferarios ofrecían al pueblo para encender sus velas mientras se cantaba la antifona *Venite et accendite*. Concluido el canto se formaba una procesión de candelas que se dirigía hacia la iglesia de Santa María del Milagro, situada en las inmediaciones del antiguo anfiteatro romano, participando en el desfile los gremios de la ciudad llevando sus cruces e insignias. En la ceremonia se cantaba también el himno *Nunc dimittis* que pone música a las palabras del anciano Simeón satisfecho de haber podido contemplar a Cristo “Luz para iluminación de las gentes”⁴¹.

37 Simeón, por ejemplo, aparece caracterizado con Mitra o Tiara y, frecuentemente con las manos cubiertas en señal de respeto [El gesto de las manos veladas es un gesto litúrgico y ceremonial de origen bizantino, hay casos desde el siglo V (Mosaicos de Sta. Mª la Mayor) y es muy frecuente posteriormente tanto en Bizancio como en occidente (cruz esmaltada del *Sancta Sanctorum* de Roma (ss. VIII-IX, Menologio de Basilio II (s.X), Altar de Salerno (s. XI), cubierta de Evangelionario del *V&A Museum* (s. XI) etc (fotos en SHORR (1946) figs. 10 ss.), aparte de su frecuencia en otros contextos (véanse, más abajo los capítulos dedicados a *Escenografía y Arte* y al *Ordo Stellae*)]. En cuanto a la mitra-tiara es una confusión: hay casos en los que en la escena aparecen Simeón (con nimbo) y el Sumo Sacerdote (con vestiduras eclesiásticas) (Nicola Pisano) pero en la mayoría de los casos -sobre todo norteños- ambas figuras aparecen sintetizadas en una (nimbo, barba y tiara), como en el altar de Melchor Broederlam en Dijon, debido a una leyenda apócrifa que suponía que Simeón había sido elegido Sumo Sacerdote del Templo de Jerusalén tras el asesinato de Zacarías (*Protoevangelio de Santiago* cap. XXIV, 4). Esta síntesis aparece en Bizancio en los siglos IX-X (marfil del Ermitage y fresco de Capadocia, SHORR (1946) p. 29 y fig. 16) y reaparece en Italia en el siglo XIV (1338, relicario esmaltado) difundándose luego en la Europa del Norte. En ocasiones la tiara puede ser bicorne, como se suponía el tocado de los caldeos (así por ejemplo en el *Auto del rey Nabuc* de Toledo (TORROJA y RIVAS (1977), p. 69).

38 Es regla casi general en el teatro inglés: por ejemplo, en uno de los dramas del ciclo inglés del *Ludus Coventriae* o *N-Town* (*The Purification*) José entrega 3 velas a María, Simeón y la profetisa Ana: *Take here these candelys thre/ Mary · Symeon · And Anne...* (vv. 163-64) BLOCK (1922) p. 167. También en los *Chester Plays* José dice: “*Asigne I ofer here also/ of virgine wax (...)/ as clene as this waxe nowe is/ as clene is my wif*” (I, p. 120), y en el *Digby Play* la profetisa Ana insta a las vírgenes a acudir con “*tapers of wax*” y Simeón, como el Evangelio, compara a Cristo con una vela encendida (vid. HILDBURG (1949), pp. 71-72 quien relaciona los textos teatrales ingleses con las Presentaciones de los populares alabastros de la época. También relaciona con el teatro (pp. 72-73) las arcadas bajo las que aparece el Sumo Sacerdote que indican la entrada del templo y remiten a un convencionalismo teatral para representar cualquier clase de edificio necesario para la acción.

39 La fiesta de la Purificación no se celebraba en la antigua liturgia hispana y se introduce con el rito romano.

40 TOMAS AVILA (1963), pp. 36-39.

41 Es significativo que los escultores de la fachada occidental de la Catedral de Tarragona hayan reproducido los versos del himno en las inscripciones de dos de los bienaventurados que resucitan en el Juicio (Simeón y el príncipe), vid. LIAÑO MARTINEZ (1989), pp. 84 y 85.

Sabemos también que en Toledo en 1432, la Virgen ofrecía al Niño en el Templo en presencia de los Profetas y que a comienzos del XVI se representaba un *Auto* en el que el Niño Jesús era una imagen y solían aparecer, además de María, José, Simeón y Ana, “doncellas, diáconos y acompañados”⁴². Los acompañados eran sin duda los neonatos llevados por sus madres que salían de la cuarentena y encabezadas por el sacerdote u obispo, acólitos y diáconos, desfilaban con sus pequeños llevando cirios encendidos y ofrecían a los Niños en el altar del templo. Todavía en el área salmantina (Miranda del Castañar, Linares y San Esteban de la Sierra) se celebra una procesión similar con una virgen vestidera (a la moda del XVI) que lleva al Niño en el brazo izquierdo y un hacha de cera en el derecho, y va acompañada de las mujeres que salen de la cuarentena con sus hijos en brazos y velas encendidas. Cuando la procesión llega al pórtico de la iglesia el sacerdote coge al Niño, la vela y un par de tórtolas mientras se cantan unas coplas teatralizadas mujeres-imagen⁴³.

Si pasamos al terreno de las imágenes, tenemos un primer reflejo del rito en una imposta del ábside de Santiago de Agüero (Huesca) en la cual uno de los personajes lleva vela⁴⁴. En fechas posteriores el cortejo se amplía y aparecen varias mujeres con velas y tórtolas y Simeón con el gesto litúrgico de las manos veladas⁴⁵. Un caso que parece claramente inspirado en la fiesta litúrgica es la *Presentación* de Luis de Morales (mediados del XVI, Fig. 3) hoy en el museo del Prado que, aunque parte de un grabado de Dürero,

42 TORROJA Y RIVAS (1977), p. 19 y 61. En Toledo el Niño era una imagen pero sabemos que en otros lugares se utilizaban niños de verdad, circunstancia que explica que en algunas representaciones artísticas de la Presentación (vidriera de Malvern) el Niño sea claramente de varios años y no de 40 días como correspondería al relato evangélico (vid. ANDERSON (1963), p. 134).

43 CEA GUTIERREZ (1986), pp. 27-29. Sobre la pervivencia de fiesta de la Candelaria vid. CROISSET, *Año Cristiano*, I, 255-258.

44 IÑIGUEZ ALMECH (1968) p. 230 fig. 179, podría ser María o la profetisa Ana. La iglesia es de finales del XII o de comienzos del XIII. Fuera de la Península el primer caso que cita REAU (1955-59), II, 2 p. 264 (p. 275 ed. española) es un vitral de Chartres del siglo XII en el que la virgen va acompañada por tres mujeres, una con las tórtolas y dos con velas.

45 Frontal bordado de Enrique IV –impropiamente llamado de Enrique II– del Monasterio de Guadalupe (siglo XV, ALCOLEA (1975), p. 390 y fig. 470 lam VIII). Simeón, mitrado y con las manos veladas aparece también en un grabado de Fray Francisc Domenech fechado en 1488. Ya del siglo XVI son una tabla del maestro de la Sisle (Museo del Prado, Fig. 4) y una pintura de Pedro de Bilbao en la puerta del sagrario del retablo de San Miguel en la iglesia de S. Julián de Casoió (Carballeda, Orense) en la que aparece la virgen arrodillada, la profetisa Ana, Simeón y dos mujeres con cirios encendidos (GARCIA IGLESIAS (1986), p. 25 y 77-78, fig. p. 77). De la misma centuria son tres tablas portuguesas, la de Francisco Henriques en el retablo de S. Francisco de Évora (Museo de Alpiarca), la del taller de Viseu que se conserva en el Museo Nacional de Soares dos Reis y la del círculo de Vasco Fernandes del Museo Grão Vasco. En la del Museo de Soares dos Reis aparecen en primer plano dos niños peleándose que interpreto como un detalle realista inspirado en la fiesta de la Candelaria y no una alegoría al pueblo pagano como supone entre interrogaciones Dagoberto Markl. (vid. MARKL (1995), pp. 256-57). En detalle de la pelea infantil aparece en otros lugares, por ejemplo en la *Presentación en el Templo* de Ghirlandaio en *Santa M^a Novella* de Florencia.

suprime los detalles accesorios y se concentra en la procesión de mujeres con cirios inspirada en la celebración anual y popular⁴⁶.

Fuera de la Península hay numerosos casos en los que la presencia sobre el altar de objetos litúrgicos (candelabros, cálices, evangeliarios)⁴⁷ es un signo claro de influencia de las ceremonias dramáticas y hay incluso algunos en los que intervienen en la escena monjes tonsurados leyendo libros o llevando velas y acólitos vestidos de presbíteros (Fig. 5)⁴⁸. Otro ejemplo, muy claro, de influencia litúrgica es la *Presentación* de Stephan Lochner en el museo de Darmstadt (1447) que incluye una procesión de niños de coro llevando los cirios⁴⁹. En casos posteriores aparecen mujeres con niños en brazos acompañadas por monaguillos con candelabros o con incensarios⁵⁰. Estos rasgos “realistas” están evidentemente inspirados en la fiesta litúrgica y no hay que recurrir para explicarlos a la influencia de las *Meditationes* ya que aparecen en el arte antes de que la obra fuera escrita y, por otra parte, el propio pseudo-Buenaventura reconoce que su visión de la escena está influida por la ceremonia litúrgica cuando afirma que Simón, María, José, Ana y el Niño “se dirigieron al altar en procesión, como hoy se representa en todo el mundo”⁵¹.

Cuando los artistas escogen las velas y candelabros como símbolo del Cristo *Lumen ad revelationem gentium* están sin duda influidos por el conocimiento del rito de la Purificación ya que desde un punto de vista artístico sería más lógico haber optado por representar al Niño sobre el altar envuelto en una aureola luminosa, y en el caso de escogerse una fuente externa de luz esta podría proceder de antorchas, faroles o linternas y no necesariamente de cirios y velas.

46 Inventario (nº 943). MARIAS (1992), ficha nº 3. Similar es la *Presentación* de Leon Picardo también en el Prado. En la xilografía de Durero, por el contrario, el protagonismo lo tiene la arquitectura clasicista del templo y sólo uno de los personajes lleva vela (reproducción en CHECA CREMADES (1993), p. 56).

47 Hay casos de candelabros desde el siglo XII y el motivo se hace frecuente en el XIII en el Norte de Europa. Cálices los hay, como hemos visto, desde el siglo XIII, lo mismo que Evangeliarios que aluden a ceremonias como la de Augsburgo.

48 Libro de Oración de Alberto de Brandeburgo, Biblioteca Estense de Módena (s. XVI). En un Evangeliario procedente del norte de Alemania sobre el altar aparece un candelabro y en la escena interviene un monje leyendo un libro –todo bajo un baldaquino cupulado– (vid. SHORR (1946), fig. 21). Otro ejemplo de intervención de un monje tonsurado, en este caso con una vela, en un alba bordada italiana del siglo XIV (Louis DE FARCY (1919), Supo. 2, pl. 185).

49 Citada por REAU (1955-59), II, 2 p. 264, (p. 275 ed. española).

50 Las mujeres y los monaguillos con candelabros aparecen por ejemplo en una pintura de Angelo Nardi, (Prado nº 5169) y en otra de F. Ricci, (Prado nº 2962). Con incensarios en un anónimo desaparecido del Prado, (Inventario Museo de la Trinidad nº 536).

51 *Meditationes Vitae Christi*, cap. XI, p. 52, cito por la ed. castellana de Gregorio del Amo, Madrid, 1893.

Reconciliación de penitentes⁵²

Los ritos medievales de penitencia pública, imprescindibles para la remisión de los grandes pecados o situaciones generalizadas de pecado, constaban de tres fases sucesivas: la entrada en penitencia, el período penitencial (*ordo paenitentium*) y la solemne reconciliación de los penitentes con la iglesia por mano del obispo. Los datos del *Pontifical romano* y del *De sinodalis causa* de Réginon de Prüm (siglo X) nos indican que el ritual comenzaba el miércoles de ceniza con la imposición de la *favilla* en la cabeza a los pecadores públicos que se presentaban en el pórtico occidental o septentrional de la Iglesia (ambas direcciones sombrías y siniestras⁵³), vestidos de saco, descalzos y postrados en tierra de rodillas y manos –como las figuras del tímpano de la Catedral de Jaca (Fig. 6)⁵⁴–. Allí el obispo les imponía la ceniza y eran expulsados de la iglesia, como Adán y Eva lo fueron del Paraíso. Los expulsados debían de pasar toda la Cuaresma, a pan y agua, en la puerta de la Iglesia, a la vista de toda la comunidad, hasta que, el Jueves Santo concluía el ritual con la reconciliación y readmisión de los penitentes en el templo⁵⁵.

Este ritual, basado en las prescripciones del Antiguo Testamento, de los Padres de la Iglesia y de los primeros Concilios⁵⁶, estaba establecido en occidente al menos desde el

52 Sobre las ceremonias de reconciliación de penitentes son clásicos los trabajos de O. D. Watkins (WATKINS (1920) y Cyrille Vogel, la mayoría de los de éste último recogidos en el recopilatorio *En remisión des péchés. Recherches sur les systèmes pénitentiels dans l'Église latine* (VOGEL (1994). Desde una perspectiva teatral analiza el ritual PATERNO (1989) cap. V. Para la Península y en relación con la arquitectura véase BANGO TORVISO (1975), esp. pp. 183-86 y (1994). El trabajo más reciente, hasta donde yo sé, es el de Mary MANSFIELD (1995).

53 Véase una buena selección de testimonios medievales que señalan al Norte como lugar siniestro e infernal en Carlos SASTRE VAZQUEZ (1997), esp.p. 488.

54 “*Ante fores ecclesiae, sacco induti, nudis pedibus, vultibus in terram postratis*”, dice Réginon de Prüm (vid. VOGEL (1994) [1966], p. 183). El contexto litúrgico penitencial de la portada jaquesa (ca. 1090) ha sido estudiado por MORALEJO ALVAREZ (1977), esp. p. 187 y CALDWELL (1980). Las inscripciones del tímpano en las que se alude constantemente a la penitencia y al perdón con referencias claras de lugar (HUC S(U)PLICANDO VENI...), la postura y vestimenta del penitente al lado del crismón trinitario y la iconografía de los capiteles de la portada, con temas como Daniel entre los leones, siempre mencionados en las oraciones de Salvación, lleva a pensar que el tímpano y todo el portal jaqués hayan sido concebidos como marco para los ritos penitenciales que en la catedral tenían lugar. La inscripción completa dice lo siguiente: *Vivere si queris qui mortis lege teneris./ Huc supplicando veni, renuens fomenta veneni./ Cor viciis munda, percas ne morte secunda*. [Si queréis vivir aquellos que estáis sujetos por la ley de la muerte, venid aquí en oración, renunciad al fomento del veneno, y limpiad vuestro corazón de vicios, no se que perezcáis de la segunda muerte].

55 En general se permite el acceso a los oficios en un recinto especial al fondo de la iglesia, en el nártex si esta lo tenía, en una capilla o en una puerta, las populares “puertas del Perdón” (León, Liébana, Ciudad Rodrigo, Toledo...), “puertas de Adán” o “puertas de la Misericordia”. La *excommunicatio ab ecclesia* en sentido estricto sólo se aplicó, a partir del siglo XIII, en algunos lugares (vid. VOGEL (1994) [1966], pp. 141 y 143).

56 *Job* 42, 1, 2, 6, 2; *Sammel* 12, 13; *Jonás* 3, 5; *Joel* 2,12, 15, 17; Tertuliano *De Penitentia* (ca. 198), capítulos IX y X; *Sínodo de Laodicea* (ca. 363), canon XIX; *Constituciones Apostólicas*, (ca. 380), Lib. VII, cap. IX (véanse los textos citados y otros similares en PATERNO (1989), pp. 68 ss. quien estudia también los gestos (imposición de manos, genuflexión, *prostratio*,

siglo VIII. El Sacramentario de Gelasio (ca. 750) prescribe que los penitentes, pasados los cuarenta días, entren en la iglesia en grupo y se postren en tierra para recibir la absolución:

*“Egreditur paenitens de loco ubi paenitentiam gessit, et in gremio praesentatur aecclesiae, postrato omni corpore in terra”*⁵⁷.

El Sacramentario gelasiano reduce la penitencia a una sola vez en la vida pero más tarde, por influencia irlandesa⁵⁸, se distingue entre dos tipos de penitencia, la privada e individual que puede repetirse y la pública, reservada para pecados públicos y situaciones de pecado (apostasía, crimen, adulterio y fornicación), que sólo puede realizarse en una ocasión⁵⁹. Guillermo Durando en su *Pontifical* (finales del siglo XIII) nos describe un ritual penitencial para la remisión de los pecados públicos que presenta marcados tintes dramáticos: el Obispo rodeado de diáconos y subdiáconos representa a Cristo que busca al pecador, los penitentes se encuentran a la puerta de la Iglesia, descalzos y con un cirio apagado en la mano. A ellos se dirige el cortejo del Obispo llevando cirios encendidos que muestran a los penitentes diciendo:

"Vivo ego, dicit Dominus, nolo mortem peccatoris, sed ut magis convertatur et vivat"

y después de una serie de cánticos y procesiones un diácono portando un gran cirio pascual encendido canta a los penitentes:

"Levate capita vestra, quia appropinquabit redemptio vestra",

etc.) y su simbología a la luz de los paralelos bíblicos.

57 NOCENT (1977), p. 144, n 352, p. 56 línea 6.

58 Los primeros testimonios de penitencia tarifada en el continente son del siglo VII aunque hasta el XII se mantuvo el ritual de penitencia pública para los grandes pecados mientras que los leves podían resolverse con la penitencia individual. Esta última se impuso como un deber anual a todos los fieles en el IV Concilio lateranense (1215) y se realizaba en “común” en la iglesia, uno por uno, a la vista de todos ya que no existían confesionarios, los penitentes se arrodillaban ante el sacerdote y le contaban en voz baja sus pecados mientras los demás esperaban.

59 En la Península la aceptación de esta penitencia tarifada e individual fue tardía. El III Concilio de Toledo (589) la rechaza acogiendo a los argumentos de los Padres de la Iglesia que fijaban sólo dos ocasiones para el perdón de los pecados: el Bautismo y la Penitencia, ninguno de los cuales podía repetirse. Prueba de la falta de arraigo de la penitencia privada en España es la ausencia casi total de *Penitenciales*, los libros en los que se listaban las categorías de pecados con sus penitencias correspondientes. Sólo conservamos el *Poenitentiale Vigilanus* del Escorial (procedente de Albeada), un *Penitencial* del monasterio de Silos, una simple hoja añadida a un libro de homilías, y el denominado “Códice de Albaro Cordobes”.

momento en el que éstos encienden sus cirios con el fuego de Pascua permaneciendo genuflexos hasta que el Obispo les predica y tras cantar un salmo coge a uno de ellos y todos en fila cogidos de la mano entran en la iglesia cantando, concluyendo la celebración con una aspersión de agua bendita e incensamiento de los penitentes mientras se canta:

*"Surge qui dormis, exurge a mortuis et illuminabit te Christus"*⁶⁰.

Quizá pueda parecer aventurado calificar de drama este tipo de prácticas litúrgicas, pero drama y espectáculo público debieron de ser⁶¹, y no siempre con final feliz. Como la penitencia se realizaba generalmente al final de la vida, eran frecuentes los fallecimientos. Si hemos de creer el testimonio de la *Crónica Silense*, todo un rey de Castilla –Fernando I– murió en 1065 en el pórtico de San Isidoro de León cumpliendo el rito penitencial y quizá el programa iconográfico de la puerta que comunica el Panteón con la capilla de Fernando I no sea más que el recuerdo que su hija Urraca rindió (hacia 1080) a la piadosa muerte de su padre (Fig. 7)⁶².

Se ha señalado también un uso penitencial para los pórticos laterales u occidentales, tan frecuentes en el románico castellano⁶³ y en numerosos casos –Jaca, Santiago o Autun–, las portadas de las catedrales exhiben programas penitenciales convirtiéndose en un escenario, en decorado grandioso para el drama que tiene lugar ante ellas. Sus programas iconográficos, que frecuentemente derivan hacia el ciclo pascual, no son simples objetos

60 NOCENT (1977), p. 146.

61 Así lo consideran muchos historiadores del teatro, destacando su fuerza dramática: *"This ritual did impress the people of that time by serving as a channel for dramatic expression. This impulse contributed much to further the development of drama in the following centuries"* (PATERNO (1989), p. 68). En algunos casos además, el ritual se transformó en ceremonia parateatral como en la Expulsión de Adán que tenemos documentada en Halberstadt a principios del siglo XV y en una descripción de Eneas Silvio Piccolomini. El miércoles de ceniza un penitente voluntario al que se denomina Adán es expulsado de la iglesia y pasa la Cuaresma completamente aislado, sin hablar con nadie, descalzo, vestido con un mísero hábito, encapuchado y alimentándose sólo de las sobras de los canónigos. Concluido el período penitencial, el Jueves Santo, tras la bendición de los óleos, es admitido de nuevo en la iglesia, se le predica y queda absuelto de sus pecados (Vid. DRUMBL (1989), p. 25)

62 MORALEJO ALVAREZ (1989), p. 41. El programa está basado en la liturgia de difuntos y en la penitencial, aunque se ha querido ver como un programa de interior fue en su origen un programa de fachada. En los capiteles de la puerta aparecen la resurrección de Lázaro y la curación del leproso. El primero es imagen muy frecuente de la penitencia (aparece también en Autun) en tanto que el segundo muestra claras influencias de los ritos penitenciales en la postura del leproso arrodillado ante Cristo con las manos en el suelo y en el gesto con el que éste lo cura imponiéndole las manos sobre la cabeza, gesto litúrgico y alegórico que trasciende lo anecdótico (Fig. 7). El tímpano pintado de la misma puerta continúa el programa escultórico con un tema penitencial y eucarístico: un cordero llevado por ángeles. Hay también quien como A. Viñayo relaciona el programa iconográfico de las bóvedas con la liturgia hispano visigótica identificando las escenas con cada una de las nueve partes en las que el sacerdote dividía el pan tras la consagración. (VIÑAYO GONZALEZ (1979), p. 10).

63 Vid. BANGO TORVISO (1975), esp. pp. 183-86 y (1994).

de contemplación sino que forman parte, como todo el arte hasta el siglo XIX, de un aparato con funciones muy claras. Los portales de las iglesias medievales son el marco adecuado para las prácticas litúrgicas, son escenario y no solo libros para leer en ellos⁶⁴.

En la antigua liturgia hispana, el ritual de la Reconciliación tenía lugar el Viernes Santo, no el Jueves, en relación con el cántico de los *Improperia* y el oficio de *Indulgentia*⁶⁵. Tras la introducción del rito romano el ritual sufrió modificaciones y se aproximó al del resto de Europa. Así describe el rito un canon del Concilio de Tarragona de 1242:

"... [los penitentes] acudirán a la catedral, en el mismo traje, y serán expelidos de la iglesia permaneciendo fuera de ella toda la cuaresma; acudiendo sin embargo a las puertas de la iglesia para oír desde allí el oficio"⁶⁶.

Los penitentes salían de la iglesia en fila cogidos de la mano, como Adán y Eva tras ser expulsados del Paraíso, y del mismo modo retornaban a la iglesia pasada la cuaresma para la Reconciliación. En un Consuetudinario palentino de la primera mitad del XV se describe la ceremonia de la expulsión en la cual el Obispo sale al encuentro de los penitentes, les impone la ceniza y los saca de la Iglesia en orden y cogidos de la mano:

*"Alli poenitentibus per manus sese tenentibus eumque sequentibus, imitatibus Adam de Paradiso propter peccata eiectum"*⁶⁷.

64 Véase para Autun y Compostela WERCKMEISTER (1972) quien ha señalado la posibilidad (p. 21, nota 109) de que el programa iconográfico de la desaparecida fachada Norte de la Catedral de Santiago hubiera tenido un contenido penitencial como sugiere su colocación al Norte y el protagonismo concedido a Adán y Eva expulsados del Paraíso. Para Jaca vid. supra nota 54.

65 La versión mozárabe no es exactamente igual al *canto de los Improperios* de la liturgia romana, texto poético vagamente inspirado en una homilía pascual de Melitón de Sardes [vid. BROU (1935-37) y GROSSI (1977)]. La versión hispánica es un canto exclusivamente bíblico basado en el libro de Miqueas aunque tanto el texto romano como el mozárabe comienzan con el versículo 3 de Miqueas, 6: *Popule meus, quid feci tibi..?*. En la liturgia mozárabe (*Breviario mozárabe*, y *Liber Ordinum*) la Reconciliación se lleva a cabo mediante el rito colectivo de la *Indulgentia*, establecido ya en el IV Concilio de Toledo del 663, en el que los fieles, penitentes y no penitentes, reclaman el perdón al grito de ¡*Indulgentia!*, repetido hasta trescientas veces. (vid. PINELL (1977), pp. 129-135 y PATERNO (1989), pp. 77-78).

66 TEJADA y RAMIRO (1859), vol. III, pp. 354-55.

67 Vid. texto en GARCIA DE LA CONCHA (1977) nota 29. La idea de que la expulsión de los penitentes de la Iglesia se produce en recuerdo de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso está muy extendida y cuenta con el apoyo de la autoridad de Santo Tomás (*Summa Theologica* 111, Supl. 9). Del mismo modo, cuando Cristo en su descenso al Limbo libera a los Justos de la Antigua Ley toma a Adán de la mano, tanto en los apócrifos (*Evangelio de Nicodemo* cap. IX) como en el arte o en el teatro (en los *Chester Plays* se especifica "*Tunc Iesus accipiet Adam per manum*" (II, p. 325). La descripción del Consuetudinario palentino cuenta con paralelos muy claros, incluso de léxico, en Régimon de Prüm (I, 295 "*quod sicut Adam proiectus est de paradiso*") y Guillermo Durando (III, c. 1, 21, "*episcopus accipiat unum es penitentibus per dexteram*

No creo que sea accidental que los Justos -un hombre y una mujer- que en el *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago abandonan el Juicio Final del arco de la derecha para entrar en la Gloria del arco central lo hagan cogidos de la mano (Fig. 8). El 1 de abril de 1188, data en la que fueron colocados los dinteles del Pórtico según la inscripción que figura en los mismos, cayó en Viernes de la cuarta semana de cuaresma y como el profesor Moralejo ha demostrado la elección de la fecha no pudo ser casual⁶⁸. En plena época penitencial y en vísperas de la celebración de la Pasión y de la Pascua, substrato litúrgico de la imaginería del Pórtico, el gesto de los justos podría interpretarse como una alusión al rito de la reconciliación de penitentes, ritual que, como hemos visto, en la antigua liturgia hispana tenía lugar en relación con el cántico de los *Improperia* lo que explicaría el sentido pascual del programa figurativo del Pórtico y la conspicua exhibición de las *Arma Christi*.

Se ha señalado la posible influencia del *Ordo Prophetarum* en la composición y el vestuario de la serie de profetas y del rito dramático de la *Adoratio Crucis* en el gesto de los ángeles que sostienen “*manu velata*” la cruz de Cristo en el tímpano central (Fig. 9)⁶⁹. Ambos casos demuestran que los artífices del Pórtico no eran insensibles a las novedades de la liturgia dramática, por lo que no resulta en exceso aventurado suponer una influencia litúrgica en el gesto de los Justos del pilar derecho.

Ritos de Consagración de la Iglesia

Desde los primeros tiempos del cristianismo, antes de celebrar la primera misa en una iglesia recién construida era imprescindible consagrar el recinto en una ceremonia en la que se tomaba posesión del edificio en nombre de Cristo, se expulsaba de él al demonio y los malos espíritus⁷⁰, se dedicaba el templo a su titular y se santificaban los altares y ornamentos. La ceremonia tenía que ser repetida después de una reconstrucción de

manum...”), por lo que podemos considerarla válida como testimonio de una situación muy anterior al siglo XV.

68 MORALEJO ALVAREZ (1988B).

69 Vid. MORALEJO ALVAREZ (1993C) y CASTIÑEIRAS GONZALEZ (2000), p. 85 n. 55. El gesto se repite en un capitel de Lebanza (Fig. 10) relacionado iconográficamente con el pórtico compostelano.

70 Gregorio Magno, *Dialogus*, Lib. III, Cap. 21.

importancia o en el caso de que se hubiera derramado sangre en el interior de la iglesia, si bien en estos casos se admitía un ritual abreviado⁷¹.

La ceremonia completa consistía desde el siglo IX en una procesión de clérigos y fieles encabezada por el obispo que rodeaba tres veces el templo, en el perímetro del cual se habían colocado doce cirios encendidos y doce cruces, de piedra o pintadas en el muro⁷². En cada una de las tres vueltas el obispo golpea la puerta de la Iglesia con su báculo para manifestar el poder de Cristo sobre la Tierra, el Infierno y el Cielo⁷³, mientras se canta la antifona *Tollite portas*, inspirada en el Salmo 23, 7 y 9. Concluida la procesión, el subdiácono que permanecía dentro del edificio abre la puerta y el obispo seguido por los acólitos se acerca hasta el altar donde traza en el suelo con ceniza y arena una gran X y luego escribe con su báculo a lo largo de los brazos de la misma el alfabeto latino y el griego (en ocasiones sólo las primeras letras) simbolizando, según Guillermo Durando, la unión de los Gentiles y los Judíos⁷⁴. A continuación, el consagrante recitando exorcismos aspersiona con el hisopo una mezcla de sal, ceniza, agua y vino y unge las paredes con los santos óleos, repitiendo el gesto de Jacob ungiendo la piedra de Betel (*Genesis* 28, 11-19) y el de Moisés consagrando el tabernáculo y los ornamentos (*Exodo* 30, 25 ss.). Por último los acólitos le presentan los vasos, manteles y ornamentos sagrados para que los bendiga.

Honorio de Autun compara alegóricamente la ceremonia con una unión nupcial entre la Iglesia y Cristo:

“La Consagración de la iglesia es la unión nupcial de la iglesia y de Cristo. El obispo que la consagra es Cristo que se había casado con la iglesia. El obispo bendice la fuente en el atrio y la

71 El Papa Vigilio (s. VI) en su carta a Profuturus, obispo de Braga, distingue dos consagraciones, una completa o total y otra menor que puede aplicarse a iglesias que han sido reconstruidas siempre que no sea a fundamentis (véase traducción portuguesa de José Cardoso en la edición de la *Vida de San Fructuoso* de Valerio del Bierzo, Braga, 1978, p. 61). Guillermo Durando (ca. 1295) se extiende en su *Rationale divinatorum officiorum*, libro I, cap. VI, en la enumeración de los casos en los que, tras una profanación, debe de volver a consagrarse una iglesia.

72 El número 12 es característico de la Jerusalén celeste (12 puertas, 12 cimientos, 12 tribus...) y representa a los 12 apóstoles, fundamento espiritual del templo.

73 Honorio de Autun, *Gemma animae*, Libro I, véase texto en la página siguiente.

74 *Rationale divinatorum officiorum*, libro I, cap. VI, traducción castellana de Joaquín Mellado Rodríguez en apéndice a SEBASTIAN LOPEZ (1978), lo relativo a la dedicación de iglesias en pp. 28 ss. Para Honorio de Autun la escritura simboliza la doctrina única de Cristo que abarca toda la tierra y su cruce la unión de la tradición judía y la cristiana, es decir, de los dos Testamentos (*Gemma animae*, I, capítulos CLIII-CLV). Modernamente Rossi lo interpreta como una pervivencia de las dos líneas diagonales que los agrimensores romanos trazaban sobre los terrenos que iban a medir, sería por tanto un signo de la toma de posesión del terreno en nombre de Cristo (vid. HANI (1983), p. 45).

asperja en círculo porque Cristo consagró en Judea la fuente del bautismo y ordenó que todos los pueblos del mundo se purificaran allí en círculo.

La casa no consagrada es el paganismo que no conoce a Dios y que se halla encerrado por los cerrojos de la infidelidad. (...) El obispo golpea por tres veces con el báculo encima de la ventana de la puerta y dice: «*Alzad, príncipes, vuestras puertas y seréis elevadas más arriba, puertas eternas*» (*Salmo XXIII*). Por medio del obispo se entiende a Cristo, por medio del báculo se concibe el cetro del poder. Por otra parte, cada uno de los tres golpes se interpreta como cada uno de los tres poderes en el cielo, en la tierra y en el infierno”⁷⁵.

Puede que sea exagerado calificar como Teatro a lo que no es más que una ceremonia litúrgica con rasgos espectaculares, pero no puede olvidarse que este ritual es una de las fuentes de las posteriores representaciones del *Descenso de Cristo a los Infiernos*⁷⁶ y que en la época debieron de constituir un importante acontecimiento social como lo prueba el lamento del poeta gallego del siglo XIII Bernal de Bonaval que se duele en una *Cantiga* de la ausencia de su amada en la consagración de la iglesia del convento dominico compostelano: “*Porque non foy migo na sagraçon de Bonaval*”⁷⁷.

La antífona *Tollite portas* pasa de la dedicación de iglesias a numerosos textos y ceremonias litúrgicas medievales: oraciones de la misa de Adviento y Ramos, procesiones del Domingo de Ramos⁷⁸, ceremonias de *Elevatio crucis* (Mainz y St. Gall)⁷⁹ y, sobre todo, representaciones del *Descensus ad Inferos* como la de la abadía femenina inglesa de Barking en la cual el Infierno era una de las capillas del templo cuyas puertas se abrían con el *Tollite Portas* ante una procesión de clérigos con cirios y palmas, encabezada por el oficiante semanero (*sacerdos ebdomodarius*) con alba y capa llevando cruz con oriflama, representando la figura de Cristo (*Sacerdos repraesentabit personam Christ*)⁸⁰.

75 *Gemma animae*, Libro I, capítulos CL y CLI, texto latino en Migne, P. L., vol. CLXXII, cols. 591-92. La traducción castellana es de Jorge Pérez Durá, en apéndice a SEBASTIAN LOPEZ (1988), p. 500.

76 Otras fuentes son el apócrifo *Evangelio de Nicodemo* y el Salmo XXIV, vid. YOUNG (1909).

77 Vid. LOPEZ FERREIRO (1902), V, p. 375 y MANSO PORTO (1993), I, p. 149.

78 En Oviedo tenía lugar el Domingo de Ramos una ceremonia similar a las puertas de la Catedral simbolizando la entrada de Cristo en Jerusalén (los datos en Misal consuetudinario de 1561 incluidos entre los ritos “*secundum consuetudine*”, vid. MENENDEZ PELAEZ (1981), pp. 54-55).

79 YOUNG (1932), I, pp. 161-63.

80 Se representaba durante la Pascua desde 1365-70 aunque el manuscrito que conserva el texto es del siglo XV. Texto en YOUNG (1932), I, pp. 164-66.

Los autores teatrales de finales del siglo XV y comienzos del XVI parecen haber sido conscientes de la fuerza dramática de estas ceremonias ya que les sirvieron de modelo para representaciones teatrales tanto latinas como vernáculas. En la *Visitatio Sepulchri* de Gandía (1550) compuesta por San Francisco de Borja, las Marías llegan ante las puertas cerradas de la Iglesia y los ángeles desde dentro les preguntan *Quem queritis in sepulchro Christicolae?*, concluido el diálogo el preste golpea la puerta tres veces con la cruz y al tercer golpe se abren las puertas y entra la procesión⁸¹. También en una *Égloga de la Resurrección* castellana del siglo XVI editada por Gillet⁸², Cristo libera a patriarcas y profetas recitando el *atollite portas* mientras Lucifer huye espantado, y en el *Auto da Cananeia* de Gil Vicente, Belzebuth hace un relato del descenso de Cristo a los infiernos que muestra reminiscencias de los tropos del *Descenso de Cristo a los infiernos*, inspirados a su vez en el *atollite portas* del Salmo XXIV y en el *Evangelio de Nicodemo*⁸³.

En el arte nos queda el recuerdo de estas ceremonias en las cruces de consagración de piedra o pintadas que conservamos en numerosas iglesias (Fig. 11)⁸⁴ y algunos, pocos pero muy precisos, reflejos directos, como el marfil de la tapa anterior del *Sacramentario de Drogon* (BNP, Ms. lat 9428. ca. 855, Fig. 13 A y B) que nos muestra la procesión de las reliquias, la colocación de las mismas en el altar y la aspersión de la iglesia por el obispo, o una miniatura de finales del siglo XII en un manuscrito de la abadía cluniacense de *San Martin des Champs* (BNP, Fig. 14) que representa la consagración de la abadía de Cluny por el Papa Urbano II en 1095 en presencia de obispos, dignatarios, monjes, abades y numeroso público. En la Península tenemos también algún caso aunque de procedencia foránea como

81 Vid. DONOVAN (1958), pp. 139-420. La estructura de esta *Visitatio* tardía es casi única y sólo cuenta con un paralelo en el *Liber Sacerdotalis* veneciano

82 PMLA (1932), pp. 949-80. SHOEMAKER (1935), p. 87 sugiere que el Limbo estaba emplazado en el coro

83 Vid. STEGAGNO PICCHIO (1982), p. 150.

84 Suelen ser relieves incrustados en el aparejo de los muros o simplemente aparecer talladas o grabadas en un sillar (hay algún caso pintado como las que decoran el semicilindro absidial de la iglesia del monasterio de San Juan Bautista de Pano (Huesca, segunda mitad del siglo XI). De piedra se conservan todavía en muchas iglesias medievales desde el Prerrománico (iglesias asturianas) hasta el Gótico (seis en Santo Domingo de Santiago), frecuentemente de los brazos de la cruz cuelgan las letras A y Ω que aluden a los alfabetos que se trazaban en el suelo de la iglesia. Las cruces, ungidas con óleo durante la ceremonia de consagración, tenían para Guillermo Durando una función apotropaica para mantener a los demonios fuera de la iglesia ya que no se atreverían a acercarse al ver el signo de la cruz (*Gemma animae*, I, VI, p. 33). En algunos casos pueden adquirir carácter monumental y protagonizar la decoración de un tímpano junto a una inscripción fundacional como sucede en el monasterio cisterciense de San Joao de Tarouca (Viseu) en un dintel fechado el 1 de Julio de 1154 (Fig. 12). Otros casos gallegos de tímpanos con cruces singulares (Monasterio de Meira, Santa María de Doraña) parecen no tanto cruces de consagración sino más bien alusiones a cruces de orfebrería prestigiosas como la del Monasterio de Meira que se conserva en el Museo Diocesano de Lugo (vid. SÁNCHEZ AMEIJERAS (1998), p. 108).

la miniatura que representa la consagración de un altar por el obispo en el folio 141 del *Pontifical de la catedral de Tui* (inicial O, Fig. 15)⁸⁵.

85 Obra de taller italiano, probablemente boloñés, de comienzos del siglo XIV según Sicart. Hay también otra escena con la "Reconciliación de una iglesia" (SICART JIMENEZ (1981), fig. p. 217).

Capítulo VI: Los Sermones, el Teatro y el Arte

Si perseveramos en virtud de una costumbre crítica, discutible, en hablar de “teatro” medieval, hay que incluir la predicación en lo que así se designa.

Paul Zumthor¹

Desde que en la segunda mitad del siglo pasado los investigadores empezaron a interesarse por el estudio de la homilética medieval², se planteó la existencia de una relación entre los sermones y el teatro religioso y la posible influencia de la predicación en las artes plásticas. Partiendo de la idea de que tanto los sermones como los *Misterios* y el arte fueron utilizados como medio para vulgarizar la enseñanza religiosa que sería inoperante en latín, los estudiosos se aplicaron en la búsqueda de relaciones, genéticas o de influencia, entre los diferentes medios y en la definición del sentido de dichas relaciones.

Cuando en 1878 Marius Sepet demuestra el origen del *Ordo Prophetarum* en un sermón atribuido falsamente a S. Agustín³ que se leía en las iglesias en los maitines del día de Navidad, y Karl Meyer en 1886 explica las características de la iconografía del friso de la fachada de *Notre-Dame-la-Grande* de Poitiers por la influencia del *Ordo*, la relación quedaba establecida y definido el sentido: los sermones inspiraron a los dramaturgos y estos a su vez a los artistas plásticos. Trabajos posteriores de Julien Durand (1888) y Paul Weber

1 ZUMTHOR (1989), p. 290.

2 Los trabajos básicos son el de Rudolf CRUEL (1879) [Reprint, 1966] para Alemania, los de LECOY DE LA MARCHE (1886) [1868] y BOURGAIN (1879) para Francia y el de OWSY (1966) [1933] para Inglaterra. Véanse también para Francia e Italia los trabajos del Padre Louis-Jaques Bataillon recopilados en BATAILLON (1993). En España no hubo hasta hace poco ningún estudio sistemático del tema, tan sólo trabajos parciales sobre San Vicente Ferrer, Pedro Marín, Padilla etc. La Universidad de Salamanca prepara desde hace tiempo un Catálogo de la predicación peninsular en la Edad Media y ha publicado el único trabajo completo sobre el tema (SANCHEZ SANCHEZ (2000). Para los siglos XVI y XVII véase HERRERO SALGADO (1997-98).

3 SEPET (1878) [Reprint Slatkine, 1974]. El sermón en cuestión, *Contra Judaeos Paganos et Arianos de Symbolo*, ha sido editado por MIGNE, P.L. vol. XX, cols. 1285-1290. La parte que ha influido en el *Ordo*, conocida por su incipit como *Vos inquam*, puede verse también en SEPET (1878), pp. 3-8 y YOUNG (1932), II, pp. 126-131.

(1894) ampliaron estas relaciones a los ciclos de profetas de Ferrara o Cremona y a las representaciones de la lucha de la Sinagoga contra la Iglesia, inspiradas en otro sermón pseudoagustiniano (*Altercatio Ecclesiae et Synagogae*) que tomó forma dramática a partir del siglo XII⁴.

Ya en el siglo XX, ha sido Emile Mâle quien con mayor insistencia ha analizado en sus trabajos las relaciones entre púlpito, teatro y artes plásticas. Para Mâle, fiel seguidor de las tesis de Springer, los sermones no sólo habrían influido en la génesis de algunas obras teatrales, (*Ordo Prophetarum, Danza de la Muerte...*) y a través de ellas indirectamente en el arte, sino que en ocasiones inspiraron directamente programas iconográficos completos como el de las portadas de la Catedral de Laon⁵.

Pronto se le reprochó (Sauer, Künstle) que los motivos que aparecen en el pórtico de Laon y en Honorio de Autun no son algo peculiar y original, que no se presenta con frecuencia, sino tipos mariológicos que se encuentran en toda la literatura medieval, auténticos tópicos que inundan en especial la poesía religiosa de los siglos XII y XIII⁶. Al considerar que toda similitud en la interpretación iconográfica entre las obras plásticas y los sermones era una consecuencia evidente de éstos, sin probar las secuencias temporales y la relación espacial, Mâle cometió, como en el caso de los *Misterios*, un exceso, lo que provocó que críticos más recientes, en una reacción a su vez excesiva, hayan ignorado la posible existencia de un vínculo entre el sermón, el arte y el drama.

Púlpito y escena

Los que rechazan la existencia de influencias recíprocas entre púlpito y escena suelen argumentar que los sermones dialogados son anteriores a la aparición de los dramas litúrgicos y que no hay la menor prueba de que éstos deriven de aquellos, mientras que los

4 El texto del sermón puede verse en MIGNE, PL, vol. XLII col. 1130-1140. En él se inspira el *Misterio de la Natividad* de la biblioteca de Munich, manuscrito del s. XIII pero texto probablemente de finales del XII (vid. texto en SEPET(1878) [Reprint Slatkine, 1974], pp. 149 ss) y el *Ludus de Antichristo* de Tegernsee (Baviera) también del siglo XII (texto en YOUNG (1932), II, pp. 371 ss.). Sobre la alegoría de la Iglesia y la Sinagoga sigue siendo útil el trabajo de SCHLAUCH (1939). La influencia de los dramas sobre las representaciones plásticas del asunto ha sido estudiada por WEBER (1894) en un libro pionero aunque muchas de sus conclusiones hoy no puedan mantenerse. Véase sobre este aspecto, más adelante, el Capítulo XXI dedicado a la temática alegórica.

5 MÂLE (1986) [1907], pp. 160-61 lo supone directamente inspirado en los sermones del *Speculum Ecclesiae* de Honorio de Autun, especialmente en el dedicado a las fiestas de la Asunción.

6 KÜNSTLE (1928), I, p. 107.

grandes *Misterios* son muy posteriores, originales y con un desarrollo autónomo⁷. No obstante, aunque su origen sea independiente, el sentido común sugiere que dos medios que fueron utilizados por la iglesia con una misma finalidad catequética y que utilizaron similares recursos visuales, doctrinales y espectaculares, tuvieron necesariamente que influirse entre sí.

Para Owst la antigüedad de la tradición predicadora hace más probable que los dramaturgos hayan aprendido de los predicadores que a la inversa⁸. Las obras teatrales no son un hecho aislado, se basan en la tradición, tanto bíblica y apócrifa como homilética y los sermones no sólo proporcionan temas y motivos para las representaciones sino que condicionan su desarrollo, de manera que cabe relacionar la secularización del drama y su abandono de la iglesia para conquistar la plaza con el desarrollo de la predicación de los mendicantes que han sacado los sermones a la calle. Los promotores de los *pageants* ingleses, de los *Mystères*, franceses y de las representaciones del Corpus españolas simplemente siguieron a los frailes en el uso de la lengua vernácula y en llevar el mensaje al pueblo. Lo mismo cabría decir de la introducción del elemento cómico, que aparece antes en el sermón que en el drama, y del uso de las alegorías y personificaciones, instrumento habitual en la técnica de los predicadores y más tarde elemento fundamental en las *Moralidades* inglesas⁹ o en los *Autos Sacramentales* castellanos.

Desde un punto de vista genético, parece claro que el sermón se encuentra en el origen de algunos de los más importantes textos dramáticos medievales. Hemos visto la influencia del *Contra Judeos* en el *Ordo Prophetarum* y se ha señalado también al sermón pseudoaugustiniano como fuente del anglo-normando *Mystere d'Adam*¹⁰. También se ha visto el origen de la *Danza de la Muerte* en un sermón mimado¹¹ y se ha notado que incluso las grandes *Pasiones* bajomedievales como la francesa de Arnoul Gréban siguen fielmente

7 BOURGAIN (1879), p. 232. Para él no existe la menor relación genética entre sermones y teatro en el período y la zona que estudia –la Francia del siglo XII–, aunque reconoce que los sermones, con el diálogo etc., se convirtieron en auténticos espectáculos teatrales (p. 216).

8 OWST (1966) [1933], esp. Cap. VIII *Sermon and Drama* (pp. 471-547).

9 En el caso de las *Moralidades*, es evidente su inspiración en sermones como el *Samles Warde*.

10 Vid. SEPET (1878) [Reprint, Slatkine 1974], pp. 81 ss. y OWST (1966) [1933], p. 472

11 La relación de la Danza con los sermones ya había sido apuntada por LANGLOIS (1852) y CREIZENACH (1911-1916) [1893], I, p. 313 ss.; MÂLE (1995) [1908], p. 362 y BALTRUSAITIS (1987), pp. 238 ss., señalan también para las representaciones artísticas del tema un carácter de ilustración de un sermón mimado relacionándolas con las prédicas de los dominicos y, sobre todo, de los franciscanos. En lo que respecta a la *Danza General de la Muerte* castellana, recientemente ha mantenido su origen en el sermón ALVAREZ PELLITERO (1990), p. 289 y (1991), opinión que comparten INFANTES (1982), p. 12, y CATEDRA GARCIA (1989) y (1992), pp. 42-43 ya que la propia *Danza* española parece apuntarlo en el prólogo: "... E asy mesmo les dize e requiere que bean e oyan bien lo que los sabios predicadores les dizen e amonestan de cada dia..." y en los versos 32-33 "si non ved el fraire que está pedricando,/ mirad lo que dize de su grand sabiençia".

las pautas marcadas por los sermones de Nicolas de Lyra¹². Es evidente pues que los dramaturgos tuvieron en los sermones una de sus fuentes de inspiración y esta relación con el púlpito es la que permite explicar que, como ha señalado Lecoy de la Marche, muchos dramas comenzaran su representación con un sermón y otros muchos incluyan pequeños sermones en boca de alguno de sus actores¹³, funcionando así el sermón como introducción y paráfrasis de la representación. Así debía suceder en el provenzal *Mystère du Jour dou Jugement* y el autor del manuscrito de la biblioteca de Besançon nos dejó testimonio de la prédica en una miniatura que abre el manuscrito, inmediatamente después de la que representa el Juicio Final, tema del sermón del predicador (Fig. 1)¹⁴

El realismo y la sátira del teatro bajomedieval y su afán de trascender el relato bíblico o apócrifo para explorar la vida y la conducta del género humano tienen su precedente en los sermones y quizá no sea exagerado afirmar como Owst que los predicadores, y no los humanistas, fueron los pioneros del retorno de la naturaleza humana a la literatura¹⁵. Tanto en el púlpito como en la escena, los personajes bíblicos se convierten en arquetipos de la humanidad: Caín es el prototipo de la maldad humana, Isaac el hijo ideal, la mujer de Noé la esposa desobediente e intrigante, Anás y Caifás –acompañados siempre de una corte de escribas y leguleyos–, son la encarnación de los juristas eclesiásticos, con sus mitras y roquetes, capuchas y tabardos, Herodes y sus caballeros representan fielmente el papel de los cortesanos medievales...

Owst llega a afirmar que el teatro vernáculo inglés ha sido construido fundamentalmente a partir del material homilético ya que los principales temas (Adoración de los Magos, Juicio Final, Adoración de los pastores etc.) son tratados en la escena con rasgos muy similares a los que aparecen antes en los sermones. Los sapos, gusanos, hedor y las referencias a la familia indiferente y la sábana enroscada que aparecen en el drama de la *Resurrección de Lázaro* del ciclo de Towneley están tomados directamente de las homilías. Del mismo modo, el *pathos* de las escenas de la Pasión o el intimismo de las de la

12 *Postillae*, vid. ROY (1903). Se han visto también influencias de los sermones pseudoaugustinianos en las Pasiones alemanas de los ss. XIV y XV (LUTZ (1993)).

13 Vid. LECOY DE LA MARCHE (1886), p. 286 ss. El *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel (1200) comienza, por ejemplo, con un sermón grosero recitado por un predicador.

14 Besançon, *Bibliothèque Municipale* ms. [M] 579, fol. 3r.

15 “*The preachers, we said, not the Classical Humanist, were the pioneers of the great Return to Human Nature in literature?*”, OWST (1966) [1933], p. 526

Natividad tienen su precedente en los sermones, al igual que la glorificación sumamente elaborada de la Virgen, los horrores del infierno o el cinismo cruel de la muerte.

Hay pues una corriente que fluye desde el púlpito a la escena pero su flujo es bidireccional ya que las técnicas teatrales influyen a su vez sobre el púlpito y orientan la predicación hacia el espectáculo y el “teatro”. En este sentido, es preciso recordar que desde muy antiguo, antes de la aparición de los más antiguos dramas del *Quem Quaeritis* y del *Ordo Prophetarum*, algunos sermones presentan indicios de dramatización. Al menos desde el siglo IX homilías y sermones incorporan pasajes dialogados en estilo directo y frecuentemente el predicador-narrador contaba con la colaboración de uno o varios acompañantes que leían las partes dialogadas.¹⁶ En España tenemos los casos del *Castissimum Mariae Virginis uterum* –un sermón dramático sobre la Anunciación, en forma dialogada y representable–, y del *Inter pressuras*, que se leían en el siglo XIV en la Catedral de Gerona, durante en oficio de Maitines en un contexto litúrgico dramatizado¹⁷.

En algunos casos se introducen en el texto del sermón estrofas de canciones populares conocidas (probablemente el predicador las canturreaba), y en su lectura se utilizan efectos dramáticos complejos: el orador se para, intervienen actores y se utilizan máquinas aéreas que hacen aparecer un ángel o un demonio. Los datos reunidos por Lecoy de la Marche para el siglo XIII demuestran como los sermones eran verdaderos espectáculos interrumpidos por los aplausos del público, entrada de actores, conversiones de judíos etc.¹⁸ Surge así un sermón dramatizado en el que el predicador se convierte en actor o en recitador y conductor de la obra, adelantando el papel que luego jugaran el *expositor* de las *Pasiones* alemanas y del teatro inglés medieval e isabelino.

Ya en el siglo XII algunos moralistas como Alain de Lille o Hugo de San Víctor condenaban las predicaciones “*theatralis et mimica*”¹⁹, cuyo objetivo es más la diversión que

16 Algunos manuscritos diferencian, por medio de tintas de colores los parlamentos de cada personaje lo que parece indicar que eran leídos por personas diferentes. Véase por ejemplo el de una homilía anglosajona del descenso de Cristo a los infiernos (*The Harrowing of Hell*, s. VIII) que incluye los diálogos de éste con los Justos y Adán y Eva en diferentes tintas. Otros casos de sermones dialogados son los de Guerric d’Igny (1156) y Esteban de Tournay (1203). Sobre estos textos véase BOURGAIN (1879), pp. 211-16; AXTON (1974) y LUISELLI (1977).

17 Consuetud de la catedral de Gerona, 1356-60, fols. 23v-24, texto latino y traducción castellana en CASTRO CARIDAD (1997), pp. 294-95. La consuetud gerundense no proporciona el texto de los sermones pero conservamos una versión valenciana del siglo XV del *Castissimum Mariae Virginis* que mantiene la estructura dialogada y se utilizaba como quinta lectura en el oficio de Maitines de Navidad (vid. texto en DONOVAN (1958), pp. 112-14). En cuanto al *Inter pressuras* (el *Contra Judeos pseudoaugustiniano*) hay numerosos testimonios de su utilización en contextos dramáticos (Valencia, Mallorca ...) y es más que posible que la *Representación de los Profetas* de la Catedral de Valencia comenzase con la lectura del sermón mismo. (vid. AEBISCHER (1971), p. 22).

18 LECOY DE LA MARCHE (1886).

19 Alan de Lille, *Summa de arte predicatoria* (ca. 1202), en Migne, P. L. Vol. CCX, col. 112. A pesar de su condena, los

la salvación, pero sus recelos no pudieron impedir que esta técnica predicadora fuera adoptada por las órdenes mendicantes después de 1200²⁰, lo que provocó la división de las *autoridades* eclesiásticas sobre la actitud a adoptar ante la nueva situación. En general, los comentaristas y tratadistas ortodoxos se opusieron simultáneamente al teatro y al nuevo estilo de predicación, mientras que los frailes lo utilizaban sin reservas y componían obras teatrales²¹, lo que parece indicar que en el momento de la aparición de las primeras dramatizaciones litúrgicas en vernáculo estas no se distinguen bien, en el espíritu público, de los sermones propiamente dichos²². Como ha dicho Zumthor: “el sermón es la exhibición de un actor ejecutando un drama popular”.²³

Se puede hablar así de una *predicatio theatralis* y parece lógico pensar que las técnicas histriónicas de los predicadores han podido verse influidas por el teatro contemporáneo. Que el Sermón incorpora numerosos elementos del drama eclesiástico ha sido puesto de manifiesto ya hace muchos años por De Bartholomaeis y D’Ancona para el caso italiano, o por Mâle para el francés²⁴. En España, Pedro Cátedra ha mostrado la relación existente entre los abundantes sermones castellanos sobre la Pasión y la *Pasion Trobada* de Diego de San Pedro, fuente a su vez del *Auto de la Pasión* toledano de Alonso del Campo²⁵.

Tenemos además en la Península el caso de San Vicente Ferrer (Fig. 2), predicador teatral donde los haya, entre cuyas fuentes se encuentran las artes plásticas y el teatro²⁶, cuyos sermones eran auténticas representaciones teatrales en las que el dominico (1350-1419) se hacía entender mediante gestos y mímica –lo que a decir de sus biógrafos le permitió predicar por toda Europa aunque sólo hablaba catalán–, e introducía partes

sermones de Alan tienen evidentes rasgos teatrales y algunos, como el del Domingo de Ramos, podrían servir de guión para un Misterio de la Pasión.

20 Las numerosas *Artes praedicandi* compuestas en el siglo XIII (Guillermo de Auvernia, Jacques de Vitry, Esteban de Bourbon etc.) dan prueba de la adopción de estas técnicas por dominicos y franciscanos. Véase un excelente catálogo de estos tratados de retórica medievales en CAPLAN (1934) y el estudio clásico sobre el tema de CHARLAND (1936) que edita numerosos textos. Sobre la estética de las *Artes praedicandi* y la estructura de los sermones, que él compara con la de una catedral o la de una pieza musical medievales, vid. DE BRUYNE (1959)[1946], II, cap. I. 4, pp. 56-75. En la Península, las *Artes praedicandi* son escasas y tardías, destacan las de Fray Alfonso d’Alprao y Fray Martín de Córdoba.

21 Vid. OWSI (1966) [1933], pp. 480-82. La tradición hace, por ejemplo, al monje Ranulf Higden –que escribió también un *Ars Predicandi* y un *Speculum curatorum* de ayuda para los compositores de sermones–, autor del Ciclo de Chester.

22 Me refiero no a los dramas litúrgicos en sentido estricto (en latín y estrechamente conectados con la liturgia) sino a lo que se ha llamado “drama semi-litúrgico”, “drama religioso” o “drama escolar”, ejemplificado en las composiciones de Fleury, los dramas de Hilarío y sus seguidores, el *Sponsus*, etc que combinan el latín y las lenguas vernáculas.

23 ZUMTHOR (1989) [1985], p. 288

24 Vid. D’ANCONA (1891), esp. cap. XIV, DE BARTHOLOMAEIS(1924) y MÂLE (1995) [1908].

25 Vid. CATEDRA GARCIA (1989). La *Pasion Trobada* es una buena prueba de como un texto puede cambiar de naturaleza y lo que en principio era una pieza lírica acaba siendo entendido como texto teatral, utilizado por los dramaturgos y representado como teatro. Así sucedió en Lesaca en el día de Jueves Santo de 1566 de acuerdo con la documentación del archivo parroquial publicada por Julio URQUIJO (1931).

26 SCHIB (1975-88), vol. p. 328

dialogadas realizando en “escena” espectaculares conversiones masivas de judíos y musulmanes²⁷. El caso del santo valenciano nos permite además verificar que entre el púlpito y la escena la relación es de ida y vuelta: San Vicente Ferrer se inspira en el teatro pero sus sermones sirvieron a su vez de fuente de inspiración para los dramaturgos. Así sucede por ejemplo en el *Misteri* asuncionista valenciano que, alejado en muchos puntos de la tradición, coincide sin embargo en la mayor parte de los motivos que utiliza con un sermón asuncionista del dominico que sirvió muy probablemente de fuente a su redactor²⁸.

Lo que sucede en realidad es que en la Edad Media no hay límites estrictos entre los géneros. Todo es espectáculo en una sociedad sin TEATRO que teatraliza todas las manifestaciones de la vida pública. Como hemos visto en el Capítulo III, sólo a partir del siglo XV aparece una especialización teatral en el sentido que damos hoy a esta palabra, antes de esta época no hay frontera alguna, de modo que se puede afirmar que todo texto poético entre los siglos XI y XV es un mimo –y por tanto teatro–²⁹.

Los sermones y el arte

Aunque el sermón no haya inspirado programas iconográficos completos, como pretendía Mâle, la mayoría de los estudiosos aceptan que sí ha influido en la aparición de cierto número de sujetos a los que no se puede atribuir ninguna otra fuente. Además, el púlpito influye también un nuevo espíritu al arte contribuyendo, como el teatro, a orientarlo hacia el realismo y la anécdota³⁰.

27 La cuestión de la lengua que empleaba el santo en sus predicaciones es controvertida. En el proceso de canonización se alude repetidamente al milagro lingüístico que hacía que lo entendiesen en toda Europa. Sin embargo, del análisis de las versiones latinas de sus sermones y de las *reportationes* de los que le acompañaban se deduce que el santo predicó también en castellano y es probable que en otros lugares de Europa utilizase una mezcla de latín, catalán y la lengua del lugar lo que unido a la gesticulación (“non ha en el mundo cosa que diga por boca de que non faga el gesto como lo dize...”) le permitía hacerse entender sin dificultad. Para la cuestión lingüística véase, entre otros, CATEDRA GARCIA (1994), pp. 93-94.

28 Sobre este aspecto vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 40-41.

29 Para ZUMTHOR (1989) p. 288-89, la existencia de pasajes narrativos en los textos teatrales no supone, como pensaron Chambers y Roy, la existencia de un *animador* que intervenía entre los actores sino que lo que prueba es que en aquel momento el lenguaje narrativo no era menos “teatral” que el poético y la distinción entre ambos sólo aparece en los ss. XV y XVI.

30 Vid. OWSY (1966) [1933], p. 47, REAU (1955), vol. I, II, p. 256 y BAXANDALL (1984) [1972], pp. 69 ss. El libro básico sobre las relaciones entre los sermones y el arte es, a pesar de su fecha (1928), el de Coulton, *Art and the Reformation*, aunque se centra en Inglaterra y apenas hace referencias al resto de Europa. En España, no conozco ningún trabajo en el que se haya analizado en profundidad el tema. Fuera ya del período medieval puede verse la obra de M^a del Pilar Davila Fernández: *Los sermones y el arte* (1980), monumental recopilación de extractos de sermones de los siglos XVII

Michael Baxandall ha mostrado por ejemplo la relación existente entre las diferentes actitudes de la Virgen y el ángel en la escena de la Anunciación que aparecen en el arte del siglo XV y la *Prediche vulghare* de Fra Roberto Caracciolo da Lecce (Florencia 1491)³¹. Louis Reau por su parte, destaca que al igual que la liturgia, la homilética ha ejercido gran influencia en el arte, no sólo en la pintura y escultura sino también en la arquitectura y así la tipología de las iglesias de los mendicantes se adapta a la predicación con estructuras abiertas, sin interposición de columnas que intercepten la voz del orador, acentuando la longitud del edificio en relación con la altura y rebajando la altura de las bóvedas, de modo que puede hablarse de un tipo uniforme de *iglesia de predicación* como lo hay de *iglesia de peregrinación*³².

El recurso, por parte de los predicadores, a fábulas y *exempla* de contenido profano es un hecho capital tanto para el arte como para la literatura ya que en ellas se halla el germen de la narrativa moderna. Gran parte de estos *exempla*, se encuentran a partir del siglo XIV en la literatura profana: en el *Decamerón*, en los *Cuentos de Canterbury*, en el Arcipreste de Hita o en Don Juan Manuel. Hay que destacar, entre los recopiladores de *exempla*, la figura del hispanohebreo Pedro Alfonso (1062-ca.1135), judío converso nacido en Huesca, médico, astrónomo y astrólogo, que incorpora a la literatura occidental todo un conjunto de cuentos de origen oriental destinados al uso de clérigos aunque pueden leerse como relatos profanos³³. Otra de las grandes recopilaciones, probablemente la de mayor éxito, es la del obispo, historiador y predicador Jacques de Vitry³⁴ (ca. 1170-1240), muchos de

y XVIII aunque sin ningún tipo de interpretación o estudio.

31 Vid. BAXANDALL (1984) [1972], II.5 "Istoria", pp. 69 ss. Fra Roberto atribuye a la Virgen cinco condiciones espirituales y mentales sucesivas [1] *Conturbatio* (Inquietud); 2) *Cogitatio* (Reflexión); 3) *Interrogatio* (Interrogación); 4) *Humiliatio* (Sumisión) y 5) *Meritatio* (Mérito)] que se corresponden con los distintos tipos de Anunciaciones de la pintura de la época (al primer tipo corresponden, por ejemplo, las de Botticelli y F. Lippi, al segundo la del maestro del Retablo Barberini, al tercero la de Alesso Baldovinetti (Uffizi), al cuarto la de Fra Angélico en San Marcos y al quinto las representaciones de la Virgen sola tras la partida de Gabriel, el tipo llamado *Annunziata*).

32 REAU (1955), vol. I, II, cap. II, *La prédication et le théâtre religieux*, pp. 254-65, en especial p. 257. Similares argumentos se han utilizado para explicar la estructura de las iglesias jesuíticas en las se busca una buena acústica y que nada impida la vista del púlpito o del altar. En el caso de las órdenes de predicadores, es difícil estar de acuerdo con Reau en la existencia de un modelo único de iglesia de predicación ya que los frailes practicaron el sincretismo y adaptaron las soluciones arquitectónicas de cada zona en sus edificaciones. Sin embargo, es cierto que existe una marcada preferencia por los edificios de nave única y las estructuras abiertas.

33 Su obra fundamental, perdida hoy su producción científica, es la *Disciplina clericalis*, colección de 34 cuentos o *exempla* de procedencia oriental, contados en su mayor parte como enseñanzas de un padre a su hijo. Su influencia fue considerable, no sólo en España (*Libro de los exemplos* de Sánchez de Vercial, *Libro del caballero Zifar*, *El Conde Lucanor* etc.) sino en el resto de Europa, tanto por los viajes de su autor como por estar escrita en un latín muy simple y vivaz y utilizar un desarrollo narrativo muy esquemático que permite traducirla y divulgarla con facilidad (el propio autor indica en el prólogo que tradujo la obra al latín "para utilidad de muchos" y que emplea los cuentos para que el lector "retenga las enseñanzas con mayor facilidad").

34 *Promptuarium exemplorum*, ed. T. F. CRANE, Londres, E.T.T.S., 1890. (Ann Arbor, MI: *University Microfilms International*, 1976).

cuyos *exempla* (historias de Aristóteles y Campaspe, de Tutivillus, de Virgilio en la espuerta etc.) fueron abundantemente representados en el arte que los utilizó como recurso de gran eficacia catequética y plástica.

En España, los *exempla* de Jaques de Vitry no eran desconocidos o, al menos, la imaginería derivada de ellos. La historia de Aristóteles y Campaspe aparece representada por ejemplo en la contraportada de Santa María la Grande de Pontevedra (s. XVI) y si bien aquí podría pensarse en un tema de relleno, tomado del repertorio de taller del escultor –el famoso Cornellis de Holanda³⁵–, en otros casos peninsulares (tumba del canónigo Juan de Grado en la Catedral de Zamora) es evidente la intención doctrinal de admonición contra la lujuria de los clérigos³⁶. También Tutivillus, el demonio grotesco y parlanchín que lee la lista de los pecados de los condenados en los dramas ingleses del Juicio Final, fue conocido en la Península: aparece en una misericordia de la sillería de la Catedral de Sevilla, aunque quizá su tallista copie la imagen de un libro de modelos sin comprender su significado³⁷.

De Vitry y de otros compiladores contemporáneos (Vicente de Beauvais etc.) derivan también los relatos del *Milagro de Teófilo*³⁸, y las representaciones de Milagros del Santo Sacramento (la burra de San Antonio de Padua que se arrodilla delante de la hostia, los judíos que intentan profanarla etc.). En los sermones hay que buscar así mismo el origen de las fábulas animales que aparecen frecuentemente como temas de pastoral y en la imaginería religiosa, no como relleno sin significado sino como excipiente de lo moral cuya justificación se encuentra en la *similitudo*, en la semejanza, en ocasiones en forma de antífrasis, que la fábula tiene con algún episodio de la Historia Sagrada³⁹.

35 SASTRE VAZQUEZ (1992) identifica el tema que había pasado desapercibido para los estudiosos de la iglesia. No sabemos si el público de Pontevedra comprendía el significado de la escena pero al autor no se le escapaba ya que en la parte inferior de la contraportada aparecen dos relieves con un hombre y una mujer cabalgados por el diablo, castigo de la Lujuria que guarda un evidente paralelo con la moral del cuento de Aristóteles (SASTRE VAZQUEZ (1992), p. 186, con ilustraciones).

36 REDONDO CANTERA (1987), p. 205. Aparece también el tema en un relieve de la sillería de coro de la Catedral de Oviedo (finales del siglo XV), en un capitel del claustro de la misma catedral y en otro del claustro de la de León.

37 Hay una representación prácticamente idéntica en la Catedral de Ludlow (Inglaterra, Lam. XVII-B, Fig. 22). MATEO GOMEZ (1979), ilustra ambas (p. 361 y figs. 333 y 335). Tanto Isabel Mateo como KRAUS y KRAUS (1984), p. 163, fig. 146 interpretan el tema como un demonio inscribiendo el nombre de los pecadores pero no mencionan a Tutivillus (véase también, más abajo, el capítulo dedicado al infierno y los demonios).

38 Sobre la historia de Teófilo, antecedente oriental del mito de Fausto con repercusión en el arte y el teatro, véase más abajo el capítulo dedicado a los milagros marianos. Como *exempla* aparece por primera vez incluido en el *Speculum Ecclesiae* de Honorio de Autun (MÂLE (1986) [1902], p. 270).

39 Vicente de Beauvais (*Speculum historiale*, lib. III, cap. VIII) incluye numerosas fábulas de Esopo precisamente porque pueden ser de utilidad para los predicadores.

En la Península tenemos un caso muy claro en los capiteles de San Martín de Frómista: en uno de ellos, situado en la nave, se representa la fábula del zorro y la corneja, con el árbol, el queso redondo, el zorro tentador y el pájaro tentado. En el otro, situado en el coro, zona de sacralidad más alta, se representa la Tentación de Eva con pautas compositivas muy similares: árbol, objeto redondo (aquí por supuesto la manzana), tentador y tentada. Ambas escenas tienen en común la estructura de la composición, los personajes y el sentido, ya que en ambas el tentado sucumbe por orgullo y soberbia. La idea es la misma expresada en versión clerical (coro) y en roman paladino para el pueblo que acude a la iglesia (nave).

El recurso a los *exempla* es algo habitual en el arte desde el siglo XII y pueden señalarse otros casos muy claros en el románico peninsular. La famosa “Eva” de Platerías (Fig. 3) que algunos estudiosos han interpretado como una representación de nuestra progenitora, sosteniendo la calavera como madre de la muerte, encuentra mejor explicación en un *exemplum* que aparece en varias recopilaciones y del que se hace eco el *Calixtino*: la historia de la mujer adúltera que, como castigo por su pecado, se ve forzada por su marido a besar diariamente el cráneo putrefacto de su amante⁴⁰.

El modelo formal de la “adúltera” compostelana -pelo desordenado, un pecho y una pierna descubiertos- puede encontrarse en el arte clásico (representaciones de ménades griegas o de cautivas romanas) pero admite una utilización en contextos muy diferentes: En la iglesia zamorana de Santa Marta de Tera aparece una figura muy similar pero con una cabeza en el regazo, no un cráneo como en Santiago, que podría ser Salomé sosteniendo la cabeza del Bautista. Hoy los programas iconográficos se presentan mudos ante el espectador y el estudioso, pero tuvieron su explicación oral por parte de clérigos o sacristanes e incluso Aymeric Picaud, si es que fue él el autor del libro V del *Calixtino*, explica el sentido de las imágenes de las portadas compostelanas en un tono de *ekphrasis* verbal, como si de un guía se tratase.

40 *Codex Calixtinus*, lib. V, cap. IV. Vid. la ed. de MORALEJO, TORRES y FEO (1951) [Reimpresión 1992], p. 562. Sigo, para los casos de Frómista y Compostela, las ideas expuestas por el profesor Serafín Moralejo en los cursos de doctorado de la Universidad de Santiago (curso 1984-85) *Románico, romance y roman: temas literarios en el arte medieval*, Apdo. 4 “Fábulas y *exempla* como temas de pastoral”. El profesor Moralejo ha publicado parte de los contenidos del curso en el *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* (1985), pp. 62 ss. que no he podido consultar. Sobre la Eva de Platerías y sus diferentes interpretaciones véase el estado de la cuestión en MORALEJO ALVAREZ (1992). El profesor Carlos Sastre prepara en la actualidad un trabajo sobre la Eva compostelana en el que –según me adelanta amablemente– incide de nuevo en la interpretación tradicional señalando la existencia de Evas con cráneo en fechas posteriores. Yo mismo señalé un posible caso en la iglesia de Santa Mariña Dozo de Cambados (Pontevedra) (vid. GONZALEZ MONTAÑES (1993), nota 22) aunque he de rectificar ya que tras una limpieza de la pieza y con un teleobjetivo he podido comprobar que se trata en realidad del Niño Jesús bendiciendo y que lo que lleva en la mano es un orbe crucífero y no una calavera.

Es posible también que algunos sermones surgieran como explicación de las imágenes ya que frecuentemente entre la literatura homilética y el arte se produce un efecto de *feedback*, en virtud del cual los efectos terminan actuando sobre las causas. Los sermones inspiran al arte y se inspiran a su vez en él, lo cual no puede resultar extraño ya que la del púlpito es una literatura que piensa en imágenes. La exégesis medieval no es un sistema racional concebido como medio para imponer una serie de verdades teológicas, es una exégesis sensitiva, basada en una vivencia oral (auditiva) y visual (imágenes) de la Biblia y de toda la cultura, vivencia mucho más sensorial que la que proviene de la lectura individual que nosotros practicamos.

En el mundo medieval, la imagen y el poder de evocación de la palabra oída van por encima del razonamiento abstracto. Cuando en un *sermon joyeux* francés el predicador dice “Había un joven, galante y cortés como podría serlo ese buen profeta que veo escuchar tan atentamente”⁴¹ se está refiriendo sin duda a una estatua de un profeta existente en la iglesia ¿y qué otro podría ser sino Daniel el que evocase ante los espectadores la imagen del joven galante y cortés a cuya historia se alude?. Si contemplamos la estatua de Daniel del Pórtico de la Gloria compostelano (Fig. 4) y su famosa sonrisa podremos entender el poder de evocación que la referencia del predicador tendría entre los congregados ante los que se aparecería una imagen de juvenil apariencia pero de porte adulto y distinguido como la de Compostela: *etate iuvenis habito vero senex/adolescens, ueste splendida indutus*, así se caracteriza a Daniel en los *Ordines Prophetarum*, ceremonias dramáticas que pudieron haber inspirado la imaginería del Pórtico⁴².

No es el del sermón francés un caso aislado, también en la Península algunas referencias apuntan a la interacción entre homilías e imágenes. A una posible predicación escenificada en la que se utilizaba una imagen debe de hacer referencia el primer verso de unas *Coplas sobre la muerte* del siglo XV, obra probablemente de Fray Iñigo de Mendoza, que llevan por rótulo “Estas son las que a de tener el fraile” y comienzan así:

“Es la disforme figura/ que este **bulto** nos presenta...”⁴³

41 ZUMTHOR (1989), p. 276.

42 Sobre la influencia del *Ordo prophetarum* en la iconografía del Pórtico de la Gloria véase MORALES ALVAREZ (1993c) y el capítulo que dedico más abajo al *Ordo*.

43 GARCIA DE LA CONCHA (1983), p. 225. Podría suceder también que las coplas fueran acompañadas de grabados en los que apareciera la muerte con los rótulos a los que se alude en el texto pero éstos no aparecen en la copia salmantina conservada y la voz “bulto” parece referirse a una estatua de la Muerte como la del Museo de Valladolid o la conservada

También Juan de Padilla en un sermón sobre la Pasión hace alusiones iconográficas, si es que no utilizaba una pintura en su predicación. Refiriéndose a los Profetas que anuncian a María al pie de la cruz la inexorable muerte de su hijo dice:

“los cuales podemos **contemplar** que venían espiritualmente ante ella, e dezían.(...) Tenían en sus manos unos rótulos y tanta era sus tristura que hablar no le podían pero enseñavan a la Señora los motes muy amargos”⁴⁴.

La utilización de imágenes por parte de los predicadores medievales como apoyo visual para el sermón es probablemente, como otras muchas técnicas del púlpito, de origen juglaresco.⁴⁵ Hay sin embargo un precedente en los rollos del *Exultet* frecuentes en el arte bizantino y más tarde en la Italia meridional (ss. XI y XII) con las escenas colocadas en sentido inverso del texto para que el público pudiera verlas mientras se leía ya que colgaban del púlpito o atril del predicador, costumbre que deriva probablemente de Roma donde los tapices y cartones se utilizaban para relatar al pueblo las campañas militares⁴⁶.

El uso de obras de arte como apoyo a la predicación alcanza en algunas zonas fechas tardías. Todavía a comienzos del siglo pasado era frecuente en las ferias y romerías la presencia de predicadores que con la ayuda de imágenes desmontables e incluso articuladas “representaban” ante la concurrencia las vidas de los santos, los milagros marianos y los sufrimientos de la Pasión. Algunas de estas imágenes, normalmente huecas para facilitar su transporte, pueden encontrarse todavía en el mercado anticuario de Alemania, Francia, Suiza y España⁴⁷.

en la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca. (vid infra el capítulo dedicado a la *Danza de la Muerte*).

44 CATEDRA GARCIA (1989), p. 10.

45 Probablemente algunos juglares actuaban como narradores recitando textos difícilmente representables por su carácter narrativo (como la *Pasión de Autun* de f. XIII o ppios del XIV) con el apoyo de una tabla o un tapiz que representaba la Pasión. FARAL (1910) p. 244, comenta siguiendo a ROY (1903) p. 40 la posibilidad aunque cabe la duda ya que los testimonios que conservamos –un documento de 1501 en el que se menciona a un bateleur que “*montra*” la Pasión y un grabado de Cochin (s. XVIII)– son tardíos. Ya del XIX (ca. 1825) tenemos un testimonio muy claro en una pintura de Gaetano Gigante (*La fiesta de la Virgen del Arco*, Nápoles, *Museo Nazionale di San Martino*) en el que un joven subido en un improvisado podio explica a la concurrencia los milagros de la Virgen con la ayuda de un cuadro que representa a la Virgen del Arco rodeado de 16 escenas con sus milagros (vid. FREEDBERG (1992) fig. 36). COHEN (1977), p. 234 piensa también que las Pasiones de los Juglares se recitaban en ferias y caminos “tal vez con presentación de cuadros por la vara del truchimán”.

46 Véase el rollo de Montecasino (s. XI) y el de Benevento (s. XII) en PÄCHT (1993) [1987], figs. 42 y 41. El Vaticano Barberini lat. 592 en SCHAPIRO (1998), figs. 26 y 27. Hay también casos de vidas de santos que alcanzan hasta 40 mts de longitud.

47 Recientemente se ha descubierto en la buhardilla del convento de los Padres Pasionistas de Caldas de Reis (Pontevedra)

A la luz de los datos analizados, parece clara la existencia de un vínculo entre púlpito, escena y artes visuales. En una sociedad sin Teatro, como la medieval, la vida entera se teatraliza y toda actividad cultural tiende hacia el espectáculo, porque espectáculo y no otra cosa son los sermones de San Vicente Ferrer, sermón es la Danza de la Muerte y teatro puede llegar a ser el arte, más allá de la iconografía o de la “ambientación”, cuando las figuras que intervienen en una composición se mueven y actúan delante de un telón de fondo imaginario, de manera muy semejante a como lo harían unos actores sobre el escenario de un teatro. La ausencia de perspectiva en la escultura medieval responde a una concepción del espacio muy similar a la de la escena, no al de la escena cúbica del Renacimiento, por supuesto, sino al de la escena medieval.

No parece coincidencia que en la mayoría de los países europeos la época dorada del teatro religioso medieval coincida con la edad de oro de la predicación en lengua vulgar⁴⁸, ni que determinados sujetos que aparecen en el arte tengan al sermón como única fuente conocida. Entre el púlpito, la escena y la imagen existen en la época medieval relaciones de influencia recíproca y difícilmente se puede abordar el estudio de uno sin referirse a los otros. Los sermones, como el teatro, forman parte de las circunstancias en las que el artista realiza su obra y los tres se integran en el aparato de difusión doctrinal de la Iglesia por lo que no pueden entenderse separadamente.

Como veremos en el apartado dedicado a la mímica y la gesticulación, la iconografía sirve también en este caso para testimoniar un cambio entre la predicación del siglo XIII y primera mitad del XIV y la de finales de la Edad Media. En el siglo XIII los predicadores aparecen de pie sosteniendo en la mano izquierda un libro y señalando con mesura al público con la derecha para proclamar la palabra de Dios que suele aparecer representado en lo alto de la página. En los ejemplares del siglo XV, sin embargo, el predicador se alza sobre una cátedra dominando a los fieles y se inclina sobre ellos gesticulando con vehemencia con ambas manos al tiempo que argumenta (Figs. 5 y 6)⁴⁹.

una Virgen vestidera desmontable de la primera mitad del XVIII (la parte inferior se convierte en maleta) con dos cabezas, una de rostro alegre y la otra lacrimosa. Pies y brazos son articulados y desmontables y no es caso único en Galicia ya que su descubridor, el anticuario tudense J. M. González Troncoso, afirma conocer otros (*Faro de Vigo*, Comarcas, p. 14, Jueves 15 de Octubre de 1998, con ilustración). En un concurso de fotografía convocado por la Diputación de Ourense se expuso una instantánea en la que aparecía otra Virgen muy similar a la de Caldas pero no he podido localizar su procedencia.

⁴⁸ Vid. para el caso de Inglaterra OWST (1966) [1933], p. 485.

⁴⁹ *Predicación de San Francisco* de un retablo obra de Bernat des Puig y Jaume Cirera, ca 1450 (col. privada de Barcelona).

Capítulo VII: Espacio sagrado y espacio teatral.

La iconografía arquitectónica y el teatro

La concepción de la arquitectura como un arte esencialmente utilitario, analizable sólo en términos de función, construcción y diseño, predominó entre arquitectos e historiadores desde el siglo XVI hasta hace poco más de cincuenta años. Sin embargo, en la mente de los constructores y liturgistas de la Edad Media los problemas constructivos y de diseño no aparecen nunca separados de las implicaciones religiosas del edificio y de la simbología teológica y cosmológica que una concepción figural de la historia como la medieval atribuía a las diferentes partes de la construcción religiosa. Su estructura y orientación, lo mismo que la dedicación de altares y capillas o la ubicación de los distintos elementos del mobiliario litúrgico, lejos de ser casuales responden a un complejo vocabulario simbólico. La arquitectura, al menos en la época paleocristiana y medieval, aparece ante los ojos de los contemporáneos como portadora de significados, como un libro que puede leerse e interpretarse si se conocen las claves de su lenguaje, ya que en la concepción tradicional el templo es en sí mismo una revelación divina. El interior del templo cristiano, con su orientación simbólica, reproduce el universo entero, la totalidad del cosmos. La iglesia, dice San Pedro Damiano, es la imagen del mundo, hay pues una iconografía arquitectónica, incluso una iconología, que los estudios modernos han comenzado a valorar¹.

El interior de la Iglesia cristiana, con sus diferentes espacios cargados de simbolismo, va a ser el marco en el que tengan lugar las primeras representaciones de teatro religioso.

¹ El precursor de los estudios modernos de iconografía de la arquitectura fue J. Sauer (SAUER (1924), seguido por Richard Krautheimer (KRAUTHEIMER (1942) aunque, como este último reconoce (p. 1 nota 2), la tradición de los estudios de iconografía arquitectónica siempre se mantuvo viva entre los estudiosos procedentes del campo eclesiástico. Clásicos, como los anteriores, son los trabajos de BANDMANN (1951) y HANI (1983) [1962]. Para el caso hispano véase el modélico estudio de Moralejo sobre la imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago (MORALEJO ALVAREZ (1985).

Esta relación entre el drama y el espacio sagrado del templo impondrá a las representaciones litúrgicas una dependencia arquitectónica que condicionará su desarrollo y de la cual no se liberarán ni siquiera cuando en los siglos finales de la Edad Media la introducción de estrados, *cadafals* y *maisons* creen espacios autónomos para la representación en un proceso que culminará con el abandono del templo y el traslado de las representaciones, al atrio o al claustro primero y más tarde a la plaza². En un sentido estricto no existe en el teatro medieval, al menos durante su primera etapa, un espacio escénico propiamente dicho sino un espacio sagrado que se teatraliza, que se convierte en espacio teatral en determinadas ocasiones³. Esta dependencia entre la arquitectura de la iglesia cristiana y el teatro constituye un primer caso de interacción entre arte y drama que es necesario analizar.

El escenario medieval aspira a contener el universo entero o a reproducirlo –si la representación tiene lugar fuera de la iglesia–, afán cósmico que nos habla claramente de su origen eclesiástico al adquirir la escena la simbología del espacio en la que ésta se monta, espacio que tiene un valor simbólico en sí mismo, un significado que le ha sido asignado con anterioridad e independencia de la celebración litúrgica dramatizada⁴.

Los primeros dramas litúrgicos, surgidos en las postrimerías del mundo carolingio, tuvieron como marco un espacio arquitectónico que si no fue desarrollado al efecto, sí reunía una serie de características que lo hacían especialmente apto para la representación: los macizos occidentales (*westwerke*) de las grandes abadías carolingias (St. Riquier at Centula, Corvey...)⁵. Los trabajos de Carol Heitz (vid. nota 5) han puesto de manifiesto la

2 Estrados, mansiones y *cadafals* se definen por las relaciones que establecen con el espacio sagrado en el que se sitúan, de modo que cada elemento del escenario adquiere los valores simbólicos del lugar del templo en el que se ubica reproduciendo la simbología del edificio (véase al respecto el estudio de Luis Quirante sobre el simbolismo del escenario en el *Misteri* de Elche; QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 259 ss.).

3 La división del espacio de la representación medieval en un binomio espacio teatral/espacio escénico fue propuesta por NICOLL (1971) y adoptada por la mayoría de los estudiosos de la escena medieval. Para una distinción de los conceptos de “espacio dramático”, “espacio escénico” y “espacio teatral” véase así mismo PAVIS (1980), pp. 177-88 y QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 126-127 y 242 ss.

4 La interpretación del simbolismo de las partes de la iglesia por parte de los liturgistas medievales no coincide completamente en todos los autores por lo que hay que evitar considerarlo como un sistema homogéneo y riguroso.

5 Carol Heitz ha defendido en varios trabajos (HEITZ (1963) y (1974)) un uso en la Liturgia del Salvador, inspirada en el Apocalipsis, frente a la opinión de Baldwin Smith que destaca las diferencias de función y disposición en los *westwerke* conservados y ve influencias de la liturgia imperial romana; los macizos occidentales son para él el último avatar de la fachada del palacio romano. (BALDWIN SMITH (1956) especialmente pp. 84-93). Ambas tesis no son, sin embargo, incompatibles. Son más bien, como señala Konigson, las dos caras complementarias de una visión del mundo en la que lo temporal y lo sagrado caminan unidos y en la que la utilización del espacio de la anteiglesia no hace sino reflejar el culto debido a Cristo con el culto imperial (vid. KONIGSON (1975), p. 20).

perfecta adecuación funcional y simbólica entre la estructura arquitectónica de estos macizos occidentales –y sus numerosas variantes posteriores– y los ritos dramáticos de la *Depositio-Elevatio-Visitatio* que en ellos se desarrollaban. En el románico estos macizos occidentales tienden a desaparecer y las representaciones se desplazan progresivamente hacia la parte oriental del templo, hacia el transepto y el coro⁶. Quedan sin embargo como recuerdo de las anteiglesias carolingias unas formas “atrofiadas”, las *Galileas*⁷, que seguirán siendo el marco de la liturgia pascual, que desde finales del siglo IX o comienzos del X reemplaza a la del Salvador, y quizá no sea casual que las primeras abadías románicas en las que se representaron dramas litúrgicos (Saint-Benoît-sur-Loire -la antigua Fleury-, San Marcial de Limoges, Saint Gall, Essen, Minden etc.) tengan en la mayor parte de los casos macizos occidentales con tribunas o, al menos, pórticos con torres-campanario⁸.

La orientación de las iglesias y la simbología conferida a los puntos cardinales⁹ condicionará durante siglos la orientación espacial del drama religioso, orientación que se mantendrá incluso cuando a finales de la Edad Media las representaciones abandonen el espacio sagrado del templo trasladándose a la plaza pública, marco por excelencia de la fiesta ciudadana¹⁰. De este modo, la zona occidental de la iglesia, los pies de la nave, se asimila al Infierno, al mundo de los muertos¹¹, no en vano los doctores medievales, siempre aficionados a las etimologías fantásticas suponían la palabra *occidens* derivada del verbo *occidere* (morir)¹². El occidente de la iglesia, lugar donde se encuentra la puerta principal del edificio que marca la frontera entre el interior y el exterior del templo, entre

6 En el caso peninsular los dramas de la Resurrección se representaban en la zona occidental de la Iglesia (en el ábside y el transepto) y la Resurrección se significaba volviéndose los oficiantes hacia el coro que estaba en el medio de la nave (hacia el oeste por tanto) y mostrando a la congregación el sudario.

7 Sobre las Galileas, torres-pórtico occidentales como las de St. Benoît-sur Loire, Cluny II o la Catedral de Ely, su finalidad y el origen del término -quizá relacionado con el drama litúrgico- véase HEITZ (1963), pp. 206-09

8 HEITZ (1963), pp. 202 ss.

9 La orientación, en sentido estricto dirigirse hacia el oriente, no es una norma muy rigurosa en los primeros siglos del cristianismo. Aunque ya las *Constituciones Apostólicas* (II, 7) la prescriben y Orígenes, en el siglo III, recomienda orar en dirección al oriente “como si el alma mirase el nacimiento de la verdadera luz”, son abundantes las iglesias no orientadas y las dirigidas hacia el Oeste. En la adopción de la fórmula orientada es posible que influyeran además de los motivos piadosos, razones puramente arquitectónicas ya que es la disposición que permite un mejor aprovechamiento de la luz solar. Sobre la simbología de los puntos cardinales y la oposición Norte/Oeste (negativos) contra Sur/Este (positivos) véase PANOFKY (1998)[1953], p.148, nota 63 y SASTRE VAZQUEZ (1997), ambos con abundante bibliografía.

10 No hay que olvidar que la ciudad medieval es también un *locus* simbólico, un espacio ordenado y así en las representaciones ciudadanas se conservará el sentido de orientación Este=Paraíso, Oeste=Infierno, que en la Península tenemos documentado en el drama asuncionista de Tarragona, representado en la plaza del Corral desde 1388 (vid. SOBERANAS (1986).

11 Del pórtico occidental salían generalmente los demonios que intervenían en las representaciones y es el emplazamiento más frecuente para el Infierno como sucede por ejemplo en la *Pasión de Cervera* (documentada desde 1481, vid. DURAN i SAMPERE (1984)) o en la *Consueta del Juy* representada en la Catedral de Mallorca en la cual se especifica que los diablos, acabado el Juicio, saldrían de la Iglesia con los condenados por la puerta occidental. (vid. LLABRES (1902), p. 465).

12 Herrada de Landsberg, *Hortus deliciarum*.

lo sagrado y lo profano, es el emplazamiento habitual de las representaciones plásticas del Juicio Final, el lugar en el que tenían lugar los oficios de Tinieblas, y allí se representaron los primeros *Quem Quaeritis?*, dramas litúrgicos de la Resurrección de Cristo que supone la victoria de la luz sobre las tinieblas, victoria que se celebraba volviéndose los oficiantes hacia el sol, hacia el ábside oriental de la iglesia¹³.

Por el contrario, el Este, donde se encontraban el coro y el altar, simboliza el mundo celestial, de los vivos y de la luz. Es el emplazamiento adecuado para el altar-pesebre de la Natividad, para el Templo y, en el caso hispano, para el altar-sepulcro de Cristo¹⁴. En el medio, la nave y el transepto, son la zona terrenal, lugar adecuado para situar un Palacio, Castillo o ciudad, frecuentemente simbolizado por la sillería del coro¹⁵. Hay pues una coherencia clara en el uso del espacio sagrado de tal modo que las dramatizaciones, ligadas a la liturgia, tienen una disposición en el espacio que no es en absoluto fortuita sino que se nos presenta gobernada, como otros muchos aspectos de la cultura medieval, por un principio de polaridad.

Además de esta simbología cardinal que refleja la progresión desde lo externo y profano (Oeste) hacia lo interno y sagrado (Este), existe otra basada en la oposición arriba-abajo –ambas con claras connotaciones positivo-negativas–. Estos dos sistemas de oposición alto-bajo/interno-externo son básicos en el pensamiento medieval y tienen manifestaciones en todos los ámbitos. Por lo que se refiere a la Iglesia, en los macizos occidentales –zona negativa–, la zona alta tiene connotaciones positivas y es el lugar de la tribuna regia y de los ángeles en las representaciones de la Resurrección (suele estar dedicada a San Miguel). Lo mismo sucede en el transepto donde la parte inferior es la zona terrenal mientras que la superior, la cúpula del cimborrio –a menudo pintada de azul y decorada con estrellas–, lo es celestial: lugar adecuado para la escenificación de la Ascensión y la Asunción o del descenso del Espíritu Santo en la fiesta de Pentecostés.

13 Vid. KONIGSON (1975), p. 27

14 En efecto, en todos los casos peninsulares de dramas litúrgicos pascuales la representación se realiza en el ábside principal y, terminado el diálogo, los oficiantes “*uertendo faciem suam uersus chorum*” recitan el *Victime Paschali Laudes* o entonan el *Te Deum* (vid. DONOVAN (1958) pp. 130-31).

15 Las didascalias del oficio del Peregrinus en la Catedral de Rouen, indican la ubicación adecuada para el “castillo de Emaús”: *Ducant eum usque ad tabernaculum in medio nauis ecclesie in similitudinem castelli Emaus preparatum* [Que lo conduzcan hasta la tienda, que representa la ciudad de Emaús, preparada en medio de la nave central de la iglesia], YOUNG (1932), I, pp. 461-62). El coro, aislado del resto del edificio por altas paredes o cercados (sobre todo en España) es una magnífica imagen de una fortaleza o de una ciudad amurallada y en este sentido los liturgistas medievales interpretan el coro de la iglesia como metáfora del pueblo cristiano.

Similar es el caso del ábside principal, zona celestial como hemos visto en la que se sitúa el altar, bajo el cual, la cripta se asocia con la gruta-montaña del sepulcro de Cristo¹⁶.

En ocasiones el espacio arquitectónico y su decoración pueden ser determinantes de la estructura e incluso del tema y el número de representaciones de una obra dramática. En el *Auto de la Barca de la Gloria* representado en la iglesia del palacio portugués de Almeirin, Gil Vicente utiliza como ambientación las pinturas que decoraban el recinto¹⁷. En el texto, la Muerte presenta a los distintos personajes una visión del Infierno plagada de deícticos que en la escena se veía seguramente apoyada por la contemplación de una imagen real existente en la iglesia; un cuadro o, con mayor probabilidad, un fresco, lo que supone que la obra debió de ser concebida para una sola representación ya que únicamente podría ponerse en escena en ese espacio concreto.

En primer lugar se dirige la Muerte al Conde en los siguientes términos:

¿Veis aquellos fuegos bien?
Allí se coge la frol.
¿Veis aquel gran fumo espeso
que sale daquellas peñas?
Allí perderéis el vueso
y más señor os confieso
qu' habéis de mensar las greñas. (055c)

Luego al Duque:

¿Veis aquella puente ardiendo
muy lejos allén del mar
y unas ruedas volviendo
de navajas e hiriendo?
Pues allí habéis d'andar
siempre jamás. (056b)

¹⁶ KONIGSON (1975), p. 34.

¹⁷ CAMOES (1995), pp. 163 ss.

Al Rey:

Si miráis dahí veréis
adó seréis morador
naquellos fuegos que veis
y llorando cantaréis:
nunca fue pena mayor. (056d)

Al Emperador:

¿Veis aquellos despeñados
que echan daquellas alturas?
Son los más altos estados
que vivieron adorados
sus hechos y sus figuras. (057c)

Al Obispo:

Dahí donde estáis veréis
unas calderas de pez
adonde os coceréis
y la corona asaréis
y frigiréis la vejez. (058a)

Y al Arzobispo:

Señor, habéis de venir
a poblar nuestro lugar.
¿Veíslo? Está.
Vuesa señoría irá
en cien mil pedazos hecho
y para siempre estará
en agua que herverá
y nunca seréis deshecho. (058d)

Al Cardenal le presenta una visión generalizada del infierno, seguida de la única referencia auditiva:

Iréis ver vuestos iguales
 a las penas infernales
 haciendo su penitencia.
 [...]
 ¿Oís aquel gran roído
 nel lago de los leones?
 Despertad bien el oído
 vos seréis allí comido
 de canes y de dragones. (059d)

Y, finalmente, al Papa:

¿Veis aquellos azotar
 con vergas de hierro ardiendo
 y después atazanar?
 Pues allí habéis d'andar
 para siempre padeciendo. (060a)

La iglesia de Almeirin, como el resto del palacio, desgraciadamente ha desaparecido pero la existencia de las pinturas parece segura ya que en otra obra de Gil Vicente (*Breve Sumário da História de Deus*) representada en el mismo marco pocos años después se repite la misma descripción del Infierno puesta ahora en boca de Lucifer.

*Todos aqueles que a morte cá lança
 alcançam per força segura pousada
 pois há-me d'encher
 de almas humanas, convém a saber
 a furna das trevas, ponte de navalhas,
 o lago dos prantos, a horta dos dragos,
 os tanques da ira, os lagos da neve,
 os rios ardentes, sala dos tormentos,
 varanda das dores, cozinha de gritos,
 o açongue das pragas, a torre dos pringos,
 o vale das forças, tudo isto arreo. (072)*

Ambas descripciones tienen muchos puntos en común, cierto que en varios aspectos se trata de imágenes tradicionales en la representación del infierno (muchas coinciden por ejemplo con las que utiliza El Bosco en el *Jardín de las Delicias*), pero, como ha señalado José Camoes, es mucha coincidencia la mención de navajas, dragones, lagos etc. que no son demasiado frecuentes en las visiones del Infierno sean literarias o plásticas.

La simbología arquitectónica condiciona al drama pero del mismo modo, en ocasiones es la liturgia dramatizada la que impone sus exigencias en el diseño arquitectónico. Hemos visto en el capítulo anterior como el sermón condicionó la estructura arquitectónica de los templos de los mendicantes y todavía más clara es la de la liturgia dramática y las ceremonias teatrales.

Un caso claro es el de las fachadas de Wells y Salisbury estudiadas por Pamela Blum¹⁸ quien explica las reducidas proporciones de los portales triples de las fachadas occidentales de ambas catedrales por la existencia de un pasadizo que recorre el frontis sobre los portales y comunica por medio de pequeños óculos con forma de cuadrifolio con la fachada principal. El pasadizo en cuestión era utilizado en la Procesión del Domingo de Ramos para que unos muchachos de coro cantasen el *Gloria laus* que sería oído desde la plaza por los asistentes sin ver el origen de las voces por lo que parecería que eran los ángeles esculpidos en la fachada los que cantaban¹⁹. Se trata por tanto de una exigencia de la liturgia dramatizada que se impone en el diseño arquitectónico por encima de consideraciones estéticas, un fenómeno típicamente inglés que ya había sido señalado a propósito del desarrollo longitudinal de los transeptos orientales en las catedrales inglesas, explicable por los rituales procesionales de la liturgia de Salisbury.

Similar es el caso de la fachada occidental de la iglesia románica de Saint-Gilles-du-Gard (Francia) en cuyo diseño arquitectónico se ha visto una inspiración en las *Scaenae frons* de los teatros clásicos a través de Vitrubio y de modelos concretos como el teatro de

18 BLUM (1986). La idea de la influencia litúrgica en el diseño de estas fachadas ya había sido planteada anteriormente por H. Shortt (1970) y P. Tudor-Craigh (1982) (vid. WILLIAMSONS (1997), p. 174 nota).

19 Este uso está atestiguado por la liturgia Sarum y por algunas rúbricas de York que hablan de la presencia de siete *pueri cantores* situados *in eminentissimo loco*. Todavía a principios del siglo XX se le llamaba *gloria* a un pasadizo similar, aunque más estrecho, existente en la catedral de Reims (vid. SAHLIN (1940), p. 135).

Orange. Carra Ferguson O'Meara ha señalado que la elección de esta tipología fue una decisión consciente de los arquitectos que probablemente concibieron el frontis para servir de escenario a las representaciones litúrgicas de las cuales nos ha quedado un eco en la escultura de la fachada en escenas como la de la Sinagoga expulsada por un ángel en el tímpano sur, la de la compra de perfumes por las Marías en el dintel o la Adoración de los Magos.²⁰

Otro caso de influencia del teatro en la arquitectura eclesiástica lo constituyen las bóvedas o cúpulas de cimborrio que tienen en la clave un óculo que comunica con una buhardilla o desván utilizado en las representaciones de Pentecostés, de la Ascensión y de la Asunción para manejar las tramoyas aéreas que permitían elevar y hacer desaparecer entre nubes pintadas a Cristo o a la Virgen y hacer descender a la Paloma del Espíritu Santo sobre las cabezas de los Apóstoles²¹.

Desde el momento en que los recursos tramoyísticos del teatro medieval permitieron el montaje de una escena vertical, el lugar que de manera más realista podía representar la elevación celestial era la bóveda de la iglesia, especialmente la del cimborrio, ya que la cúpula era simbólicamente desde su origen la propia bóveda del Universo y la del cimborrio, en la que se produce el paso del cuadrado (mundo terrenal) al círculo (celestial), se identifica con el "Pilar Axil", espacio de comunicación con la divinidad²². Quizá no sea casual que la aparición de la maquinaria aérea que hizo posible la escena vertical en el teatro medieval coincidiera con la expansión del gótico caracterizado como es sabido por la búsqueda de la verticalidad y la conquista de la altura. En Alemania, por ejemplo, uno de los primeros edificios góticos, la Basílica de la Virgen de Tréveris, presenta en sus bóvedas tres agujeros por los que se hacían subir y descender las imágenes de Cristo y de la Paloma en las representaciones de la Ascensión y la Pentecostés y, del mismo modo, en Dinamarca, Suecia y Noruega la primera generación de iglesias góticas presenta en muchos casos óculos en los cimborrios que sabemos se utilizaban en representaciones de la Ascensión²³.

20 FERGUSON O'MEARA (1977), especialmente el Cap. II y las pp. 157-61.

21 Véanse, más abajo, los capítulos dedicados a la Ascensión, la Muerte y Asunción de María y la Ascensión de Cristo.

22 KONIGSON (1975), pp. 37-38 y 80.

23 Vid. HAASTRUP (1987). Véase también el caso de San Amandus de Urach (Suiza) en nuestra Fig. 4.

En el caso hispano tenemos documentado en algunas catedrales como Lérida (s. XIII) y Valencia (s. XV) el uso de los cimborrios en las representaciones de la Pentecostés y de la Asunción. En ambos casos la cúpula se cubría con lienzos pintados con nubes y estrellas que al apartarse dejaban ver a Dios Padre rodeado de ángeles que cantaban desde lo alto. En Lérida existió un hueco en la clave que comunicaba con el tejado mientras que en Valencia (Fig. 1) se utilizaba la linterna de la cúpula (construida hacia 1404) para situar a los tramoyistas y conseguir efectos lumínicos haciendo que el sol y la luna brillasen o se oscureciesen²⁴. Multitud de datos apuntan a una utilización escénica del techo de la iglesia como lugar por excelencia del Paraíso: en la iglesia de la Alberca (Salamanca) existe una ventana en un lateral de la bóveda de la Capilla Mayor usada hasta hace poco para hacer descender del cielo a la Paloma en representaciones de la Pentecostés (Lam. XIV, Fig. 45). También en el *Misterio de Elche* se utilizaba para la Asunción una abertura en el techo de la iglesia que comunicaba con el tejado, la *trapa del terrat*, aunque su estructura fue modificada por Marcos Evangelio en 1760²⁵. Otro caso, aunque no conozco documentación que lo pruebe, es el de la Colegiata de Santiago de Cangas (Pontevedra) en cuya bóveda del crucero (Fig. 2) hay un perfecto óculo circular moldurado con las nervaduras de la cubierta que sin duda se utilizó en ceremonias dramáticas similares a las que hemos mencionado aunque hoy ha sido cubierto por la parte del tejado con dos losas de granito de las que pende una lámpara²⁶.

Antes de la aparición de la escena vertical los lugares elevados de la iglesia (tribunas, coro etc.) servían para representar el Paraíso e incluso hay casos en Italia de iglesias desprovistas de tribuna en las que se levantaban falsas tribunas de madera, adosadas por el interior de la fachada occidental, para representar el Paraíso en los juegos dramáticos²⁷. Es probable que el desarrollo que estas tribunas y coros elevados sobre la puerta de la iglesia haya que relacionarlo, más que con necesidades litúrgicas en sentido estricto, con las exigencias de las representaciones dramáticas. Sabemos que desde ellas se hacía descender

24 SANCHIS SIVERA (1909), pp. 468-69. Para el caso leridano vid. RUBIO GARCIA (1973) y la reconstrucción contemporánea de la ceremonia que llevaron a cabo el Aula Municipal de Teatro y el Conservatorio de Música de Lérida bajo la dirección de Ramón Simó y la colaboración de F. Massip (foto en MASSIP i BONET (1999), lam. VIII).

25 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 133. La trapa existía en la iglesia de 1566 y quizá también en la anterior.

26 Otro caso, hoy cubierto con madera, en la Catedral de Astorga. Una trampilla similar, en este caso cuadrada, en la Catedral de Lugo (véase más adelante en el capítulo XIV el apartado dedicado a los dramas de la Ascensión y Pentecostés).

27 KONIGSON (1975), pp. 22 y 34.

la estrella de los Magos o la Paloma de la Anunciación²⁸ y que allí se situaba el Paraíso con sus ángeles cantores, circunstancia que explica que en algunas representaciones plásticas (fresco del siglo XVI en la iglesia de San Xurxo de Vale –Lugo– (Lam. XVII-A, Fig. 5), alabastros ingleses etc.²⁹) el Paraíso se represente como una tribuna poblada por ángeles músicos y cantores.

Pero no sólo el teatro religioso influye en la tipología de los templos, también los fastos cortesanos han dejado en ocasiones su impronta en la arquitectura y así numerosas fachadas platerescas, singularmente la del Colegio de S. Gregorio de Valladolid (Fig. 3)³⁰, se conciben como un telón compartimentado por medio de motivos vegetales que evocan a los arcos de triunfo de madera y enramados que se levantaban en las grandes solemnidades civiles y urbanas: Entradas Reales, procesiones etc³¹. Vemos pues que la relación entre arquitectura y teatro es de ida y vuelta: la simbología y la estructura de la iglesia condiciona a la escena pero a su vez las necesidades escénicas y las soluciones escenográficas introducen variantes en la tipología arquitectónica.

Si de la arquitectura religiosa pasamos a la civil, encontramos también estructuras concebidas expresamente para servir de marco para representaciones y ceremonias de naturaleza teatral. Es el caso de numerosas puertas urbanas (puertas de Serranos y de Quart en Valencia, portal de San Antonio en Barcelona etc.) que cuentan con plataformas y ventanas diseñadas para instalar las tramoyas que permitían realizar los vuelos con los que se recibía a los reyes y personajes importantes.

28 Véase más abajo el capítulo dedicado al *Ordo Stellae* y el estudio de las máquinas florentinas de Brunelleschi para la Ascensión y la Anunciación.

29 Para los alabastros véase HILDBURGH (1949), pp. 59, 61 y 68 y pl. XI c y XII b). Este tipo de representaciones se tratan más adelante en el capítulo dedicado al Paraíso celestial.

30 Comenzado en 1488, la fachada debió de terminarse hacia 1499 y se relaciona estilísticamente con el taller de Gil de Siloé. Casos similares son los de la Universidad de Salamanca o Sta. Mª de Aranda de Duero (Lam. XVIII, Fig. 11).

31 Véase más abajo el capítulo dedicado a las Entradas Reales. El carácter emblemático de toda la composición es el mismo que anima al ceremonial de las Entradas. En el libro de acuerdos del concejo de Valladolid figuran pagos en 1497 a un tal Macías Carpintero por construir en la Costanilla, con motivo del recibimiento de la Princesa Margarita, mujer del príncipe D. Juan, la osamenta de un arco que luego se recubrió de hiedra flores y escudos.

El mobiliario litúrgico y el teatro

Es a partir de la arquitectura de la iglesia y del mobiliario litúrgico que se constituyen los elementos esenciales de la escena en el primitivo teatro religioso, un hecho importante ya que tales elementos (altar, *ciborium*, cátedra..) permanecerán invariables a lo largo de la Edad Media tanto en las artes plásticas como en el teatro³². El vocabulario simbólico de estas piezas era perfectamente conocido por los oficiantes —a un tiempo actores y público— a los que no pasaba desde luego inadvertida su riqueza de significados. El drama litúrgico, en sentido estricto, maneja un vocabulario simbólico y es ajeno a la noción de realismo; no será hasta la Baja Edad Media, con la aparición del “público”, un público teatral desaparecido desde la antigüedad, cuando las ceremonias litúrgicas dramatizadas acentúen la búsqueda de una imitación realista, introduciendo la decoración y el *attrezzo* que poco a poco irán desplazando al uso de objetos y signos litúrgicos.

Como señala Massip³³, el espacio teatral medieval se construye por acumulación y su sentido emana de los objetos que lo integran los cuales son, uno por uno, núcleos expresivos. Es por tanto un espacio en el que predominan los valores simbólico-narrativos y que precisa unas concepciones culturales consensuadas para ser significativo, consenso cultural que es el mismo para el teatro que para las artes plásticas. Como en la pintura gótica, el espacio “significa” pero la narración funciona solamente al enunciarse frente a los objetos que lo constituyen.

El altar

El primero de los elementos del mobiliario litúrgico utilizado en las representaciones dramáticas fue, como no podía ser de otro modo, el altar³⁴. Centro de la vida religiosa y lugar del sacrificio de la Eucaristía, repetición sacramental de la crucifixión, es el punto de mira espiritual de los primitivos dramas litúrgicos, una función que se mantendrá en los grandes dramas bajomedievales de la Pasión y del Corpus. Desde antiguo identificado con

32 Sobre los emblemas capitales o “lemas fundamentales” del teatro y el arte (palacio, torre, trono, navío, arco...) vid. KERNODLE (1944), pp. 14, 20 y ss. y FRANCASTEL (1988), p. 271 ss.

33 MASSIP i BONET (1992), pp. 47-48.

34 Vid. GUERRA (1978) pp. 317ss. y HANI (1983), p. 92 ss. para la simbología del altar cristiano como sucesor y síntesis de los altares hebraicos. Sobre su uso en el teatro litúrgico vid. YOUNG (1932), I, pp. 218 ss.

Cristo³⁵, fue asimilado en los dramas de la Resurrección a la tumba de Jesús y es probable que tal asociación tenga su origen en la costumbre de los primeros cristianos de celebrar la misa sobre la tumba de un santo o de un mártir³⁶. En todo caso la identidad de ambos es clara en los textos litúrgicos que suelen hacer referencia al *monumento*, término que desde San Jerónimo (Vulgata) y San Isidoro (*Etimología*) se entiende como sinónimo de sepulcro. En el caso peninsular tenemos documentado este uso del altar como sepulcro de Cristo³⁷ en el drama litúrgico de la Resurrección de la catedral de Vich (consueta de 1234), en *Sta. María de l'Estany* (Procesional del siglo XIV) y en Urgel (1527)³⁸.

Sin embargo, no siempre el altar simboliza el sepulcro de Cristo sino que es un elemento polivalente cuyos significados pueden ser variados: ocupado por una imagen de la Virgen con el Niño se convierte en el lugar de la Natividad. Este altar-pesebre sabemos que se utilizaba en los *Officia Pastorum* de Vic y de l'Estany³⁹, además de otros muchos casos fuera de la Península, y es probable que de esta práctica deriven las representaciones plásticas de la Natividad en las que el Niño aparece, no en un pesebre sino sobre un ara que prefigura su sacrificio en la cruz⁴⁰.

Durante las representaciones de la Presentación y la Circuncisión de Cristo el altar alude simbólicamente al templo de Jerusalén. Estos oficios de la Circuncisión no están documentados en la Península hasta el siglo XV⁴¹ pero en dos capiteles románicos de San Juan de Amandi (Villaviciosa, Asturias) aparecen altares y cálices formando parte de la

35 En numerosos pasajes bíblicos (*Hebreos* 13, 10; *Corintios*, 10, 1-4; *Deuteronomio*, 32, 18; *Isaías*, 51,1.. etc) se alude a Cristo como un altar o como la roca y la piedra angular.

36 El primer caso fue probablemente el altar que Gayo levantó hacia el 160 sobre la tumba de San Pedro aunque es posible que la costumbre sea anterior y haya que remontarla al siglo I. La práctica está bien documentada desde la época del papa Dámaso (366-84) y pervivió durante siglos la costumbre de situar bajo el altar o cerca de él reliquias de santos y mártires. En la Península tenemos testimonios de la existencia de un altar a principios del siglo V sobre la tumba de la mártir Santa Eulalia de Mérida. (véase INIGUEZ HERRERO (1978), pp. 27, 45 y 64-67). La misma costumbre está documentada en Asturias en la época prerrománica e incluso en una *Visitatio Sepulchri* de Palma de Mallorca se utilizaba una tumba real (la de Jaume II ó III) como sepulcro de Cristo (Vid. DONOVAN (1958), p. 132).

37 La identificación entre el Sepulcro y el Altar supone una afirmación del carácter pascual de la eucaristía, una idea que tiene su reflejo en el arte en obras como la *Resurrección* de Piero della Francesca en Borgo Sansepolcro, (Pinacoteca comunale, ca. 1463-65), en la cual el sarcófago tiene todo el aspecto de una mesa de altar.

38 Vid. textos en LIPPARDT (1975-76), n° 71, p. 83; n° 60, pp. 70-71 y n° 66, p. 77.

39 ANGLES (1935), p. 283 y DONOVAN (1958), pp.92-93.

40 Véase, por ejemplo, el Retablo de Horcajo de la Sierra (finales del siglo XIV o comienzos del XV), en GUDIOL (1955), fig. 180 y p. 211. El motivo se analiza más ampliamente en el Capítulo X dedicado al Ciclo de Navidad.

41 Sabemos que en 1432 tenía lugar en Toledo una representación en la que la Virgen ofrecía al Niño en el Templo en presencia de Profetas (TORROJA Y RIVAS (1977), p. 19). Los primeros textos conservados son ya del XVI *Auto de la circuncisión de Nuestro Señor* (ROUANET (1901), LI), *Triumphus circuncisionis* (pieza de teatro escolar del XVI, vid. GARCIA MORALES (1928), pp. 411 ss.). El tema lo trata también Lope de Vega (*La circuncisión y sangría de Cristo, nuestro bien*) y otros autores posteriores (vid. ROUANET (1901) notas p. 274). En Francia, sin embargo hay casos desde el siglo XIII como el *Office de la circoncision* obra de Pierre de Corbeil, arzobispo de Sens hacia 1220, según H. Villetard editor moderno del texto (VILLETARD (1907). Konigson, sin embargo sitúa el texto en la centuria siguiente (vid. KONIGSON (1975), p. 36).

escena de la Presentación en el templo. Los altares como soporte de ofrenda y el cáliz – prefigurando la sangre de la Pasión– aluden naturalmente al templo de Salomón y anticipan la futura Pasión de Cristo⁴².

El caso de Sta. M^a de l'Estany es paradigmático de la concepción espacial del drama litúrgico medieval y del uso polivalente del altar en las representaciones. El espacio de la iglesia queda dividido en tres grandes secciones (Coro, Crucero y Abside) dispuestas a lo largo del eje longitudinal de la iglesia, orientado como es habitual de oeste a este. El Coro, en el centro de la nave, es el espacio terrenal en el que se sitúan los oficiantes del culto, al tiempo actores del drama. El Crucero sirve de enlace entre la zona terrena y el espacio celestial del Abside, centrado por el altar convertido en sepulcro de Cristo en la representación de la *Visitatio Sepulcri*, en tumba de María en la ceremonia Asuncionista, y transformado en altar-pesebre en la representación navideña del *Officium Pastorum*.

El ciborium

Situado sobre el altar es un elemento arquitectónico habitual en las iglesias cristianas desde el siglo IV aunque parece que en su origen se vincula a los recintos funerarios como elemento de protección para las tumbas⁴³. Compuesto generalmente por cuatro columnas que sostienen una cubierta apiramidada, aparece frecuentemente, al menos en occidente, cerrado por cortinas y entelados que ocultan a los fieles el momento del sacrificio eucarístico y recuerdan al velo que en el templo de Jerusalén ocultaba el Santo de los Santos y a la tienda que en el desierto albergaba al Arca de la Alianza. Es probable que de estos aditamentos textiles derive la denominación de baldaquino con la que se le conoce a partir del Renacimiento⁴⁴.

La unión entre el altar-sepulcro y el ciborio es una constante en la Edad Media. El ciborio se entiende en las representaciones litúrgicas no solo como un marco

42 FERNANDEZ GONZALEZ (1982), fig. 83 y lam. 10.

43 Vid. IÑIGUEZ HERRERO (1978), p. 79. La función funeraria se mantiene, en los siglos del románico y el gótico, en ejemplares como los de Lincoln (ca. 1180), los de la Iglesia de la Magdalena de Zamora y de San Vicente de Avila (fines del siglo XII) o los portugueses de San Marcos de Tentugal y Santa Clara de Funchal (siglo XV) (vid. FILGUEIRA VALVERDE y FERNANDEZ-OXEA (1987), pp. 16-17).

44 La voz baldaquino deriva del italiano *baldachino* que alude a las telas orientales procedentes de Baldac=Bagdad, mientras que el término latino *ciborium* viene de la forma de copa invertida de los ejemplares arquitectónicos.

arquitectónico para el centro dramático marcado por el altar sino como un elemento simbólico que representa la cúpula celeste, sobre el altar que figura la iglesia, el mundo terrenal⁴⁵. En los dramas litúrgicos primitivos (*Regularis Concordia*⁴⁶) se menciona en ocasiones la existencia del ciborio sobre el altar-sepulcro de Cristo, e incluso las cortinas que lo ocultaban, y es frecuente en las representaciones plásticas del tema la presencia de un baldaquino más o menos realista cobijando el sepulcro. Para Mâle⁴⁷ estos *ciboria* tienen un origen teatral, sin embargo el motivo era conocido en el arte paleocristiano⁴⁸, en el bizantino⁴⁹ y en la época carolingia por lo que su aparición en el románico no implica necesariamente una influencia teatral y quizá en muchos casos se trate simplemente de una alusión a la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Esto parece claro cuando el *ciborium* adopta la forma de una pequeña iglesia cupulada rodeada de torrecillas⁵⁰ pero la alusión no tiene que ser necesariamente directa sino por intermedio de los “Santos Sepulcros” que a imitación del de Jerusalén se levantaban en muchas iglesias como marco para la ceremonia dramática de la *Visitatio Sepulchri*⁵¹. Hay además algunos ejemplos como el tímpano de San Justo de Segovia (Lam. XIV, Fig. 3) en los que parece clara la inspiración en un *ciborium* real como los que en las iglesias cubrían el altar que se utilizaba como sepulcro de Cristo en la *Visitatio*, apariencia que se ve corroborada al detectarse en la escena otros rasgos claramente influidos por el conocimiento de la ceremonia teatral⁵².

Los *ciboria*, en ocasiones simplificados en forma de dosel, son desde muy antiguo un signo de dignidad y como tal se utilizan para cobijar a las vírgenes tipo *sede sapientiae* o escenas de la Natividad y de la Anunciación. No niego que en algunos casos tales doseles haya que entenderlos como símbolos de la Jerusalén celeste⁵³ y es cierto que en ocasiones (como en la *Natividad* de Perugino, Fig. 6) todo rastro de realidad desaparece y el techo, sin función, se convierte en un emblema, desprovisto casi de corporeidad, cuya significación

45 Vid. HANI (1983), pp. 29 y 99

46 Vid. texto en CHAMBERS (1903) Apéndice 0, p. 308 y YOUNG (1932), I, pp. 220 y 230-38.

47 MÂLE (1928), p. 128.

48 Hay casos desde el siglo IV (medallas) y continúa en uso en el siglo V (marfil del Museo de Munich), en el VI (relicario de los Museos Vaticanos) (vid. SCHUMACHER-WOLFGARTEN (1994), especialmente p.130).

49 Ámpulas de la Catedral de Monza (ss. VI o VII) y Bobbio.

50 Es el caso, por ejemplo, de un capitel de Torres del Río (Navarra) (vid. JOVER (1987), p. 36) o del Evangelionario de St. Gall (ms. 391, fol. 33, siglo XII, en DOGLIO (1982), fig. 5). Véanse y otros casos y un estudio más completo del motivo en el capítulo dedicado al Ciclo de Resurrección.

51 Véase más abajo el apartado dedicado a estas construcciones en el capítulo del Ciclo de Resurrección.

52 El tímpano se analiza en profundidad en el capítulo dedicado al Ciclo de Resurrección..

53 REAU (1996), p. 101.

depende de un juego abstracto de reconocimiento⁵⁴. Creo, sin embargo, que son abundantes los ejemplos en los que se imita claramente un dosel procesional o un baldaquino real y quizá no sea casual que los pilares del claustro de Silos, enmarcados por columnas y arcos que al doblarse en ángulo recto componen un *ciborium*, acojan escenas que en muchos aspectos parecen inspiradas por la contemplación de un drama litúrgico⁵⁵.

El Púlpito

También el púlpito y la cátedra episcopal fueron utilizados en la escenificación de los dramas litúrgicos. La cátedra, símbolo de poder, es el trono de Herodes o el sitio de Dios Padre en muchas representaciones. El púlpito, como lugar elevado, puede representar el Paraíso pero en la mayoría de los casos no cambia su función original y sirve como lugar en el que algunos actores pronuncian su parlamento. Cuando hacia 1304-06 Giotto sitúa a Herodes en un púlpito en su escena de la *Matanza de los Inocentes* de la capilla Scrovegni de Padua (Fig. 5) tiene sin duda en mente una representación teatral como la *Representatio Herodis* que tenía lugar en la villa padana⁵⁶. El mobiliario litúrgico se integra en la escena y se teatraliza asumiendo los valores simbólicos originales del objeto. Un caso claro de integración de elementos arquitectónicos y litúrgicos en la escena lo tenemos en una obra de Gil Vicente (*Breve Sumário da História de Deus*), en la cual dialogan Cristo y Satanás en la antecámara del infierno en los siguientes términos:

Satanás :

*E se tu como digo filho de Deus és
segunda a nova por esta terra anda
deita-te abaixo daquela **varanda**
e nam hajas medo que quebres os pés
porque escrito é
que nebúa pedra em perna nem pé*

54 FRANCASTEL (1988), p. 273. Sin embargo, la postura de los ángeles “colgados” bajo el baldaquino reproduce sin duda las imágenes de madera o de cartón y tela que intervenían en las representaciones.

55 Sobre el significado de los arcos de encuadre de los pilares silenses y sus remates acastillados las interpretaciones son muy variadas: vid. SCHAPIRO (1939), pp. 87-88, WERCKMEISTER (1990), p. 193, MORALEJO ALVAREZ (1985), y VALDEZ DEL ALAMO (1990), p. 17. Sobre la influencia del drama litúrgico en la iconografía de los relieves de Silos véase más abajo el capítulo dedicado al Ciclo de Resurrección.

56 DOGLIO (1982), fig. 13 y (1983), p. 285.

te pode fazer ofensa nem nada

Cristo :

*Es se eu posso subir e decer pola **escada***

pera que è tentar a Deos sem porquê

que é cousa escusada?

La alusión a la *varanda* y a la *escada* indica con toda probabilidad el uso de un púlpito, coro o tribuna a la que se accedería por una escalera⁵⁷ e implica que la obra sólo podría representarse en el marco de la arquitectura del templo para el que ha sido pensada⁵⁸.

57 Vid. CAMOES (1995), p. 166.

58 El uso del mobiliario litúrgico en la escena se mantiene en muchos casos en el teatro religioso popular actual. Así sucede en León donde con cierta ingenuidad se utiliza un confesionario como palacio de Herodes en la representación de las *Pastoradas* navideñas.

Capítulo VIII: Escenografía y Arte

La importante participación que los artistas tuvieron en la organización y puesta en escena de los espectáculos teatrales medievales hace inevitable la existencia de una transferencia recíproca de recursos entre ambos medios. Los decorados, el vestuario y el *atrezzo* teatrales dejaron su impronta en el arte y del mismo modo las soluciones plásticas creadas por los artistas fueron trasladadas por éstos a la escena cuando tuvieron que enfrentarse al problema de ambientar y llevar a las tablas los textos de los dramaturgos. Emile Mâle, como hemos visto, fue pionero en proponer un origen teatral para el vestuario de los personajes sagrados en el arte bajomedieval y para determinados aspectos de la decoración y los accesorios. Sus tesis han sido luego revisadas y criticadas pero sigue siendo válida su idea de fondo y hay desde luego algunos detalles que aparecen en el arte a los que no se ha podido encontrar otra explicación que no sea la de entenderlos como préstamos del teatro. A la inversa, sabemos de la frecuente inspiración de los dramaturgos en las artes visuales y como veremos el uso de imágenes era habitual en la escena medieval³⁴⁷, de modo que un estudio conjunto de iconografía y escenografía está plenamente justificado.

347 Conocemos el uso de imágenes de la Virgen con el Niño en las representaciones de la Epifanía y la utilización de Cristos articulados en los dramas de la Pasión. En Ascensiones y Asunciones frecuentemente eran tallas y no actores los que realizaban los ascensos (*Misterio de Elche*) y también en los Entierros y Resurrecciones se utilizaban estatuas que sustituían a los actores (por ejemplo en el *Breve Sumário da História de Deus* de Gil Vicente: *Em este passo vem os cantores e trazem hua tumba onde vem ua devota imagem de Cristo morto...*, ed. M. BRAGA (1933) p. 409). Hay casos incluso, como el del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, en los que es la intervención de la imagen la que articula toda la obra que se estructura en torno a la acotación “Aquí se ha de mostrar un eccehomo de improuisso para provocar la gente...”.

Escenografía simultánea. Narración teatral y visual

Puede afirmarse que desde que los monjes benedictinos de St. Fleury-sur-Loire establecieron los tres principios básicos que caracterizan al espacio escénico medieval: simultaneidad, yuxtaposición y abstracción³⁴⁸, estos permanecieron invariables a lo largo de la Edad Media. Como ha destacado Luigi Allegri, la simultaneidad es una constante en la escenografía medieval, uno de los pocos elementos comunes en la diversidad del teatro del medievo³⁴⁹.

La escenografía simultánea es una técnica que implica una serie de conceptos muy distintos de los que rigen en la escenografía clásica y en las posteriores del Renacimiento y Barroco: En el escenario simultáneo, el espacio preexiste a cualquier otro sistema de signos, es inalterable, frente al cambio de escena a la vista del Barroco, y tridimensional, frente a la escenografía prospettiva. La existencia de una yuxtaposición de *mansiones*, implica la de múltiples puntos de vista, frente al punto de vista privilegiado de la escena renacentista. Como ha señalado Luis Quirante³⁵⁰, la escena simultánea es metafórica, ya que sus elementos constitutivos son utilizados para funciones diversas de la suya propia, y metonímica ya que, *pars pro toto*, sus elementos constitutivos pueden llegar a definir el ambiente entero en el que se desarrolla la acción. Ambas cualidades pueden encontrarse por doquier en el arte medieval que es también como la escena a la vez concreto, porque sus elementos poseen autónomamente el mismo significado referencial que les atribuirá la acción escénica, abstracto, ya que sus elementos necesitan de los demás sistemas de significación para adquirir el propio, y emblemático, en el sentido de no ilusionista.

Estas tres últimas cualidades compartidas por el arte y la escena pueden parecer contradictorias, sobre todo su carácter abstracto que parece incompatible con la voluntad de artistas y dramaturgos de reproducir y conmemorar los acontecimientos de la Historia Sagrada. La contradicción es, sin embargo, sólo aparente, y desaparece si consideramos que

348 Principios que son también los que se siguen en el teatro hispano (vid. SHOEMAKER (1935), especialmente pp. 8 ss. y 123).

349 ALLEGRI (1988), p. 124.

350 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 129 y 262 ss.

el espectador medieval, sea teatral o artístico, es antes que nada un “fiel”, un iniciado, conocedor, al menos a un nivel elemental, de la Historia Sagrada. Las representaciones teatrales medievales son comparables a los grandes ciclos pictóricos ya que en ambos casos el espectador necesita conocer previamente la Historia Cristiana para comprenderlas.

Es importante destacar que el concepto de simultaneidad no es fruto de la casualidad o de necesidades técnicas de los escenógrafos medievales, sino que tiene sus raíces en una idea central del pensamiento teológico, del arte y de la práctica litúrgica cristianas: el simbolismo. La Edad Media fue una época extraordinariamente sensible a lo sensible y concebía el mundo como una escritura de Dios, como un libro en el que cada cosa esconde un significado profundo. La iglesia cristiana, lugar como hemos visto en el que se pusieron en escena los primeros dramas, y la plaza pública, escenario de las grandes representaciones en vernáculo, son, como se ha señalado más arriba, símbolos del Universo, microcosmos en los que se refleja el orden y la armonía de la creación. Y si la escena (iglesia o plaza) simboliza el Universo, todo ha de ser visto al mismo tiempo, de ahí la simultaneidad que subraya además la idea de predestinación, de sometimiento de todo lo creado a los designios del Creador. En los dramas religiosos medievales todo está predeterminado, no existe la sorpresa y el desenlace es perfectamente conocido, siendo la espectacularidad lo que mantiene el interés del público.

El teatro medieval, salvo excepciones, no presenta ante el público una verdad histórica con un desarrollo cronológico y espacial. La historia que se representa está ya escrita por inspiración divina, es una verdad revelada que se manifiesta fuera del tiempo histórico y no cabe la intervención en ella ni del autor, ni del actor, ni mucho menos del público-fiel.

La escena simultánea tiene así mismo la facultad de sugerir ante los ojos del espectador uno de los conceptos clave de la mentalidad medieval, la idea del ciclo como concentración en una unidad superior de los diferentes elementos que forman un sistema de signos. La liturgia cristiana es cíclica y del mismo modo el teatro es cíclico y se articula en cuatro grandes bloques temático-temporales: un ciclo bíblico del Antiguo Testamento, un ciclo evangélico del Nuevo Testamento, un ciclo mariano y otro hagiográfico. Cada uno de éstos puede subdividirse en ciclos menores (el evangélico, por ejemplo, en los ciclos de Navidad, Vida de Jesús, Pasión y Resurrección), o pueden unirse para formar un ciclo mayor que

abarque toda la historia de la Salvación como sucede en las grandes Pasiones francesas o en los ciclos ingleses *From Creation to Doom*.

La idea de simultaneidad no es exclusiva del teatro sino que aparece también en las artes plásticas. Los principios de la escena medieval son los mismos que rigen la concepción del espacio plástico en el arte de la época. El arte medieval, como el teatro, es a menudo sinóptico ya que dos o más momentos de un relato se condensan en una sola escena, aparecen personajes desdoblados, etc. Los ciclos pictóricos en los que una serie de escenas diferentes se desarrollan sobre un mismo fondo paisajístico, como los actores de los dramas que se trasladaban de una a otra *mansion*, nos proporcionan una idea muy aproximada de lo que sería una representación dramática en un escenario múltiple³⁵¹ y del mismo modo se ha señalado que la disposición de los dípticos de marfil góticos con escenas yuxtapuestas y aisladas, cada una con su propio enmarque arquitectónico, equivale, a la de las *mansiones* y los “actos” de una obra teatral.

La simultaneidad en la visión es una convención muy difundida en el arte de los siglos XIV y XV, los retablos con múltiples escenas pintadas tan populares en estos siglos, no son, considerados en su totalidad, más que espacios simultáneos, representaciones unitarias de la multiplicidad de los *llocs* de un Misterio. Del mismo modo, los retablos escultóricos flamencos e hispano-flamencos de finales del XV y comienzos del XVI, a los que se ha denominado no sin razón retablos-guiñol, muestran también una concepción artística similar a la de la escena medieval. Sus múltiples compartimentos, su ambientación rudimentaria y las figuras recortadas como siluetas evocan la idea del teatro de marionetas y un análisis minucioso lo confirma, ya que la concepción plástica del espacio no es constante sino ambigua, las escenas no se componen ni como relieves ni como grupos escultóricos, y el espacio es discontinuo como en el teatro³⁵². Como ha señalado magistralmente Panofsky, los escultores nórdicos arrancaron del altorrelieve gótico efectos “teatrales”:

351 Véase por ejemplo la Predela de S. Onofre, de los hermanos. Serra, (ca. 1370, Fig. 22) o los tapices de la Pasión de la Catedral de Zaragoza y el desaparecido frontal bordado valenciano que se analizan en el capítulo dedicado al ciclo de Pasión (Lam. XIII, Figs. 1, 2 y 5).

352 Vid. MESNIL (1911), pp. 105-110, quien destaca la influencia teatral en los retablos aunque reconociendo que no fue ni absoluta ni exclusiva.

“En lugar de presentar al espectador una imagen en perspectiva que los escultores habían logrado transponer a un medio plástico, la suplieron con materiales plásticos que el espectador habla de coordinar en una imagen en perspectiva. En lugar de inflar una pintura, expandieron un altorrelieve en un escenario teatral, como se ve en la magnífica *Coronación de la Virgen* (ca. 1410) de La Ferté-Milon. Según fue pasando el tiempo, este escenario se surtió no sólo con techos abovedados, sino también con cortinas, muros laterales e incluso ventanas a través de las cuales los personajes secundarios podían mirar la escena; con los actores fuera del escenario, un decorado tan elaborado puede estudiarse *in vitro*, como si dijéramos, en el «Karg-Altar» de Hans Multscher de la catedral de Ulm (1433) que deplorablemente -aunque, desde el punto de vista del historiador del arte, no desgraciadamente- ha perdido todas sus figuras. Más tarde esta clase de relieve iba a florecer en esos retablos elaborados donde el escenario se amplía a una visión panorámica o puede cerrarse mediante auténticas ventanas de ojo de buey. Y acabó representando cosmoramas escultóricos como los del famoso tabernáculo de Adam Krafft de San Lorenzo de Núremberg, por no mencionar los *Oelberge* o Calvarios del suroeste de Alemania en los que las escenas de la Pasión se restablecen a la manera de las obras de cera de Mme. Tussaud.”³⁵³

La concepción teatral de los retablos se manifiesta así mismo en el modo en el que se exhibían ante los fieles. Muchos tenían puertas, pintadas generalmente en grisalla o semi-grisalla, que sólo se abrían en determinadas ocasiones³⁵⁴ mostrando espectacularmente al público su interior resplandeciente (retablos de Gante, Blaubeuren y, en España, el de la Colegiata de Covarrubias...), otros se cubrían con cortinas que sólo se descorrían, total o parcialmente, en ciertas estaciones litúrgicas del año. El *Libro de los Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Oviedo* (1588) nos indica las fechas en las que debía de mostrarse totalmente el retablo mayor y cuando “*se abrirá de cada parte de medio un poco*”, y sabemos también que en

353 PANOFKY (1998)[1953], p. 83. El carácter escenográfico de los retablos se acrecienta en el Barroco, época en la que se asimilan los recursos de la escena convirtiendo los retablos en auténticos escenarios con figuras que se iluminan por detrás, telones de boca y pinturas que se elevan para mostrar las reliquias que ocultan, bofetones que giran y muestran imágenes sorpresivamente, pescantes que permiten elevar las imágenes hasta la bóveda y uso de autómatas y mecanismos ocultos (vid. RODRIGUEZ CEBALLOS (1991), pp. 12-17). Creo evidente que estos recursos escenográficos derivan directamente de los utilizados en el teatro barroco pero la idea hunde sus raíces en los usos medievales. En 1693 un famoso escenógrafo, José Caudí, diseñó un retablo para la iglesia madrileña del Hospital de Antón Martín en el cual la imagen de san Juan de Dios estaba dentro de una granada que se abría en gajos permitiendo a la imagen del santo ascender mediante un cable y encontrarse con la de María que a medio camino de su ascenso le entregaba al Niño Jesús. El paralelismo con la escenografía del Misterio de Elche es evidente y sabemos de ceremonias asuncionistas representadas hasta hace poco con ayuda de un retablo en la zona de la Sierra de Francia (Villanuevas del Conde y de Yeltes etc.). Véase CEA GUTIERREZ (1987) para los casos salmantinos y MASSIP i BONET (1999), p. 116 para otros casos actuales.

354 El mismo Durero tuvo que pagar dos suitvers en 1520 para que le abrieran en Bruselas un retablo, hoy desaparecido, de “San Lucas Tafel” (vid. PANOFKY (1998)[1953], p. 251).

la catedral ovetense se cubría el retablo antiguo durante la cuaresma con un “*panno de hevangelistas* [que tenía] *en el medio un cruzefijo de lienço*”³⁵⁵. Tenemos incluso casos en la pintura en los que podemos ver un reflejo directo de estos retablos-guiñol utilizados como elementos espectaculares. En la *Circuncisión* de Vasco Fernandes (Museo de Lamego, 1506-11, Fig. 1) la escena se ambienta en el interior de una iglesia y al fondo dos “ángeles” recorren unas cortinas y aparece un retablo de madera de tipo flamenco en una original variante del conocido recurso del “cuadro dentro del cuadro” que aquí habría que calificar de “retablo dentro del retablo”.

Cabe incluso preguntarse, como lo ha hecho Valentín Denis, si la triple arcada que se utiliza frecuentemente en el arte como motivo de encuadre de las escenas religiosas y la propia forma de los trípticos como pinturas de caballete no deberá algo a la disposición tripartita de los *jubés* y los grandes portales góticos, marcos predilectos para las representaciones teatrales³⁵⁶. Los arcos “diafragma” que encuadran muchos trípticos medievales interponiéndose entre el marco y la escena pintada a modo de portales de iglesia con sus arquivoltas y jambas ornadas con esculturas (Retablo de Granada-Miraflores de Van der Weyden, Fig. 5) pueden ser un recuerdo de las portadas de las iglesias ante las que tenían lugar las representaciones.

Si de la concepción global de un retablo pasamos al análisis de las tablas individuales que lo componen encontramos también en muchas ocasiones que en ellas se yuxtaponen dos o más escenas simultáneas³⁵⁷. Es frecuente, por ejemplo, representar en una misma tabla el Anuncio a los pastores y la Natividad –acontecimientos simultáneos en el relato evangélico-, o la Expulsión del Paraíso y la Anunciación –el Pecado y la Redención-, y en ocasiones se “pegan” literalmente escenas cada una con su propio espacio o *lloc*, como sucede en el compartimiento de la *Natividad y la Anunciación de los pastores* de las pinturas de Pedralbes³⁵⁸, o en una tabla del retablo de Villafranca del Penedés (Fig. 2, 1390-1400) obra de Lluís

355 DE CASO y PANIAGUA (1999), p. 190. La utilización de velas y cortinas para cubrir retablos, altares y sagrarios durante la Cuaresma (se retiraban la víspera de Pascua) fue muy frecuente por toda Europa como lo prueba el testimonio de Guillermo Durando (*Rationale divinatorum officiorum*, libro I, cap. III, traducción castellana de Joaquín Mellado Rodríguez en apéndice a SEBASTIAN LOPEZ (1978), p. 19).

356 DENIS (1959), p. 22.

357 Son frecuentes en la pintura italiana (Milagro de S. Silvestre de Maso di Banco, Milagro de la ostia de P. Uccello etc.) y también en el arte flamenco y francés (vid. COHEN (1951), p. 113).

358 Ferrer Bassa, 1346, vid. VERRIE (1942), fig. 6.

Borrassá, escenógrafo, como hemos visto, además de pintor, en la que se yuxtaponen la Anunciación, la Natividad y la Adoración de los Pastores³⁵⁹.

Vemos pues que la simultaneidad no es exclusiva de la escena teatral, donde no es una necesidad sino una convención, y que aparece también en la pintura siendo probable que su origen se encuentre en las artes visuales que la utilizaron como recurso imprescindible para resolver el problema de la narración continua³⁶⁰. Cuando el autor de la Pasión de Montecasino utiliza la técnica narrativa de fragmentar las escenas en una serie de imágenes visuales discretas, lo hace por influencia de las artes visuales que habían resuelto con este sistema el conflicto entre teatralidad y narratividad, o lo que es lo mismo entre unidad y complejidad, conflicto que se plantea a la hora de representar escenas que no cumplen la regla de las tres unidades (espacio, tiempo y acción).

Efectos Especiales, Decorados y Tramoyas

La escenografía medieval alcanzó, sobre todo en su etapa final, un alto grado de desarrollo y una espectacularidad notable. Máquinas aéreas (*aracelis, nubes*) sostenidas por cables y maromas permitían elevar a los actores y/o estatuas hasta las bóvedas de las iglesias en las que se representaba el cielo. Efectos especiales de fuego y humo ambientaban el Infierno, *argadelos* y otros artefactos provistos de cables hacían desplazarse una estrella en los dramas de la Epifanía o descender la Paloma del Espíritu Santo en la Pentecostés. Los decorados de madera y tela muchas veces de gran complejidad componían espectaculares escenarios a menudo ambientados con efectos sonoros y odoríferos y aunque muchos de estos elementos escenográficos puedan hoy parecernos toscos e infantiles maravillaban a un público ávido de imágenes y de emociones. Testimonios como el del cronista de Valenciennes, ya citado, que nos informa de que el pueblo tomaba los efectos especiales

359 Idéntica yuxtaposición aparece en otra tabla del mismo retablo en la que se representan dos momentos del martirio de San Jorge (Fig. 3) y en la Plegaria y Tentaciones de S. Antonio del Retablo de Rubió, obra del mismo Borrassá (1400-1410).

360 Sobre el problema narrativo en el arte vid. WEITZMANN (1957) y PÄCHT (1962). En relación con el teatro véase MOSSE (1991) aunque no comparto su opinión de considerar dramáticas a las obras de arte en las que se mantiene la regla de las tres unidades (espacio, tiempo y acción) y narrativas a las que no la cumplen.

como milagros y encantamientos³⁶¹, son significativos de la mentalidad con la que el público medieval asistía a los espectáculos teatrales y explica que los artistas, muchos de ellos además escenógrafos, se sintieran atraídos por las soluciones escenográficas y las utilizaran en el arte.

Para un espectador del siglo XXI acostumbrado al cine, a los efectos digitales y al *sensurround* puede resultar poco creíble un terremoto producido con un barril rodando lleno de piedras acompañado de ruido de petardos bajo el tablado de la escena³⁶², pero al público medieval, y aún al del Renacimiento y el Barroco³⁶³ le parecía más que suficiente. Con efectos de este tipo se provocaba el seísmo que la Biblia menciona al espirar Cristo en la cruz, o el estruendo que acompaña la salida de Jesús del sepulcro y con petardos y juegos de luces se simulaban en escena truenos y relámpagos³⁶⁴.

Los artistas no fueron insensibles al sencillo encanto de estos espectáculos, es más, ellos fueron en buena medida sus creadores, y el reflejo de la tramoya teatral, de los decorados y del escenario mismo han dejado su impronta en el arte. No me referiré aquí a las obras en las que se reproduce deliberadamente un escenario teatral -me he ocupado brevemente de ellas en la introducción-, sino al reflejo indirecto de la escenografía en el espacio y los decorados pictóricos.

Jean Fouquet, por ejemplo, miniaturista y escenógrafo, nos ha dejado no sólo una de las imágenes más vivas y precisas de una representación teatral medieval, la famosísima miniatura del *Martirio de Santa Apolonia* (Fig. 4), sino también un grupo considerable de escenas miniadas en las que no se reproduce un escenario pero en las cuales se utiliza un espacio curvo con toda probabilidad inspirado en el espacio circular de los teatros medievales³⁶⁵.

361 Véase traducción castellana de la descripción del cronista de Valenciennes sobre la Pasión de 1547 en OLIVA (1990), p. 101.

362 Así se especifica en el *Cuaderno de Secretos* provenzal (c. 22r, p. 45) y en la *Pasión de Coventry* en el año 1556 se conserva un “*payd for the baryll for the yerthquake*” (ANDERSON (1963) p. 131, véase también NICOLL, p. 93 en DRUMBL (1989).

363 En el *Naufragio de Jonás profeta* representado en el Corpus de Plasencia en 1578, “Hubo gran conmoción y tormenta con artificio de pólvora que debajo del tablado se encendió” y en la *Comedia del cerco de Numancia* de Cervantes se especifica: “Háçese rruydo debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un coete volador”. Cervantes, en el prólogo de la *Numancia*, atribuye la introducción de este tipo de artificios en el teatro español a un predecesor suyo llamado Navarro, lo cual no es cierto ya que están documentados artulugios similares en la Asunción valenciana, aunque podría indicar que éstos no se generalizaron hasta mediados del XVI (vid. SHERGOLD (1953), p. 57). También en una consuetud de Vic se menciona el terremoto que despierta a los guardianes del sepulcro pero no se indica como se hacía (vid. DONOVAN (1953), p. 87-91).

364 Vid BUTTERWORTH (1994) p. 139.

365 Vid. REY-FLAUD (1989) [1973], p. 198.

Del mismo modo, la disposición de las figuras en la pintura en un plano ligeramente inclinado, con la línea del horizonte muy alta, es probablemente una imitación de la escena de teatro. Bernat Martorell utiliza esta perspectiva frecuentemente (por ejemplo en el Retablo de San Jorge) y entenderemos su origen si contemplamos el *andador* que todavía se utiliza en el Misterio de Elche, una plataforma elevada y alargada que va ganando altura, de manera que la perspectiva que se ofrece a los espectadores es muy similar a la que se encuentra en las pinturas de Martorell y otros muchos artistas medievales³⁶⁶.

He señalado más arriba la posible influencia de la triple arcada de *jubés* y portales catedralicios en la ambientación de escenas bajo arcos y es importante destacar en este sentido que las *scaenae frons* del teatro clásico eran columnadas, aunque adinteladas. Los decorados se colocaban entre las columnas que separaban la escena principal y las laterales (*parascenia*), y no parece casual que sea precisamente ésta la estructura utilizada por los artistas griegos para organizar grupos de carácter narrativo, especialmente en los vasos y relieves de la época helenística. Esta convención pervive en el mundo romano (en la pintura y en los populares “sarcófagos de escena de teatro” como el de Junio Basso) y en la Edad Media que la heredó de Roma y la mantuvo viva en una línea ininterrumpida que va desde la época carolingia hasta los púlpitos de San Lorenzo de Donatello³⁶⁷.

La *Arcade screen* es un convencionalismo de representación de origen teatral utilizado frecuentemente en el arte como recurso de narración continua tanto en los códices paganos tardíos (*Vergilius Vaticanus* y *Romanus*, siglo V) como en los primeros manuscritos cristianos iluminados (*Genesis de Viena* y *Codex Rossanensis*, siglo IV). La división de la escena mediante arcos y columnas ordena el espacio pero no implica en muchos casos aislamiento y compartimentación ya que las figuras se comunican a través de los arcos y se mueven libremente entre ellos como en un espacio continuo. Es frecuente así mismo que el movimiento de las figuras en el espacio signifique un movimiento en el tiempo, un recurso narrativo similar al movimiento de los actores entre una *mansión* y otra en la escena simultánea medieval³⁶⁸.

366 Véanse algunos casos en DENIS (1956), p. 23.

367 Vid. KERNODLE (1944), pp. 20 ss. Véase también PANOFSKY (1975)[1960], p. 195 a propósito de la miniatura carolingia y VERDON (1986), p. 40 sobre la herencia medieval en Donatello.

368 Otro caso de influencia de la estructura de las *Arcade screen* en el arte son los altares de las iglesias griegas, con sus nichos, vanos y columnas, que derivan de las fachadas de teatros helenísticos según Karl Holl. En occidente siguen esta tradición obras como el iconostasio de la iglesia de Santa Cristina de Lena (Asturias).

Para Kernodle las arcadas del teatro antiguo perviven en el arte medieval y se recuperan en el Renacimiento³⁶⁹. Aunque conviene matizar como André Chastel que en la mayor parte de los casos estas arcadas han perdido su significación teatral en favor de una función más general de simbolizar la “nobleza” del espacio de la representación plástica³⁷⁰, hay algunos casos en los que parece evidente una inspiración directa de los artistas medievales en el teatro, no en el de su época sino en los restos de teatros romanos que aún permanecían en pie en la Edad Media.

Así sucede, por ejemplo, en la fachada occidental de la iglesia románica francesa de Saint-Gilles-du-Gard inspirada en el modelo clásico de las *Scaenae Frons*, en concreto en la *scaenae* del teatro romano de Orange y en la estructura del arco de triunfo de la misma ciudad. Según la interpretación de Carra Ferguson O’Meara, es incluso posible que los arquitectos de Saint-Gilles hubieran escogido conscientemente un modelo arquitectónico teatral para servir como escenario para los dramas litúrgicos o semilitúrgicos medievales. La estructura columnaria de la fachada con sus órdenes clásicos recuerda en efecto vivamente a las *scaenae frons* y el basamento y la escalinata semicircular reproducen probablemente el escenario y la *orchestra* de un teatro clásico³⁷¹. Sabemos que algunos dramas litúrgicos se representaban “ante los portales de la iglesia” y en el caso de Saint-Gilles la posibilidad de que delante de sus puertas hubieran tenido lugar representaciones dramáticas se ve reforzada por el análisis iconográfico de la escultura de la fachada en la que aparecen numerosas escenas que tienen paralelos en el drama y rasgos que parecen directamente inspirados en las representaciones³⁷².

Piensa Kernodle³⁷³, que los pintores tomaron del teatro griego no sólo la estructura de las arcadas sino también toda una serie de convenciones para narrar historias en los términos impuestos por esa estructura arquitectónica. La más importante de estas convenciones es el

369 FRANCASTEL (1984), pp. 24 ss. y (1988), p. 269 ss. se abona, aunque con matices, a la tesis de Kernodle sobre la deuda de la pintura italiana del *Quattrocento* con los decorados tradicionales del teatro antiguo y medieval.

370 CHASTEL (1988). En este sentido es importante señalar que la arquería y el baldaquino se asocian siempre en el arte medieval con personajes sagrados (singularmente la Virgen con el Niño) o autoridades (reyes, Herodes, Pilatos).

371 Vid. FERGUSON O’MEARA (1977), Cap. II. Ferguson piensa que el modelo del arquitecto no fue sólo el teatro de Orange sino también la obra de Vitrubio del que tomaría el sentido real y palaciego y la concepción del templo como palacio celestial de Dios.

372 Un caso es el de la Iglesia y la Sinagoga en la Crucifixión del tímpano del lado sur, otro el de la posición de la Virgen y los Magos en la Epifanía y otro el de la escena de la venta de perfumes en la Resurrección, cada uno de ellos se analiza más adelante en el capítulo correspondiente a cada tema.

373 KERNODLE (1944), pp. 23 ss.

método común al arte y al teatro de presentar escenas de interior por medio de formas arquitectónicas que son propias de un exterior.

En el arte, la manera más simple de plasmar una escena de interior es colocarla al aire libre pero ante unas formas arquitectónicas: así se hace en obras bizantinas como las *Homilias del monje Jacobo* (Fig. 6)³⁷⁴ y es una convención que se mantiene en el mundo medieval por ejemplo en los retratos de Evangelistas sentados en la miniatura carolingia, en las Últimas Cenas con fondo de arquerías o en las pinturas de Giotto³⁷⁵. Esta tradición pictórica fue seguida luego en las representaciones medievales de los Misterios como demuestran las miniaturas de Hubert de Cailleau en el manuscrito de la Pasión de Valenciennes (1547, Fig. 8).

Otro método para representar un interior consiste en situar las figuras bajo el techo de un pabellón abierto a modo de baldaquino, convención cuyo modelo hay que buscarlo en las fachadas columnadas del teatro antiguo y en los *eccyclema* que se usaban en el mencionado teatro. El procedimiento fue utilizado en el arte griego (*Vaso de Medea* del Museo de Munich³⁷⁶) y se mantuvo en la Edad Media. De él deriva el convencionalismo de disponer a los personajes de una escena, unos en un interior y otros fuera de él, como en las Anunciacines “de pórtico” tan frecuentes en la pintura francesa del siglo XV y en el *trecento* y el Renacimiento italianos. En algunos casos la Virgen y el ángel aparecen en edículos claramente teatrales (Jacquemart de Hesdin, *Petites Heures de Jean de Berry*, Fig. 9)³⁷⁷ o en un auténtico *jubé* (hermanos Limbourg, *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry, Fig. 10)³⁷⁸, y sobre la escena aparecen desvanes con ángeles cantores o con Dios Padre (*Anunciación de Aix*, Fig. 11). Hay casos incluso, como el de la *Anunciación* de Jean Pucelle en un Libro de Horas de Jeanne d'Evreux (1325-28), en los que la escena se ambienta en una “casita de muñecas” sin

374 De las Homilias de Jacobo de Kokkinobaphos se conservan dos manuscritos iluminados: uno en la Biblioteca Vaticana y otro en la Biblioteca Nacional de París (segundo cuarto del siglo XII). La relación de estas miniaturas con el teatro bizantino se analiza en el Apéndice III.

375 KERNODLE (1984), p. 25 y FRANCASTEL (1984), p. 50, piensan en una inspiración teatral para la arquitectura de fondo de la escena de la Muerte de San Francisco de Giotto (Fig. 7), construida abatiendo los extremos de la pared del escenario antiguo. ZORZI (1979), p. 426 destaca también en las escenas giottescas la influencia teatral en la precariedad de los materiales “pobres”, en los signos evidentes de ensamblaje y en la gestualidad codificada de los personajes: “*Il presunto “realismo” di Giotto e della sua scuola si nutrivano alla lontana anche di questi artificiali ma eloquenti modelli*”. Teatrales son así mismo las cortinas de fondo que aparecen en varias obras del pintor florentino.

376 KERNODLE (1944), fig. 1.

377 BNP, Ms. Lat. 18104, fol. 141v.

378 Museo Condé de Chantilly, fol. 26 r. Con cortinas de fondo el edículo de la Anunciación de las Horas de Beaufort (BL, ms. Royal 2 A XVIII, fol. 23v).

pared frontal aunque provista de un techo y un ático desde el que desciende la Paloma por una trampilla tal y como sabemos que se hacía en representaciones teatrales³⁷⁹. Sin la trampilla pero con un altillo en el que se encuentra Dios Padre y ángeles con cartelas, tenemos en la Península el caso de Jaume Ferrer II en el retablo de Verdú (Fig. 54, ca. 1434).

El tercer procedimiento para tratar una escena de interior es situarla bajo un arco, aislado o formando parte de una estructura mayor³⁸⁰. Es frecuente que del arco cuelguen cortinas, elementos que tanto en el arte como en el teatro funcionan desde la época helenística como convención para figurar un interior arquitectónico³⁸¹. Un pabellón de tela o un dosel de paños colgantes indica un interior en el arte medieval, especialmente en el de los países del norte de Europa, y sabemos que este tipo de pabellones se utilizaban en el teatro como demuestran, entre otros ejemplos³⁸², las miniaturas del manuscrito de la Pasión de Valenciennes, en concreto la que representa la escena de la Última Cena.

Las arquitecturas de encuadre en el arte medieval, como en el teatro, son convencionales y es evidente que las mismas convenciones funcionan en el arte y en la escena. Es por ejemplo frecuente en ambos medios que un simple techo o un suelo embaldosado sirvan para representar un interior (son los denominados “interiores por implicación”³⁸³) y en muchas ocasiones los pintores representan construcciones de piedra pero concebidas como maquetas de madera lo que produce estructuras imposibles con estancias a las que faltan las columnas angulares quedando sólo sus capiteles pinjantes (Figs. 2 y 12).

Los llamados “interiores de casa de muñecas”³⁸⁴, que muestran simultáneamente el exterior y el interior tienen sin duda una deuda con la escena medieval y sus *mansiones*.

379 Sobre la *Anunciación* de Pucelle véase PANOFSKY (1998)[1953], pp. 37 ss. Para el uso de trampillas por las que bajaba la Paloma véase más adelante los capítulos dedicados a la Anunciación y la Pentecostés. Otro caso de “casa de muñecas” con el ángel asomando por una ventana en la *Anunciación a Santa Ana* de Giotto en Padua (Fig. 56).

380 De estas estructuras deriva para Kernodle el *proscenium arch* del teatro renacentista.

381 Las cortinas aparecen ya en el arte egipcio pero como convencionalismo de interior lo hacen en el arte y el teatro helenísticos. Sobre el uso de cortinas en el arte y el teatro de la Edad Media véase más abajo las pp. 140 y ss.

382 En el teatro peninsular hay varias menciones al uso de pabellones de tela: en el *Misteri Assumpcionista Valencià* (ca. 1418) la casa de María era un pabellón con las paredes de tela que las doncellas que acompañan a la Virgen abrían y cerraban a voluntad. Luis Quirante supone que no tendría techo porque cuando Jesús baja a buscar a la Virgen ella está en su cama “*contemplant lo devallament del Jesús.*”. En todo caso la casa tenía una puerta con llamador (*anella*) al que llamaba primero Juan y luego el resto de los apóstoles QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 205. También en Castilla tenemos algunas noticias pero son todas tardías; la primera (1501) en el Corpus de Salamanca, otras posteriores en el *Auto como San Juan fue concebido* de Esteban Martín y en la *Farsa de Abraham* de Diego Sánchez de Badajoz (vid. SHOEMAKER (1935), p. 76 y nota 36).

383 PANOFSKY (1998)[1953], pp. 27 y 59 ss. Véase, por ejemplo, la *Anunciación* de Ambrogio Lorenzetti (1344) o el *Bovaccio* del Duque de Berry, fol. 71 (en Panofsky *Ibid.* fig. 35).

384 PANOFSKY (1975), pp. 208 ss. y (1998)[1953], pp. 59 ss.

Masolino, por ejemplo, en un fresco de la capilla Brancacci (la *Resurrección de Tabita*, en el ciclo de los milagros de San Pedro) sigue atado al sistema de mansiones y a la representación simultánea del interior/exterior, lo mismo que Paolo Uccello en sus tablas del *Milagro de la Hostia* de Urbino (Fig. 13), justo en el momento en el que despunta el nuevo sistema de representación del espacio del Renacimiento. Francastel ha demostrado³⁸⁵ que las tablas de Uccello ilustran el texto de un *mystère* parisino lo cual prueba la influencia del teatro en el desarrollo de la representación unitaria del espacio cúbico que se impone poco a poco, no por arte de magia, y que en rigor es obra de los escenógrafos de los siglos XVI y XVII. Masaccio, Masolino, Uccello y Brunelleschi dieron los primeros pasos pero manteniendo siempre un sistema de agrupación de elementos heterogéneos³⁸⁶.

Reflejo del sistema de mansiones son también los retablos en los que aparecen figuras en pequeños edículos a los lados de una escena central y las tablas en las que figuras y arquitecturas no guardan una relación proporcional. La desproporción entre figuras y edículos es claramente teatral y permite fijar la atención en lo esencial, los personajes, en detrimento de lo accesorio, la ambientación. Arquitecturas como las que utilizan Ramón Destorrents (Políptico de la Biblioteca Morgan y Salterio de la Biblioteca Nacional de Francia³⁸⁷), el Maestro de Estopinyán (retablo de la Iglesia de S. Vicente, Fig. 14), o Juan de Sevilla (Retablo del Prado, Fig. 15) son a mi entender trasunto de los decorados teatrales³⁸⁸. Wyckham ha acuñado el término *Formalized interior* para referirse a este tipo de estructuras³⁸⁹ a las que Mary Anderson denomina “*conventionalised buildings*” relacionando con el teatro las representaciones de interiores tan sólo por medio de tejados o el convencionalismo de representar edificios simplemente por medio del arco de entrada (alabastro inglés del Museo Arqueológico Nacional de Madrid)³⁹⁰.

Es natural que la mayor parte de los casos en los que puede detectarse una influencia teatral sean obras de finales del siglo XIV y del XV ya que es en esta época en la que la

385 FRANCASTEL (1952). Véase también LAVIN (1967).

386 Aunque hay casos de figuración cúbica homogénea en la pintura del siglo XV -Van Eyck, Witz, Andrea del Castagno- son precedentes y casos aislados sin constituir en modo alguno la regla de oro seguida por todos (vid. FRANCASTEL (1988), p. 304).

387 *Ars Hispaniae*, vol. IX figs. 42 y 43.

388 *Ars Hispaniae*, vol. IX, fig. 6. El retablo es de la segunda mitad del siglo XIV; el Maestro de Estopinyán es probablemente italiano (florentino según Gudiol) y muestra contactos estilísticos con los seguidores de Giotto (Post).

389 WYCKHAM (1980).

390 ANDERSON (1963), p. 116. El alabastro representa los desposorios de la Virgen y ya había sido relacionado con el teatro por HILDBURGH (1949), pp. 72-73, lam. XIIIb.

escenografía adquiere un mayor desarrollo y espectacularidad. Hay, sin embargo, casos anteriores en los que pueden encontrarse arquitecturas convencionales que reflejan la escenografía de los primitivos dramas litúrgicos. En el capítulo dedicado al Ciclo de Resurrección se estudiará el reflejo en el arte de los Santos Sepulcros de madera o piedra que se levantaban en las iglesias medievales como marco para la ceremonia dramática de la *Visitatio Sepulchri*. Adelanto ahora un caso claro en un capitel procedente de la Catedral de Pamplona (Fig. 16): elevado sobre columnas y cubierto por un arco, el sepulcro refleja claramente un monumento de madera ya que aparecen lienzos enroscados en el arco, algo imposible si se tratase de un arcosolio sepulcral adosado a un muro como suponen algunos³⁹¹. En otros capiteles del mismo claustro y en los procedentes del de Tudela aparecen también arquitecturas esquemáticas en la casa de Caifás o en la de Job, para Almech “...facilísimas de idear sobre las esquemáticas de simples decorados teatrales, suficientes para la plástica expresión de lugar y marco de la escena, cuanto difíciles sin tales modelos; porque suponen abstracciones sintéticas y a la par expresivas, imposibles sin trazas graduales intermedias entre la copia real y la simple abstracción”.

Esto último no es totalmente cierto ya que existen modelos en el arte bizantino³⁹² y en última instancia muchas de estas arquitecturas convencionales responden simplemente al vocabulario simbólico del arte medieval por lo que es necesario ser prudentes a la hora de utilizarlas para ilustrar hipótesis sobre la escenografía teatral como se ha hecho, en no pocas ocasiones con excesiva ligereza. Hay que destacar, sin embargo, que interiores semejantes aparecen en el arte griego y romano, generalmente en obras claramente vinculadas con el teatro³⁹³ por lo que podemos pensar razonablemente en un origen teatral para este tipo de estructuras aunque en muchos casos la significación teatral se hubiera olvidado.

En otro de los capiteles románicos procedentes de la Catedral de Pamplona, el de la historia de Job (Lam. IX, Fig. 11), la casa del patriarca es una curiosa estructura con cubierta

391 La inspiración de esta escena en un monumento teatral ha sido apuntada por IÑIGUEZ ALMECH(1968), p. 195 y asumida por JOVER HERNANDO (1987), p. 19.

392 En un manuscrito bizantino del siglo IX en la Biblioteca Vaticana, en la escena del banquete de Job aparece un arquitrabe con una cortina enrollada como en el sepulcro de Cristo del capitel de Pamplona.

393 Las escenas teatrales aparecen en el arte griego en todas las épocas y lugares aunque de manera esporádica. Sin embargo, en el siglo IV en la Magna Grecia el tema se convierte en una auténtica moda en la decoración de vasos (véase, por ejemplo, el ya citado Vaso de Medea del Museo de Munich el de la col. Paul Getty de Nueva York en el servidor Web Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu>). Sobre las relaciones arte-teatro en Grecia véase También LITTLE (1936).

cónica a la que tres demonios zarandean como si fuera de tela y cartón o madera, materiales en los que sin duda hubo de estar construido el decorado teatral que sirvió de modelo al artista. Soy consciente de la existencia de paralelos claros para la casa del capitel navarro, no en escenas de la historia de Job, poco frecuentes en el arte románico, sino en las imágenes del arca de Noé cuya apariencia en el románico (relieve de la fachada de la catedral de Módena (Wiligelmo, ca. 1107-1117, Fig. 17) y puerta de bronce de la catedral de Monreale (Bonanno de Pisa, 1186, Fig. 18), y aún en el primer gótico (vidriera de Chartres, Fig. 19), en nada se asemeja a un navío siendo más bien un edificio con ventanas de medio punto y cubierta apiramidada que en algunos casos (Monreale, Chartres) parece en realidad una carpa de tela como la de la casa de Job en el capitel de Pamplona. Para muchos comentaristas el arca de Noé es figura de la Iglesia, y por tanto del templo visible, lo mismo que Noé lo es de Cristo³⁹⁴, de modo que no es difícil entender por qué los artistas medievales imaginaron frecuentemente el arca como la nave de una iglesia y no como un barco³⁹⁵. Esto no explica, sin embargo, las cubiertas de tela, la desproporción entre la construcción y las figuras y el aspecto de maquetas que tienen estas arcas, explicables si admitimos que reflejan decorados teatrales que debieron de existir ya en el siglo XII aunque no los tenemos documentados hasta mucho más tarde, en forma de barco y con ruedas para que pudieran desplazarse por la escena como sucedía en Wakefiel³⁹⁶.

Idéntica inspiración en decorados teatrales tienen a mi entender las cárceles que aparecen frecuentemente en los martirios de santos (decapitación de S. Juan Bautista, martirio de Santa Catalina, etc.), estructuras con forma de pequeñas torretas con una reja en la parte inferior por la que asoma la cabeza del santo prisionero (Lam. XIX Fig. 16). Estas cárceles son habituales en la pintura gótica catalana en escenas en las que otros aspectos de la ambientación (perspectiva contrapicada, arquitecturas de fondo etc.) muestran también la

394 San Isidoro *Allegor.* col. 104 (vid. MÂLE (1986) [1902], p. 163 y HANI (1983), p. 22). El arca es también figura del Templo de Jerusalén y del propio Cristo, templo nuevo reedificado en tres días (*Juan*, 2, 19-21).

395 La descripción del *Génesis* (6, 15-16) habla de un paralelepípedo con base, cubierta y tres pisos de altura siendo sus dimensiones de 300 codos de longitud, y 30 de altura. El arca-barco no está sin embargo ausente en la iconografía medieval. La encontramos en Saint-savin-sur-Gartempe y en Sigena, en ambos casos siguiendo un modelo de doble proa que recuerda a los *drakkar* escandinavos, tanto en la estructura como en los mascarones de proa en forma de cabeza humana (Sigena).

396 NELSON (1972), p. 146. El reflejo de estas arcas-carroza que salían en los dramas ingleses del Corpus podemos verlo en el Arca de Noé que aparece en una clave de la Catedral de Norwich (Fig. 20)

influencia de la escenografía teatral (retablo de la Magalena de Jaume Serra hoy en el Prado, ca. 1375) y estructuras muy similares aparecen en los retablos de alabastro ingleses que representan la prisión de Santa Catalina, siendo así que sabemos de la inspiración teatral de los artesanos del alabastro británicos en otras muchas escenas³⁹⁷.

En el teatro peninsular hay algunas referencias a estas prisiones-torre teatrales aunque en fechas tardías. En el Corpus sevillano de 1503 salió un “castillo” de madera que “se empujaba merced a 10 asas de hierro distribuidas lateralmente que facilitaban el arrastre”. Sobre el suelo de tablas del castillo iba una cárcel con su puerta, una silla redonda para un juez, y un fuego con una parrilla encima, donde se colocaba a San Lorenzo³⁹⁸.

A la decoración teatral remiten también según Mâle las cercas y empalizadas de ramas entrelazadas que aparecen frecuentemente en el arte cerrando el huerto de los olivos, el portal de Belén, y otras muchas escenas³⁹⁹. Sabemos en efecto que estos enramados se utilizaban en el teatro de manera convencional para acotar un área del escenario que servía como *luogo deputato*⁴⁰⁰. Las cuentas de los pañeros de Coventry mencionan la existencia de tableros de madera cerrando el huerto de José de Arimatea: *Boards about the Sepulcre*, y estas barreras bajas aparecen habitualmente en los alabastros ingleses en escenas del *Noli me tangere*⁴⁰¹. En los inventarios del *atrezzo* para el *Misteri del Rey Herodes* valenciano se mencionan *lo portalet*, *la estela* y *la rella*⁴⁰², *rella* que sin duda sería de tablas como la que aparece en la Natividad del Breviario de Martín de Aragón (Fig. 66)⁴⁰³ o de ramas entrelazadas como la del retablo del monasterio de Santes Creus (Fig. 67) obra de Lluís Borrassá, activo escenógrafo además de pintor, y de Grau Gener⁴⁰⁴.

En la Pasión de Lucerna (1583), el Jardín del Edén se cerraba el segundo día de la representación con un enramado y servía como huerto de Getsemaní y así, cercado de zarzos, aparece el huerto de los olivos en el Libro de Horas de la Reina Isabel de

397 Vid. HILDBURGH (1949), p. 73 quien cita un nutrido grupo de alabastros en los que aparece la mencionada cárcel e ilustra uno de Viena (Pl. XIIIId) en el que además a los lados aparecen ángeles en púlpitos claramente teatrales.

398 Vid. SANTAURENS (1984), p. 53 quien toma los datos de Antonio Muro Orejón “Los gremios sevillanos y la fiesta del cuerpo de Dios”, *El Correo de Andalucía*, 11 de Junio de 1936.

399 MÂLE (1904) p. 381 y (1995) [1922], p. 76.

400 Sobre el uso de la empalizada en el arte y el teatro vid. ANDERSON (1965), p. 125 y VERDON (1986), p. 49.

401 Vid. HILDBURGH (1949), p. 95.

402 SHOEMAKER (1973) [1935], p. 19.

403 BNF, ROTH 2529, fol. 134, siglo XV.

404 1416 Colección Fontana, Barcelona.

Inglaterra⁴⁰⁵ y en España en el retablo de Lanaja (Huesca), y en una tabla de Sanlúcar de Barrameda (Huelva)⁴⁰⁶, entre otros muchos ejemplos.

De su popularidad en el teatro es prueba su aparición en la miniatura de Hubert de Cailleau que reproduce la escenografía de la Pasión de Valenciennes (en frente de la *mansion* de Nazareth, Fig. 8) y en la famosa miniatura de Jean Fouquet del *Martirio de Santa Apolonia* (Fig. 4)⁴⁰⁷. Estos cercados permanecieron en uso en el teatro del Renacimiento y hay casos inequívocos en el arte como en la Ascensión de Donatello en el púlpito de San Lorenzo, la Flagelación del Maestro Francke en el Museo de Hamburgo o una escena alegórica de Giovanni Bellini en los Uffizi⁴⁰⁸.

Origen teatral tienen también con toda probabilidad las murallas almenadas que cierran el Paraíso (Lam. IX, Fig. 2) o las torres que representan el cielo o el limbo⁴⁰⁹, y al teatro debemos así mismo la popularización de las “bocas del infierno” aunque su origen se encuentre en la propia Biblia y en las artes plásticas y no en la escena⁴¹⁰. Incluso en los paisajes que aparecen en el arte medieval pueden encontrarse influencias de la escenografía teatral en las montañas y en la vegetación utilizada.

Glynne Wickham piensa que las montañas visiblemente artificiales que aparecen en la pintura gótica y renacentista -“*formalized mountains*” las denomina- tienen su origen en las de cartón-piedra que se levantaban en los escenarios medievales, algunas de notables dimensiones y completadas con vegetación natural, animales vivos e incluso cascadas y lagos⁴¹¹.

405 ANDERSON (1963), fig. 7.

406 Siglo XV, SANCHEZ CANTON (1952), p. 26 y fig. p. 31.

407 Los cercados bajos de ramas entrelazadas aparecen en otras muchas escenas del Libro de Horas de Etienne Chevalier frecuentemente sosteniendo tapices con las armas del caballero. Es también frecuente en otras miniaturas de la época la aparición de orlas decoradas con andamiajes de madera guarnecidos con tapices que Louis Brehier considera de origen teatral (BREHIER (1928), pp. 354-56). REY-FLAUD (1989) [1973] pp. 200 ss. Interpreta también los enramados de las miniaturas de Fouquet en relación con los creneau de ramas o cañas que se mencionan en los Misterios (en 1455 en Mons se pagaron “*XL livres avoecq cloies et eskelles*” y pagos similares hay en Amiens en 1500), aunque piensa que no se trataba de una barrera circular para apartar al público sino de un encofrado para sostener la tierra de un foso.

408 VERDON (1986), figs. 27 y 28.

409 Los remates con doseles almenados de los alabastros ingleses (1380-1420) podrían ser reflejo de los *pageants* ya que en las cuentas de los pañeros de Coventry se conserva un pago de 1540 por la reparación de un remate acastillado en el carro en el que representaban su obra (vid. HILDBURGH (1949), p. 57).

410 En los Juicios Finales es habitual representar el cielo como una torre de piedra o incluso de oro (DENIS (1956), p. 21) Juicio de Diest y en el drama de la Resurrección parisino de 1419 se menciona una “torre del Limbo” (LIMA (1995), p. 40). Sobre el origen de las “bocas del infierno” véase más adelante el capítulo dedicado al Más Allá.

411 Véanse varios textos en los que se las describe e ilustraciones de algunas de ellas en WYCKHAM (1980), pp. 44, 70, 91, 170 y 209.

Las rocas que aparecen en las pinturas de Giotto, Jaquemart de Hesdin y Jaume Serra, e incluso en las de Paolo Uccello (Fig. 21 A y B)⁴¹² y, en menor medida, Mantegna, colocadas arbitrariamente en el paisaje sin relación perspectiva ni con el fondo ni con el primer plano, resultan extrañas y poco naturales pero muy “reales” si las admitimos inspiradas en las de cartón-piedra (*cartapesta*) que los artistas pudieron contemplar en las representaciones teatrales. Es cierto que este tipo de montañas cuentan con una tradición plástica muy anterior a la aparición del teatro ya que las encontramos en el arte bizantino y en el carolingio-otoniano⁴¹³, y que pueden responder simplemente al vocabulario simbólico del arte medieval, pero cabe la posibilidad de que los modelos bizantinos estuviesen a su vez influidos por el teatro⁴¹⁴ y tenemos numerosos pruebas de la utilización en la escena medieval de montañas de madera, tela o *papier maché*, no sólo como decoración sino abiertas en forma de gruta para representar la entrada a las regiones infernales o empleadas para ocultar a determinados personajes que debían de realizar una entrada sorpresiva⁴¹⁵ y tapar armaduras y maquinaria, por ejemplo el armazón de madera que sostenía la cruz en las representaciones de la Pasión, roca que aparece asiduamente en el arte⁴¹⁶.

Son frecuentes también en el arte las rocas abiertas en forma de gruta -por ejemplo en las bajadas de Cristo al Limbo- y hay casos en los que parece claro que se trata de estructuras de cartón piedra o madera como sucede en el *Descenso de Cristo a los Infiernos* de la sala capitular de Sta. M^a Novella de Florencia (Andrea Bonaiuti, ca. 1366-68)⁴¹⁷, o en un dibujo de Bellini en el libro de diseños del Louvre (1450)⁴¹⁸. De este tipo eran sin duda las *roques* diablicas del Corpus valenciano y sabemos por un boceto del Códice Arundel (Museo Británico, fol.

412 En su *San Jorge y el dragón* (versiones de Londres (National Gallery ca. 1456) y París (Museo Jaquemart-André) la roca-cueva del dragón es claramente una estructura artificial. FRANCASTEL (1988), p. 295, ve también en la *Batalla de San Romano* de Uccello un auténtico “tablado de escenario”, un siglo anterior al verdadero teatro, y un fondo concebido como un decorado. Rocas teatrales -pero macizas- son las de Bellini en la *Transfiguración*.

413 Véase, por ejemplo, el manuscrito griego 746 fol. 254v de la Biblioteca vaticana en GREEN (1979), fig. 75, en el que Moisés desciende de un Sinaí de cartón-piedra.

414 Sabemos que en el teatro romano se utilizaban montañas semejantes: Apuleyo describe en sus *Metamorfosis* (10.30, 1-34) una montaña de madera que simulaba el monte Ida, cubierta con vegetación natural con un río artificial que fluía desde la cumbre y cabras vivas que completaban el cuadro, y escenografías similares las describen Calpurnio Siculo y Luciano (vid. COLEMAN (1990), p. 52). La relación entre el arte y el teatro bizantinos se analiza en el Apéndice III.

415 En Castilla estas pequeñas montañas o “peñas” fueron frecuentemente utilizadas en el teatro de los siglos XVI y XVII en combinación con las máquinas denominadas “bofetón” que giraban permitiendo una aparición sorpresiva (véase MASSIP i BONET (1991), con bibliografía en nota 179).

416 Pulpito de San Lorenzo de Florencia de Donatello, VERDON (1986), fig. 36.

417 ZORZI (1979), p. 431.

418 FRANCASTEL (1988), fig. 14.

224r) que Leonardo proyectó en 1506 para la *Orphei Tragoedia* un monte que se abría mediante un mecanismo giratorio dejando ver en su interior el Hades⁴¹⁹.

Arte y escena emplean convencionalismos similares para representar la naturaleza y sin duda existió un trasvase de soluciones entre ambos medios. Es conocida la participación de los artistas en la confección de los decorados teatrales y las *rocas* de las procesiones del Corpus y es así mismo evidente la influencia de estos decorados en la pintura. Paisajes como el de la escena de la Magdalena en el desierto en un Libro de Horas al uso de Salisbury (principios del XV)⁴²⁰, el de la *Adoración de los Magos* de Fra Angelico en un luneto en el convento de san Marcos de Florencia⁴²¹, o el de la predela de San Onofre de Pere Serra (Fig. 22), se explican mejor acudiendo a la escena que al simbolismo medieval.

En Italia sabemos de una espectacular gruta que se construyó en Siena en 1375 en el contexto de las fiestas celebradas con motivo de la reconciliación de la ciudad con el papado, gruta de la que salían un dragón y unos diablos que se enfrentaban con un grupo de caballeros⁴²². Tenemos también el testimonio del obispo ruso Abraham de Suzdal (1439) que describe, en la representación de la Ascensión a la que asistió en el *Carmin* de Florencia, “..una colina de diez pies y medio de alto, (...) rodeada de tela roja (...) a la cual daba acceso una escalera de mano”⁴²³, colina de tela muy similar a la que aparece en una tablilla de la Academia de Florencia atribuida a Jacopo del Sellaio que muestra claras influencias teatrales en otros aspectos⁴²⁴ o a la de la Ascensión de un panel de alabastro del *Victoria & Albert Museum* que todavía conserva parte de la policromía original lo que permite comprobar que la montaña es roja como la de la obra florentina⁴²⁵.

El mismo Fra Angelico o, tal vez, uno de sus ayudantes, utilizó lo que a mi entender es el reflejo de una de estas rocas teatrales para cobijar el sepulcro de Cristo en una tabla de la Pinacoteca de Munich⁴²⁶, más tarde versionada por Roger Van der Weyden en su “Entierro” de los Uffizi (Fig. 23).

419 ZORZI (1979), p. 432 y fig. 370.

420 Vid. DAVIDSON (1986) p. 93.

421 CARDINI (1993) fig. 52.

422 Vid. D’ANCONA (1891), I, pp. 98 y 102 y FRANCASTEL (1988), pp. 274 y 275.

423 D’ANCONA (1891), I, pp. 251-53.

424 Vid. ZORZI (1979), p. 432.

425 HILDBURGH (1949), p. 65 nota 5.

426 PANOFKY (1998)[1953], fig. 19.

En la Península, hay referencias en el área catalana de *roques* en la procesión del Corpus desde la segunda mitad del siglo XIV pero en Castilla hay que esperar hasta finales del XV⁴²⁷ siendo la mayoría de las noticias ya de bien entrado el XVI, época en la que abundan las descripciones de montañas escénicas levantadas con motivo de celebraciones ciudadanas, fiestas cortesanas y Entradas Reales, montañas generalmente completadas con jardines artificiales que tienen probablemente su origen en las piezas de Adán y Eva aunque la documentación que conservamos se refiera fundamentalmente a los entremeses organizados con motivo de Entradas como la de Felipe II en Sevilla en 1570 en la que se le ofreció una representación, un auténtico *tableau vivant*, de la que conservamos una minuciosa descripción de Juan de Mal Lara: A las puertas de la ciudad se levantó un arco de triunfo alegórico y en él:

“estava una grande montaña hecha artificiosamente con sus peñascos a partes coloreados de la peña, a partes verdes de la yerba con árboles que de entre ellos salían verdaderos”⁴²⁸.

Los jardines artificiales debieron de ser muy populares en las fiestas cortesanas. En Valencia en una Fiesta de Mayo organizada en la corte de Germana de Foix (ca. 1536-36) aparecieron en escena una arboleda y una fuente cubiertas por un cielo que se iluminaba artificialmente, y en las máscaras organizadas por Isabel de Valois en la corte de Felipe II se montó también uno de estos “*locus amoenus*”:

“una huerta de árboles muy hermosos y frutas muy naturales y contrahechas; luego más adelante había un bosque en el cual avia mucha adversidad [sic] de caça, corços pequeños, gamos lechones, liebres, conejos y jabalíes. La reina y sus compañeras vestidas de montería, unas con arcos y otras con ballestas, puestas sus aljabas a las espaldas y otras colgadas al hombro; unas tiravan a la caça y otras andavan al ojeo; otras descansando a la sombra de los árboles”⁴²⁹

427 En Toledo, en el Auto de la Ascensión (ca. 1500) el monte Tabor se simuló con una mesa cubierta de tela verde (TORROJA y RIVAS (1977), p. 62.

428 *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... al Rey D. Phillipe, N. S.*, Sevilla, 1570. El texto en SENTAURENS (1984), I, pp. 32-34.

429 FERRER VALLS (1996), p. 421-22.

En Zaragoza, en el recibimiento organizado para el archiduque Maximiliano, salieron varios carros con “simulacros de bellísimos jardines, con flores y arbustos cargados de frutas, todos naturales, con faunos y ninfas que con gracioso ademán jugaban entre ellos; estos jardines eran arrastrados por muchos hombres salvajes”⁴³⁰. Sabemos también que pocos años más tarde en la misma ciudad en la recepción ofrecida a Felipe III y su nueva esposa Margarita de Austria (1599) se construyó un complejo montaje escenográfico en la plaza del Pilar que contaba con artilugios mecánicos y un jardín con árboles, plantas y flores naturales, montes, fuentes, animales vivos y simulados, imágenes de bulto y personajes disfrazados de pastores, de ninfas y de salvajes que bailaban, tocaban instrumentos musicales, cantaban y cazaban⁴³¹.

Estos jardines artificiales no son por supuesto exclusivos de los espectáculos españoles sino que cuentan con paralelos en el resto de Europa tanto en el arte como en el teatro; en 1431 en los Inocentes de París:

*“avoit un bois planté ouquel avoit veneurs et chiens de chasse... et commençèrent à corner et chiens à glatir et alors sailly un serf du bois hors, tout courant, au travers de la rue devant ledit roy... et puis s'en retourna oudit boy et la fut prins”*⁴³².

También en la recepción que las cortes francesa y española ofrecieron en 1565 a unos embajadores polacos en las Tullerías se levantó una de estas montañas y conservamos una imagen de la misma en un tapiz de Lucas de Heere (Florencia, Uffici, 1580, Fig. 24) realizado a partir de un cartón de Antoine Caron⁴³³.

430 FERRER VALLS (1996), p. 422.

431 FERRER VALLS (1996), p. 422. En p. 421 cita la siguiente descripción sin mencionar su procedencia: “En este passo se ha de introducir una caza y en el espacio de la representación se pondrán arboledas espesas y cazadores con perros y se hecharán conexas y liebres vivas y un venado para que se haga al vivo la representación, con perros de caza y sagüesos”.

432 [“Había un bosque plantado en el cual se encontraban monteros y perros de caza... y empezaron a tocar los cuernos y los perros a ladrar y entonces surgió del bosque un ciervo que corrió a través de la calle delante de dicho rey... y luego se volvió al bosque y allí fue atrapado.”]. Texto en HEERS (1988), p. 45.

433 El tapiz pertenece a una serie conocida como la Valois-Medici en la que reflejan las espectaculares fiestas que se desarrollaron en las Tullerías y en Bayona en 1565 con motivo del encuentro entre la corte francesa y la española. Los tapices han sido estudiados por Jean Ehermann en varios trabajos en los ha demostrado que se inspiran en pinturas de Antoine Caron y que fueron realizados en Bruselas y no en Anvers como se suponía. Sobre la relación de los tapices con los espectáculos véase FRANCASTEL (1956) y LEBEGUE (1956) sobre la actividad dramática en la corte de los Valois.

El uso de vegetación natural en escena (y fauna y agua)⁴³⁴ era habitual a finales de la Edad Media, más adelante veremos casos en las escenas del Paraíso terrenal, el huerto de los olivos o la Resurrección, por ahora destaquemos su uso en las celebraciones cortesanas y en las festividades del Corpus y Semana Santa. En Sevilla, por ejemplo, sabemos por los libros de cuentas de la Catedral (1464-1535) que el “monumento de la Semana Santa” representaba una montaña con un jardín poblado por naranjos, limoneros y flores entre los cuales se disimulaban los cantores. En el “monumento” había también un tablado (*paso* o *andas* en los documentos) que permitía las representaciones y un espacio cerrado (*castillo*) que podía servir de casa o de tumba⁴³⁵.

El gusto por estas montañas escénicas se mantuvo durante siglos⁴³⁶ y se trasladó incluso a las misiones en el Nuevo Mundo ya que sabemos por la descripción de Fray Toribio de Benavente, *Motolinía*, en su *Historia de los Indios de la Nueva España*, que en el Corpus de Tlxacala de 1538 tuvo lugar una representación del *Sacrificio de Isaac* para la que se levantó un monte artificial que “desde abajo estaba hecho como prado, con matas de hierba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiera nacido”, había también árboles, animales y aves e incluso hombres disfrazados de cazadores “porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural”⁴³⁷.

434 Para la presencia del agua en la escena hispana (mares, ríos etc) vid. SHOEMAKER (1973) [1935], p. 112.

435 Vid. SANTAURENS (1984), I, p. 23.

436 Juan Valera describe en el capítulo 36 de *Juanita la Larga* (1895), un Auto moderno de Abraham e Isaac representado en la Semana Santa andaluza cuya escenografía incluía un monte que estaba “representado en medio de la plaza por un tablado cubierto de verdura”.

437 Véase la ed. de Georges BAUDOT (1985), p. 194.

Girándolas, Nuvolas y Mandorlas

Entre los artefactos escénicos que conoció el teatro medieval destacan por su espectacularidad las máquinas aéreas (*aracelis, magranas, caxas, sillas, nubes...*, se las denomina en los documentos españoles) que permitían elevar hasta las bóvedas de las iglesias a actores y/o estatuas. Más adelante estudiaré su influencia en las representaciones plásticas de la Ascensión, la Asunción de María o la Pentecostés de modo que me limitaré ahora a artilugios menos complicados pero muy populares en el teatro, especialmente italiano, como son las girándolas, las *nuvolas* y las mandorlas móviles.

Las *girándolas* eran, como su nombre indica, mecanismos giratorios con forma de rueda de la que se colgaban figuras de ángeles pintadas y doradas que daban vueltas sobre la escena como un carrusel con luces y música. Estos artilugios, que prefiguran lo que será, dos siglos más tarde, la *máquina* del teatro barroco, aparecen descritos por Vasari y tenemos un claro reflejo de la *mazza* o guirnalda de ángeles que menciona el pintor y biógrafo florentino en el grupo angélico que corona el portal de Belén en la denominada *Natividad mística* de Botticelli (*National Gallery* de Londres, Fig. 25) y en el relieve de la *Adoración de los pastores* de A. Rossellino en *Sant'Anna dei Lombardi* de Nápoles⁴³⁸.

Estos artefactos fueron también utilizados en los espectáculos peninsulares. Sabemos que en Zaragoza en 1487 tuvo lugar una representación en presencia de los Reyes Católicos en la se utilizaron unas ruedas que permitían a los ángeles dar vueltas en torno a la Virgen. No disponemos de ninguna descripción de primera mano pero los datos de un libro de cuentas de la Seo zaragozana publicado por José María Cuadrado en 1846 no dejan lugar a dudas ya que se conservan pagos por:

“clavos palmeras, limados, redondos, para los ángeles volverse su derredor las ruedas” y “media libra de oro bacín para los cielos y ruedas de ángeles”⁴³⁹.

438 POPE-HENNESSY (1989)[1959], fig. 46.

439 El documento ya fue utilizado por F. Von Schack, BONILLA y SAN MARTIN (1927), SHERGOLD (1967), p. 16, GARCIA DE LA CONCHA (1984) y GOMEZ MORENO (1991), p. 73.

Aunque tardía es muy significativa la descripción de la girándola que se utilizó en la *Representación de los mártires Justo y Pastor* de Francisco de las Cuevas (1568), prueba de la pervivencia de estos artilugios que enlazan con la escenografía barroca:

“En medio del andamio avia dos tornillos en los cuales estaban dos cuerdas de alambre, largas y delgadas, de cada una de las cuales estaba un ángel, entretallado de madera de asta dos [pies], pintados de oro y plata y otras muy ricas colores. Venían a dar enfrente de las puertas, que a su tiempo se abrieron”⁴⁴⁰.

Las *Nuvolas*, por su parte, eran marcos de madera con forma almendrada⁴⁴¹ que podían llevarse a hombros o plantarse en tierra mediante soportes. Vasari en la *Vida* de Francesco d'Angelo, *il Cecca*⁴⁴² nos describe el artilugio que llevaba en el centro del marco una barra de hierro vertical con brazos laterales más pequeños perpendiculares o en diagonal. En el centro se instalaba un personaje: Cristo, la Virgen o un santo, que sostenía el armazón; se envolvían con tela los brazos de hierro para que no se vieran y se colocaban en sus extremos figuras móviles, por ejemplo pequeñas cabezas de ángeles en cartón pintado, o lamparillas encendidas. De este modo, el actor –en ocasiones una imagen- se paseaba por las calles de Florencia representando una Virgen gloriosa o un Cristo resucitado. Podían también las mandorlas engancharse a una girándola lo que permitía a la figura o al actor ser elevado y dar vueltas rodeado de ángeles y luces, de este tipo es la *nuvola* que aparece en el grabado del frontispicio de la *Rappresentazione della Annunziazione* atribuida a Feo Belcari (Florencia B.N. E.6.7.5.3., ca. 1450, Fig. 26) que reproduce probablemente una escena de la representación de *San Felice in Piazza*.

No faltan en el arte obras en las que aparecen reflejos de estas *nuvolas*, quizá el caso más claro sea el de la *Adoración los Magos* de Mantegna en los Uffizi (ca. 1466, Fig. 57) en la cual detrás de la Virgen se ve la barra del soporte móvil sobre el que giraba, y se puede observar

440 Ed. J. Crawford, *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp. 431-53, la cita en p. 440.

441 La forma almendrada rodeando a los personajes sagrados (mandorla, almendra mística) aparece en el arte desde la época paleocristiana y es heredera de la *vesica piscis*, un antiguo hierograma de raíz greco-oriental que representa la matriz fecundadora (vid. ZORZI (1977), pp. 3-74, 160 y 165).

442 Suele estar ausente de las ediciones de las *Vidas* (aparece en la de Milanesi, Florencia, 1878, vol V, pp. 39 y ss., texto en D'ANCONA (1895), I, p. 231) otra descripción similar, la de la *girándola*, en la *Vida de Tribulo*. Vasari nos dice también que fue Brunelleschi el inventor de la *Nuvola* para la Anunciación de S. Felice in Piazza (1453). Cecca (1447-88), continuador y heredero de la obra de Brunelleschi llegó a ser un gran constructor de *nuvolas* en la segunda mitad del XV. En el arte están sin embargo los casos de Masolino y Mantegna que ponen en duda la atribución del invento al arquitecto florentino.

que en su parte superior, esta barra sustenta a un grupo secundario, sin duda angelitos de cartón. Para muchos esta *nuvola* se inspiraría directamente en la que Brunelleschi construyó para la representación de la Anunciación en *San Felice in Piazza* (1430). La influencia del ingenio brunelleschiano sobre la "visualización" de las leyendas y sobre la imaginación del pueblo debió de haber sido inmensa y para Francastel⁴⁴³ constituye el modelo concreto de gran cantidad de cuadros de la época como la *Ascensión* (Lam. XIV, Fig. 50 A y B) y la *Resurrección* del mismo Mantegna⁴⁴⁴ o las Vírgenes de la casa Trivulzi en Milan. Tenemos, sin embargo, algún caso anterior a Brunelleschi como la *Asunción de la Virgen* de Massolino en el Museo Nacional de Nápoles (Fig. 27) en la que aparece una de estas *Nuvolas* que debieron de ser populares en las ciudades de Italia antes de la construcción de la de Brunelleschi para *San Felice*.⁴⁴⁵ Reflejos de estos artilugios los encontramos también en un grabado de Jacopone da Toddi y en un mosaico de Giambono en San Marcos de Venecia (*La Muerte de la Virgen*)⁴⁴⁶, además del dibujo de Buonacorso Ghiberti en su *Zibaldone* de la Biblioteca Nacional de Florencia (ca. 1472-83) que reproduce el mecanismo y explica el funcionamiento del ingenio de Brunelleschi⁴⁴⁷.

Prácticamente ninguno de los grandes maestros de la pintura italiana del siglo XV escapó a la fascinación de estos artefactos y o bien los reproducen en vivo como Giovanni di Ser Giovanni en su *Triunfo de la Fama* (Lam. XXII, Fig. 36)⁴⁴⁸, o se inspiran en ellos a la hora de imaginar apariciones celestiales (Paolo Uccello, *María ante San Benito*, Escenas de la Vida eremítica, Fig. 58)⁴⁴⁹. Particularmente intensa es la influencia de estas mandorlas teatrales en Perugino, que las utiliza en su *Transfiguración* (ca. 1517), en el *Bautismo de Cristo* (Perugia, ca. 1502), y en las *Asunciones* de los Uffizi (1500) y del Duomo de Nápoles (1506)⁴⁵⁰. En algunos casos como en la *Coronación de María* de Pinturicchio en la Pinacoteca Vaticana (ca. 1503, Lam. XVIII, Fig. 18) la mandorla tiene un fondo de planchas doradas unidas al marco con un claveteado que se aprecia claramente en la pintura. También encontramos en el arte

443 FRANCASTEL (1953)[1988].

444 Galería de los Uffizi (VERDON (1986) fig. 23) y retablo de San Zenón de Verona (ca. 1456-59, Museo de Tours).

445 Se conserva un documento de 1425 que confirma un pago a "Masolino... dipintore... per dipingere la nuvola e metere d'azuro e d'oro fine... per dipingere gli Agnoli che girano de la nuvola" (cito de TRIPPS (1999), p. 120 nota 32).

446 LARSON (1959), pp. 169-70 pl. 7.

447 Cod. BR 228 fol. 115 r y v, vid. VERDON (1986) fig. 23 y TRIPPS (1999), lam. 19 b y c.

448 Medios del siglo XV, Museo del Palacio Davanti (Florencia)

449 Medios del siglo XV, Galería de la Academia (Florencia).

450 Reproducciones en MASSIP i BONET (1999), lams. XXXV y XLIV.

mandorlas con trapecio que reproducen las barras de sostén de las mandorlas escénicas como la que aparece en un marfil italiano del Victoria & Albert Museum⁴⁵¹, en la *Muerte de la Virgen* y la *Asunción* de Jean Fouquet en las Horas de Étienne Chevalier⁴⁵². Incluso en ocasiones la mandorla desaparece y sólo queda el trapecio guarnecido de ángeles (*Dormición de la Virgen* de Fra Angélico en la predella de la *Anunciación* del Prado (Fig. 59).

Estas mandorlas móviles no son exclusivas de Italia, tenemos noticia de su existencia en otros muchos lugares de Europa utilizadas para colocar en ellas un estatua de Cristo o de la Virgen y elevarla con maromas y poleas hasta las bóvedas de las iglesias en representaciones de la Ascensión o la Asunción⁴⁵³. En el arte hispano, tenemos reflejos de las barras de sostén y las repisas de madera de las mandorlas escénicas en la *Asunción* de Ramón Mur en el retablo de Guimerá (Lam. XVIII, Fig. 5) y en el *Juicio Final* del retablo de la Pentecostés de la Catedral de Manresa (Fig. 68). Trasunto de los ingenios teatrales es también la aureola rizada que rodea a la Virgen en la *Asunción* del Breviario del Obispo Montoya (ca. 1470, Lam. XVIII, Fig. 24), evidentemente inspirada en las de madera que se utilizaban en el teatro o en modelos plásticos a su vez inspirados en la escenografía, o la mandorla vacía esperando para elevar el alma de María que aparece en la *Dormición* del Museo de Bellas Artes de Valencia atribuida a Joan Reixac (mediados del siglo XV, Lam. XVIII, Fig. 23)⁴⁵⁴.

Cuando a estas mandorlas se les añaden repisas laterales, a veces giratorias, para situar otros personajes, generalmente ángeles, tenemos entonces un araceli. Ya he apuntado que estudiaré su reflejo en el arte en los capítulos dedicados a la Ascensión de Cristo y a la Muerte y Asunción de la Virgen pero adelanto ahora un par de casos en la pintura de un pintor que como hemos visto tuvo parte activa en la organización de espectáculos teatrales. La disposición de las cohortes angélicas en filas de pares superpuestos que aparecen en dos tablas del retablo de la Virgen y San Jorge del Convento de San Francisco de Villafranca del Penedés, obra de Lluís Borrassá (*Anunciación y Homenaje de las vírgenes del templo a María* (Fig. 60) es, como ha notado Massip, el reflejo de los artefactos aéreos consistentes en un eje

451 MASSIP i BONET (1999), lam. XXXII. Véase también p. 64 con otros casos de Mantegna y Andrea del Castagno.

452 BAZIN (1990), pp, 43 y 47.

453 Véanse, más adelante, los capítulos dedicados a cada tema.

454 VICENS SOLER (1986), p. 63.

central (*mangueta* en la documentación valenciana) con ramas a diferentes alturas y repisas en las que se instalaban los órdenes angélicos⁴⁵⁵.

Telones y cortinas

La cortina es uno de los mecanismos primarios de la escena teatral. Conocida ya en el teatro de la antigüedad⁴⁵⁶, el medieval la utilizó no sólo con el uso que hoy se le concede, como indicador del comienzo y el final del espectáculo, sino también, y con especial frecuencia, para tapar y descubrir partes de la escena y del decorado⁴⁵⁷, para ocultar de la vista del público ciertos trucos o para resolver situaciones sobrenaturales (apariciones, resurrecciones) y crear el efecto de escena corta o larga⁴⁵⁸.

Era habitual, por ejemplo, que en los dramas navideños el portal, o el grupo de María con el Niño, permaneciesen cubiertos por una cortina hasta el momento en que debían de mostrarse a los pastores o a los Magos y por extensión al público que asistía a la representación. Así se hacía ya en el siglo XII en el *Officium Pastorum* de la Catedral de Rouen (*obstetrices cortinam aperientes, puerum demonstrent*) y se continuó haciéndolo en el teatro de los siglos XV y XVI⁴⁵⁹. Los cortinajes se utilizaron también para ocultar los cambios de actores por estatuas⁴⁶⁰, la aparición y desaparición de actores, y para preparar fuera de la vista del público escenas de difícil realización como el martirio de un santo, la estigmatización de San Francisco o la creación de Eva⁴⁶¹. Podían servir también como decorados y así, sabemos que

455 MASSIP i BONET (1999), pp. 69-70.

456 La escenografía del teatro romano clásico hacía uso de dos tipos de telones, el *aulaeum* y el *sipartam*. El primero era un gran telón que se utilizaba al comienzo y al final de la representación; el segundo era un telón más pequeño que se empleaba en los entreactos para señalar los cambios en la acción (vid. BEACHAM (1991), pp.170-71).

457 En el drama de *Tres Marías* de Gandía, obra de San Francisco de Borja (1550), hoy perdido pero conocido por una descripción, el sepulcro permanecía cubierto por una cortina hasta que María Magdalena la descorría después de hacer como que buscaba por varios lugares (DONOVAN (1953), p. 141).

458 Este uso está documentado, por ejemplo, en el teatro de Gil Vicente (vid. CAMOES (1995), pp. 170-71).

459 Para el caso español véase SHOEMAKER (1973) [1935], pp. 97 ss., ARRONIZ (1969), SITO ALBA (1984), pp. 418 ss y MASIP i BONET (1991), pp. 226-27.

460 Véase el *Cuaderno de Secretos* provenzal, ed. de VITALE BROVARONE (1984), pp. 21-23. En el Cuaderno aparecen mencionadas las cortinas en varias ocasiones, nunca cubren la escena en su totalidad (como el telón actual) sino acciones escénicas bien determinadas. Pueden ser fijas o móviles y servir para esconder personajes al público, para preparar la escena (como el telón) o para hacer oír voces. En ocasiones parecen estructuras complejas -como una mansión- ya que los personajes van en ellas (VITALE BROVARONE (1984), p. XV).

461 Veamos dos ejemplos en el teatro catalán: “*Are sera arebetat en alt, y, avent-lo pujat un poch, teparan ab la cortina; y de aquí se*

en el *Auto de la Piedad* toledano la decoración consistía simplemente en una gran cruz situada delante de unas cortinas de sarga que colgaban de unas varas de hierro⁴⁶², y en ocasiones las cortinas enmarcaban la escena en el fondo y los laterales permitiendo la entrada o salida de los personajes como los bastidores y bambalinas del teatro moderno.

Es posible que la “banda de honor” de tela que sirve de fondo a algunas Crucifixiones, Calvarios y Vírgenes flamencas e hispano-flamencas (por ejemplo la *Crucifixión* de El Escorial de Van der Weyden, Fig. 28) tenga su origen en las cortinas teatrales, si es que no fueron los escenógrafos los que tomaron del arte esta ambientación o incluso de la propia realidad de las iglesias medievales en las que se exhibían grandes crucifijos esculpidos teniendo como fondo colgaduras similares a las que utiliza Roger en la tabla de El Escorial⁴⁶³. Creo que Van der Weyden tiene en este caso *in mente* un Calvario esculpido de los que se mostraban en las iglesias ya que sus figuras, frente a lo que es habitual en su obra, son estatuas, imágenes sin vida en lugar de personajes de una narración dramática.

La cortina tiene en el lenguaje teatral medieval múltiples significados pero su función principal es la de indicar el comienzo de una teofanía, de una visión cara a cara de la divinidad. Este uso deriva probablemente del que se le daba en la liturgia de las religiones místicas de la baja Antigüedad, por ejemplo en el culto de Mitra⁴⁶⁴. La iglesia oriental empleó así mismo las cortinas para ocultar a los fieles la ceremonia de la consagración y las partes más sagradas del templo (altar y sagrario), de modo que se afianzó la relación entre la cortina y la divinidad por lo que no puede extrañar que los escenógrafos medievales representaran por ejemplo el cielo o el paraíso, tanto en la escena vertical como en la horizontal, siempre circundado de ricos cortinajes que ocultaban a los personajes divinos a

aisara y anira devant el Christo, que stera també tras la cortina; y, llevant la dita cortina, se mostrera S. Francesc ab les nafres a les mans, peus y costat. Y avent estat axí un poch, tornaran posar la cortina, y S. Francesc tornara a son cadafalet de ont fonch arebata? (ROMEÚ i FIGUERAS (1957), II, p. 1 50). “*Se cor una cortina y apareix S. Vicens devant un pal gros y llarch de 10 palms 1...*” *Se prepara d’una manera que totom o puga véurer. Los tyrans despullan a Vicens ab impetuositat y violencia, posan-ly una tovallola a la cinta [...] estacan a Vicens al pal les mans altas juntes, los peus que falta dos palms que no toquen a terra [...] aquí los tyrans fan ostentació de las pintas de ferro aisant-las que lo poble los veja [...] Se cor una cortina, se descobra lo lloch del torment. Visens és nu cintat ab una tovallola ais ronyons?* (MASSIP i BONET (1991), p. 226 nota 182). En la *Gran Pasión* de Lucerna, Adán estaba oculto en un hueco del entarimado y delante de él había una bola de engrudo a modo de barro a la cual Dios Padre fingía dar forma cambiándola luego por Adán. Eva, mientras tanto, permanecía oculta en otro hueco cubierto de cortinas y enramados y aparecía en el último momento.

462 TORROJA y RIVAS (1977), p. 61.

463 Vid. PANOFSKY (1998)[1953], p. 281 y nota 163 quien cita en conexión con la *Crucifixión* de Roger un Pontifical flamenco de hacia 1451-56 en el que aparece un crucifijo con colgaduras análogas en el interior de una iglesia. La “banda de honor” aparece también frecuentemente como fondo en representaciones de Santos y de la Virgen con el Niño (vid. CAMON AZNAR (1966), figs. 312, 314, 316, 504-506, 527-28, 533 y 641-42)

464 Vid. GRABAR (1945).

fin de crear expectación y admiración en el momento de sus intervenciones cuando las cortinas se abrían majestuosamente. El autor del manuscrito del *Mistère du Jour dou Jugement* de Besançon (siglo XIV) nos ha dejado un reflejo de esta escenografía en una miniatura (fol. 25r, Fig. 61) en la que el cielo se representa por una banda circular de tela azul y blanca con un sol rojo, y un ángel asoma entre dos cortinas en el ángulo superior izquierdo vertiendo desde un ánfora rayos dorados⁴⁶⁵.

En el terreno de las artes plásticas, las cortinas son también frecuentes como elementos de encuadre, especialmente en el arte bizantino y en la miniatura y los marfiles carolingios y sus derivaciones otonianas y posteriores⁴⁶⁶. Para algunos las cortinas suspendidas entre pilares que sirven de marco o de fondo a muchas escenas en el arte medieval podrían en ocasiones remitir a los requerimientos del drama primitivo⁴⁶⁷, creo, sin embargo, que de buscar un origen teatral para éstas, hay que hacerlo en el teatro de la antigüedad y en sus cortinas que tuvieron reflejo en la pintura romana (en el denominado tercer estilo pompeyano) y pervivencia en el arte medieval.

Pinturas como las asturianas de San Julián de los Prados (Oviedo) con una decoración de arquitecturas palaciegas y cortinajes suspendidos entre columnas están sin duda inspiradas en los escenarios de la tragedia helenística y tuvieron que contar con precedentes visigodos inspirados a su vez en pinturas romanas y bizantinas, lo que supone la existencia de una tradición ininterrumpida de cortinas “teatrales” desde la Antigüedad hasta la Baja Edad Media pasando por Bizancio, al margen de su uso en el teatro medieval⁴⁶⁸.

465 En el folio 9r aparece de nuevo el ángel con la misma cortina sacando del Paraíso terrenal a Enoch y Elías. Las miniaturas del ms. [M] 579 de la Bibliothèque Municipale de Besançon pueden encontrarse digitalizadas en Internet en el servidor Web Dscriptorium (<http://www.byu.edu/~hurlbut/dscriptorium/jugement/jugement.html>). Sobre las miniaturas del manuscrito y su relación con el texto del misterio se ha realizado una tesis doctoral que no he podido consultar (NONOT, Jean-Jacques, *Le Mystère du jour du jugement: Édition critique du manuscrit no 579 de la Bibliothèque municipale de Besançon: Une lecture du rapport "texte-image"*. Dissertation, Université Lyon 2, 1987. Lille: Atelier national de reproduction de thèses, 1989).

466 Vid. VALDEZ DEL ALAMO (1990), p. 171.

467 ANDERSON (1963), p. 123.

468 De la decoración pictórica de San Julián de los Prados se ha dicho que es un caso claro de aniconismo (Gómez Moreno). Bonet Correa habla del Apocalipsis y de una decoración de carácter áulico y Joaquín Yarza de las siete iglesias de Asia y de la Jerusalén Celeste, todo presidido por la cruz desnuda símbolo personal de Alfonso II. Sánchez Albornoz destaca el estado anímico del monarca en la época de la construcción, al que las crónicas presentan obsesionado por la invisibilidad de la divinidad, y Eusebio de Cesarea describe la Jerusalén Celeste como “Palacios presididos por la divinidad”. Para otros, la decoración de Santullano tiene un simbolismo real pero de realeza divina: Santullano es una iglesia monacal hecha para un rey (Chueca Goitia). Schlunk y Berenguer piensan en una inspiración en la tragedia helenística y destacan la existencia de una tradición en el arte bizantino SCHLUNK y BERENGUER (1957), especialmente pp. 53 ss. y 67 ss.). En cuanto a la existencia de una tradición visigoda de pintura mural, nada se conserva y las referencias documentales (San Isidoro, Crónicas) podrían ser tan sólo tópicos literarios sin relación con la realidad (frescos tenidos por visigóticos como los de San Miguel de Tarrasa hoy se consideran posteriores). Sabemos, eso sí, de la existencia de una miniatura visigoda de la que tenemos reflejo en el *Codex Valerianus* y el Pentateuco de Tours (s. VII).

No niego, sin embargo, que en algunos casos la inspiración de los artistas occidentales se encuentre en el teatro de su tiempo. Los doseles y cortinajes que frecuentemente enmarcan las representaciones de Dios Padre prueban la pervivencia de la asociación entre la cortina y la aparición divina y obras como el Dios Padre con atributos pontificales de la Anunciación de la iglesia de Santa Mariña Dozo de Cambados (Pontevedra), enmarcado por una cortina recogida por dos ángeles (Fig. 29)⁴⁶⁹, remiten a un uso teatral, lo mismo que la *Natividad* de Jaume Ferrer I en el retablo procedente de la catedral vieja de Lérida (Museo Diocesano de Lérida, Fig. 30), la *Coronación de la Virgen* del Maestro de Estimariú en el retablo de Vilamur (Fig. 31), con sus cortinas brocadas de fondo sostenidas por ángeles, y la *Virgen de la rosa* de Alejo Fernández⁴⁷⁰.

Es la costumbre teatral de hacer aparecer a los personajes divinos saliendo de pabellones de tela cerrados con cortinas, la que explica en mi opinión las “tiendas ceremoniales” que sirven de fondo a la *Trinidad del Cuerpo Quebrantado* del Maestro de Flemalle (San Petersburgo, Ermitage, Fig. 32) y al Dios entronizado adorado por ángeles que aparece en una miniatura de los Hermanos Van Eyck en las *Horas de Turín-Milan*, o a la Virgen en una tabla de Roger van der Weyden (ca. 1450, Fig. 33), obra que sirvió sin duda de fuente de inspiración al Maestro de la leyenda de Santa Ursula para su *Virgen con el Niño y dos Ángeles* de la colección Thyssen (ca. 1480, catálogo n° 253)⁴⁷¹. En la Península encontramos la tienda en la *Coronación de la Virgen* de Fernando Gallego en el retablo de la iglesia de Trujillo (Cáceres) (Fig. 33B, principios del siglo XVI).

Vestuario y Atrezzo

469 He propuesto para estos relieves una fecha en torno a 1530-35 (véase GONZALEZ MONTAÑES (1993) y (1994). Para autores anteriores el marco es un arco conopial –muchos se inspiran en modelos textiles-, pero creo que se trata claramente de una cortina lo que el artista quiere representar como lo indican los lazos que ornamentan sus vértices y el perfil ondulado claramente textil.

470 Hay, evidentemente, influencia de modelos italianos en estas obras (véase por ejemplo la *Coronación* del Maestro de 1355 en la colección Thyssen de Madrid (n° 247) pero estos a su vez pueden estar influidos por el teatro.

471 Hay que reconocer, sin embargo, que existen precedentes bizantinos de la “tienda ceremonial” en obras como los frescos de Vatopedi.. Posteriormente se convierte en un motivo heráldico sostenido por un león y un unicornio en una tapicería de hacia 1500 en el Museo de Cluny (París), ilustrada en YARZA LUACES (1989), II, ficha n° 77, p. 160.

De acuerdo con la tesis de Mâle, la puesta en escena teatral, que ya en su fase litúrgica había inspirado a los artistas, ejerció una influencia decisiva en la renovación del vestuario de los personajes en el arte de los dos últimos siglos de la Edad Media⁴⁷². La vestimenta exótica de los Profetas, los hábitos pontificales de Dios Padre y las capas pluviales y las diademas de pedrería de los ángeles serían para Mâle reflejo del vestuario teatral y la mayoría de los estudiosos han estado de acuerdo con el iconógrafo francés en este punto aunque discrepen algunos en la calificación de “renovación” para lo que no serían más que influencias puntuales en detalles menores⁴⁷³.

Es razonable pensar que los artistas, especialmente en la Baja Edad Media, hayan utilizado en sus obras las impresiones recibidas por la contemplación de las obras teatrales, aunque esto no excluye la posibilidad de que el vestuario de las representaciones haya sido a su vez inspirado por la pintura y la miniatura, y es desde luego evidente que los encargados del vestuario en el teatro medieval asumieron el código de color simbólico y emblemático que utilizan las artes plásticas. En los capítulos dedicados a cada uno de los grandes temas de la iconografía cristiana estudiaré las influencias teatrales en el vestuario de los personajes de modo que me limitaré ahora a adelantar algunos casos significativos.

Dios Padre, por ejemplo, suele representarse en el arte bajomedieval con ropas pontificales (dalmática, tiara) y atributos imperiales (trono, cetro, bola...)⁴⁷⁴. Esta representación de Dios como Papa-Emperador, frecuente en los siglos XIV y XV, identifica a la divinidad con las máximas representaciones terrenales del poder temporal y espiritual y tiene para muchos su origen en la solución que los escenógrafos idearon para vestir a Dios Padre en el teatro. Ya en el siglo XII se hace aparecer a Dios en el *Jeu d'Adam* (ca. 1155) con dalmática, prenda litúrgica luego habitual en el vestuario teatral. El trono lo tenemos documentado en el Corpus de Barcelona (1453)⁴⁷⁵ y el de Toledo (*Auto de Adán*), en este

472 MÂLE (1904) , pp. 206-301 y (1995) [1922], pp. 66 ss.

473 Vid. MESNIL (1911), p. 100.

474 La imagen puede llevar a confusión con representaciones papales o, cuando la tiara tiene cinco coronas, con las de San Pedro. El portugués Vasco Fernandes utiliza por ejemplo al Dios Padre de Van Eyck en el retablo de Gante como modelo para un S. Pedro (Museo Grão Vasco, ca. 1530-35, RODRIGUES (1995), fig. p. 291), luego muy imitado, por ejemplo por Gaspar Vaz. Otra posibilidad de confusión es con las imágenes del propio emperador, del cual lo distingue generalmente la bola crucífera.

475 Dios Padre aparecía con bola y bendiciendo sentado en un trono dorado y plateado en el entremés *La creació del món* realizado por el pintor Joan Salom (véase documento en DURAN (1975) p. 541 nota).

caso con ruedas⁴⁷⁶. Aparece también en la miniatura del *Martirio de Santa Apolonia* de Fouquet y sabemos que en el drama de la Creación de York, Dios Padre aparecía entronizado en lo alto del escenario presidiendo inmóvil la representación y realizando desde allí la creación por la palabra⁴⁷⁷. El orbe y el cetro aparecen mencionados, entre otros muchos casos, en el entremés del Corpus barcelonés citado y en la moralidad inglesa *Wisdom* en la cual las rúbricas prescriben un “*ryche purpull clothe of goldē*” para Cristo-Wisdom que tendría que aparecer sentado en majestad sosteniendo en sus manos el orbe y el cetro, identificándose así con el rey Eduardo IV ante el cual tuvo lugar la representación⁴⁷⁸.

Para Mâle y Reau, no hay duda de que nos encontramos ante una clara influencia del vestuario teatral⁴⁷⁹ pero en mi opinión los imagineros han ido por delante de los escenógrafos en este caso. Si nos atenemos a las fechas de los casos conservados, el Dios-Papa aparece antes en el arte (ca. 1370)⁴⁸⁰ que en el teatro donde no lo tenemos documentado hasta el siglo XV. Fue el Ser Supremo de Van Eyck en el retablo de Gante el que consagró la iconografía, pronto difundida por toda Europa gracias al prestigio de la obra de Jan y de la pintura flamenca (en la Península tenemos un caso temprano en un retablo valenciano del Metropolitan (ca. 1420) inspirado en la obra del holandés)⁴⁸¹. Sabemos que el retablo de Gante fue llevado a las tablas⁴⁸² y por esta vía se introdujo la iconografía en el teatro, procedente del arte como lo prueba el testimonio del obispo ruso Abraham de Suzdal que asistió a una representación de la Anunciación en Florencia en 1439 y nos indica claramente la recepción de las imágenes pictóricas en el teatro cuando dice que Dios Padre aparecía en escena en un trono vestido con ropas pontificales como se le representaba en el arte, acompañado de un grupo de niños vestidos de blanco que simbolizaban el poder

476 TORROJA y RIVAS (1977), p. 55.

477 CORBETT (1996), p. 261 ss.

478 RIGGIO (1989), pp. 230 y 235.

479 MÂLE (1904), p. 297; (1952), p. 91 y (1995) [1922], p. 6; REAU (1996), 1.1, p. 30 y 2.1, p. 8.

480 Para MÂLE (1995) [1922], p. 67 nota 4 el ejemplo más antiguo es de 1371-75 y se encuentra en una *Ciudad de Dios* agustiniana iluminada para Carlos V de Francia (BNP ms. Fr. 22913 fol. 408r). De la misma opinión es PANOFISKY (1998)[1953], p. 213 que lo fecha hacia 1370.

481 Otro caso temprano en el retablo de la Iglesia parroquial de Sarrión (Mora de Rubielos, Teruel, ca. 1440, Fototeca CSIC, Signatura: F10/C72, Identificador: P0002684). En fechas posteriores son más abundantes; ya me he referido al relieve de Santa Mariña Dozo de Cambados (Pontevedra) y a él podría añadirse el Dios Padre de Berruguete en la escena de la *Anunciación* de Retablo de Paredes de Nava (Palencia, ca. 1486-88, Fig. 34a). En algunos casos (*Misa de San Gregorio* de Pedro Berruguete en la Iglesia parroquial de Cogollos (Burgos), Fig. 34b) la inspiración teatral es evidente ya que el Padre aparece en una aureola que remite a las nuvolas y los aracelis teatrales.

482 Vid. *supra*.

celestial y detrás del trono, rodeado por los siete planetas, un círculo de jóvenes vestidos como ángeles coronados:

“En la tribuna hay un trono sobre el que está sentado un hombre de aspecto majestuoso revestido con hábitos sacerdotales, con diadema en la cabeza y el Evangelio en la mano izquierda, **como se suele representar** a Dios Padre...”⁴⁸³.

Puede suceder también que las necesidades de la escena teatral impongan una determinada variante iconográfica aunque el origen de ésta sea exclusivamente artístico. Así sucede, por ejemplo en las Trinidades⁴⁸⁴ antropomorfas con tres figuras iguales que aparecen en el arte desde el siglo X (*Pontifical Sherborne*)⁴⁸⁵ pero deben su éxito -a pesar de las condenas de los teólogos- a su uso en el teatro. Coincido con Carlos Sastre en que “el éxito de la Trinidad antropomorfa horizontal puede deberse a que supuso la solución más idónea para su participación en dramas litúrgicos”⁴⁸⁶, pero creo exagerado afirmar como A. Heiman que “si la Santísima Trinidad debía representarse en el teatro, la única forma posible era bajo la forma de tres hombres”⁴⁸⁷. Sabemos en efecto que en el teatro el Espíritu Santo era frecuentemente un actor de carne y hueso (en el *Ludus Coventriae* por ejemplo) pero en otros casos el Espíritu era simplemente una paloma artificial fijada a las bambalinas o sujeta con una pértiga entre las figuras del Padre y del Hijo. Tenemos reflejo en el arte de ambas posibilidades: de la primera en un relieve de 1581 y de la segunda en una pintura popular alemana del siglo XIX⁴⁸⁸.

483 Traduzco de D'ANCONA (1895), vol. I, pp. 246-50. Sobre la relación con el arte véase LARSON (1959), p. 171.

484 Ya MÁLE (1904), p. 229 y (1995)[1922], p. 50 había señalado posibles influencias teatrales en la sustitución de la Trinidad tipo *Paternitas* (el Padre entronizado sosteniendo a Cristo crucificado y la Paloma planeando sobre ellos) por un tipo nuevo con el Padre e Hijo, iguales, uno al lado de otro y la Paloma sobre ellos (aunque las *Paternitates* se mantienen hasta el XVI dejan de ser habituales desde principios del siglo XV coincidiendo con la expansión de los Misterios). COHEN (1951)[1906], p. 107 señala que las representaciones en las que Cristo muestra a su Padre la herida del costado tienen influencia teatral y lo mismo piensan Brehier y Anderson de las Coronaciones de la Virgen trinitarias en las que las que Jesús a la derecha del Padre (ambos con grandes capas blancas) se levanta del Trono y corona a su Madre (vid. BREHIER. (1928), p. 355 y ANDERSON (1963), p. 133).

485 Hay alguna Trinidad antropomorfa -no con las tres figuras iguales- en la época paleocristiana (Sarcófago dogmático), aunque es un caso controvertido (vid. SASTRE VAZQUEZ (1999), p. 139).

486 SASTRE VAZQUEZ (1999), p. 144.

487 HEIMMAN (1938-39), p. 48: “*This feature [tres hombres sobre un trono] provides the clue to the persistence of the type: it shows the influence of theatre. None of the other types, in which the Holy Ghost is generally symbolized in the shape of a Dove, would be appropriate for the stage. If the Holy Trinity was to be represented on the theatre, the only practicable form was of three men?*”.

488 SPIEB (1937), figs. 32 y 33.

Las Trinidades antropomorfas horizontales son frecuentes en el siglo XV en el arte inglés⁴⁸⁹, en Italia (tabernáculo de Donatello en *Orsanmichele*) y en Francia. Un buen ejemplo de la influencia teatral en estas escenas lo encontramos en las *Horas de Etienne Chevalier* de Jean Fouquet (Lam. XVII-A, Fig. 3) con un Paraíso circular con resonancias teatrales y la Trinidad compuesta por tres figuras iguales vestidas de blanco y sentadas en un trono triple a manera de sillería de coro gótica.

Las prendas litúrgicas constituyen el núcleo básico del vestuario teatral medieval, rasgo que prueba la existencia de profundas raíces litúrgicas en la escena de la Edad Media. Albas, amitos, roquetes y dalmáticas aparecen mencionadas como vestimenta de los personajes teatrales en didascalias y rúbricas tanto en los dramas litúrgicos como en las piezas vernáculas posteriores y en muchos casos tienen reflejo en el arte. En los fustes de las columnas románicas de la puerta de Platerías de la Catedral de Santiago aparece por ejemplo un apostolado en el que Santiago lleva vestiduras pontificales (Fig. 35). Es sin duda un intento de ensalzar la figura del patrón de la iglesia confiriéndole la dignidad de obispo que nunca tuvo, pero como ha señalado Moralejo⁴⁹⁰, la fuente de inspiración del escultor de Platerías pudo estar en una misa farcida recogida en el *Códice Calixtino* (Libro I, cap. XXXI, fols. 135v-138r)⁴⁹¹ en la que se indica (vv. 7-8, p. 325) que el Apóstol aparecía como “un obispo o un presbítero vestido con ínfulas”⁴⁹².

489 Vidrieras de York y Doddiscombleigh (Devon) y alabastros del Victoria & Albert Museum (vid. ANDERSON (1963), p. 133). Aparecen también en la pintura, por ejemplo en la Iglesia de la Trinidad de Goodramgate (York) en cuyos frescos María es coronada por una Trinidad de 3 figuras iguales con un sólo manto (DAVIDSON (1994), p. 8).

490 MORALEJO ALVAREZ (1993A), p. 81.

491 *Representación de la misa de Santiago, compuesta por Don Fulberto, obispo de Chartres, varón ilustre, para cantarla a quien guste en una y otra festividad del mismo apóstol*. Véase la edición de MORALEJO, TORRES y FEO (1951), pp. 325 ss. La epístola de la misa era cantada a dos voces por un cantor y un lector.

492 Las misas farcidas, o sea rellenas, interpoladas con cánticos versos o explicaciones a veces en lengua vernácula, aparecen en el siglo XII y han sido puestas a menudo en relación con el renacimiento que se produce en dicha centuria, destacando su carácter dramático (vid. DUNN (1995)). En la Península tenemos casos de epístolas farcidas en Cataluña desde el siglo XII que probablemente influyeron en los casos del sur de Francia (ROMEU i FIGUERAS (1958), p. 58), tenemos también documentación aragonesa del siglo XIV (unas preces rimadas en latín que se cantaban el Jueves Santo al final de maitines) y castellana en los siglos XV y XVI (vid. LOPEZ MORALES (1986), p. 212 y CRAWFORD (1921), pp. 148-49). En el siglo XIII se introducen en misas y epístolas pasajes en vernáculo que dan lugar frecuentemente a escenas de carácter cómico. Este elemento cómico adquiere cada vez más desarrollo perviviendo las misas y epístolas farcidas hasta finales del siglo XV generalmente en contextos de parodia litúrgica como los obispillos, carnavales y fiestas de locos. Sobre la escenografía de estas farsas cómicas en Francia vid. SCHOELL (1983) quien destaca que hay escasos testimonios iconográficos pero cita una tabla de Pieter Balten *La Kermesse villageoise* (Rijksmuseum) que para él confirma que en la escenografía de las farsas los

Naturalmente, no siempre el vestuario litúrgico colmaba las necesidades de los escenógrafos medievales. Cuando San Juan Bautista aparecía en escena se hacía necesario reproducir el vestido de “pelo de camello” prescrito por los Evangelios⁴⁹³ y para ello no había prenda litúrgica adecuada. En los Autos del Corpus de Toledo (*Auto de El Juicio* y *Auto de Sant Iohan decollaçio*) sabemos que se empleaba un “tabardo de pelo afuera”, túnica de tela basta a la que se cosían hasta sesenta colas de vaca⁴⁹⁴. Los datos documentales más antiguos de los que disponemos sobre la existencia de representaciones en el Corpus toledano son de finales del siglo XV pero el arte ha sido utilizado como indicio de una antigüedad mucho mayor. En las pinturas murales del Convento de la Concepción Francisca de Toledo, obra de finales del XIII o principios del XIV, aparece el Bautista vestido con el tabardo de pelo afuera mencionado en los inventarios posteriores pero que debía de estar ya en uso a principios del XIV si aceptamos la afirmación de Carmen Torroja y María Rivas para las cuales “no hay duda de que el pintor la había visto con detenimiento [la túnica con las colas cosidas] para reproducirla tan a lo vivo”⁴⁹⁵.

Creo, sin embargo, que hay que invertir los términos de la aseveración de las archiveras toledanas. La túnica que lleva el Bautista en las pinturas de Toledo (Fig. 36) cuenta con precedentes en el arte desde la época otoniana (Evangelario del obispo Brenward (1011-14)⁴⁹⁶) que intentan representar una túnica de vellón de forma esquemática. Los mechones de lana puntiagudos que recubren el tabardo de San Juan en obras como la miniatura del *Juicio Final* de Augsburgo de la colección Breslauer (ca. 1235-50, catálogo nº 33, nuestra Fig. 37) son a mi entender lo que el pintor del convento toledano quiso representar y lo que el “figurinista” del Corpus resolvió cosiendo colas de vaca en una túnica de saco del mismo modo que se hacía para confeccionar la túnica *pelliveae* de Adán y Eva tras la caída (véanse las pinturas de Sigena) y los vestidos de salvajes⁴⁹⁷ y las vestimentas de otros personajes de vida “salvaje” como Nabucodonosor o San Onofre⁴⁹⁸.

decorados están reducidos al extremo o son inexistentes (la tabla aparece ilustrada en el frontispicio de MULLER (1981).

493 *Mateo*, 3, 4 y *Marcos*, 1, 6.

494 Corpus de 1502, vid. TORROJA y RIVAS (1977), pp. 56 y 59.

495 TORROJA y RIVAS (1977), p. 59. MARTINEZ CABIRO (1973), en su estudio sobre el ciclo de pinturas del convento toledano se refiere también al “tabardo de pelo afuera” pero no apunta su origen teatral.

496 SCHILLER (1971-72), vol I f. 370.

497 WILCKENS (1994). Véase también más adelante el capítulo dedicado al teatro profano.

498 El uso de pieles en el vestuario teatral está atestiguado en los “*maillots*” peludos de los demonios que en Toledo se hacían con pellejos de lobos, carneros y zorros. (TORROJA y RIVAS (1977), p. 56). En Mallorca (*Consueta de Sanctis*, de principios del XVI (1516?) S. Juan Bautista aparecía “*indutus veste pilosa, cum agno et cruce argentea*”. En la *Consueta del Sacristán*, se

Otro caso de influencia de la vestimenta teatral, quizá el más claro, se encuentra en la iconografía de los ángeles. Ya Mâle se dio cuenta de que los ángeles vestidos con ricas dalmáticas o capas pluviales brocadas sujetas con broches de orfebrería (Fig. 38-B)⁴⁹⁹, y tocados con coronas y diademas enjoradas, que aparecen con frecuencia en la pintura gótica flamenca, por ejemplo en Van Eyck, tenían que estar inspirados en los muchachos de coro que hacían generalmente de ángeles en el teatro utilizando como vestimenta las prendas litúrgicas y las joyas de los tesoros catedralicios⁵⁰⁰.

Son numerosas las menciones en los textos que nos informan del vestuario angélico en el teatro. En los dramas litúrgicos más antiguos se prescriben generalmente vestiduras blancas como las que aparecen en el arte y en la mayoría de los casos se indica que cubran sus cabezas con amitos a modo de capuchas, prendas que, hasta donde yo sé, no tuvieron reflejo en la iconografía. Las dalmáticas aparecen también mencionadas en varios lugares, por ejemplo en la *Consuetudine* gerundense de 1360 (“*indutus dalmatica cum alifafa in capite*”) y en la de San Felix de Gerona⁵⁰¹, lo mismo que las albas, las estolas y las diademas que aparecen habitualmente en el arte (Lluís Dalmau, Fig. 38-A)⁵⁰². En un manuscrito segoviano que describe las ceremonias dramáticas que tenían lugar en Guadix y Granada se dice:

especifica más: “*una esclauina negra pilossa. Senyit ab una corde d’espart, descals ab esperdenyes; lo qual aporterá ab lo bras esquerra un anyell ab diadema, e ab la ma dreta aporterá la creu des albats conuentuals, a ab la creu sera liguat un titol qui dirá ‘Ecce Agnus Dei’, e una penitencia de pilotes de mar (...) e aporterá mascarare*”, descripción que se corresponde bastante con las de los *Ordines* de Laon (*pilosa veste et longis capillis, barbatus, palmam tenens*) y Rouen (*ipse nudus pedes, tenens textum*). DONOVAN (1958), pp. 128-29.

499 Taller de Lluís Dalmau, ángel de un díptico de la Anunciación hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia (mediados del XV).

500 Se ha afirmado (Tolnay) que fue Van Eyck en su *Anunciación* de Washington el primero en representar a Gabriel con capa pluvial, cetro y corona en la cabeza pero como ha señalado Panofsky, ya en las *Horas de Bruselas* aparece con dalmática bordada con pedrería, modelo que se sigue en las *Muy Ricas Horas* del duque de Berry y en las *Horas de Lieja* entre otros casos. La capa pluvial, aunque no de brocado, aparece, antes de Van Eyck, en las *Horas Corsini* del Maestro de Bouciaut (vid. PANOFSKY (1935) y (1998) [1953], p. 194 y nota 45). La tesis del origen teatral de estas prendas ha sido mantenida también por Mc NAMEE (1972).

501 DONOVAN (1958), pp. 109-110; *alifafa* significa en castellano antiguo “manta” o “cobertor”.

502 Largas estolas y vestimenta de presbíteros llevan ya los ángeles, por influencia litúrgica, en la pinturas románicas catalanas del ábside de Santa Eulalia de Estahon (Lérida), Fig. 38-C.

“Estos [los dos niños que hacían de ángeles] han de estar vestidos como ángeles con amitos sobre las cabezas y con albas de las mas ricas y estolas de brocado que las tengan puestas como presbíteros, y en las cabezas guirnalda ricas”⁵⁰³.

La coincidencia entre el vestuario teatral y la iconografía es evidente y en muchos casos sin duda los artistas se inspiraron en el arte pero parece que la relación es de ida y vuelta⁵⁰⁴. Las vestiduras blancas, por ejemplo, aparecen en el arte desde la época paleocristiana y cuando los dramaturgos medievales tuvieron que vestir a los niños de coro que hacían generalmente el papel de ángeles no pudieron imaginar otro vestido que no fuera el que los artistas habían ideado. Cuando las rúbricas nos informan que los niños tendrían que estar “vestidos **como** ángeles” o “*in similitudine angeli indutus vestimentis candidis*”⁵⁰⁵, sus autores dan por sobreentendida la existencia de una imagen-tipo de los seres angélicos conocida por todos, imagen que, es evidente, solo puede tener su origen en el arte.

“El ángel, **ya se sabe**, con alba y estola y diadema”⁵⁰⁶, dice una rúbrica de una representación de la Natividad castellana del siglo XVI y en efecto albas y dalmáticas son como hemos visto el hábito más frecuente de los ángeles tanto en el arte como en el teatro pero no son el único. Aunque en la Biblia no se menciona por ningún lado que los ángeles tengan alas, los artistas cristianos se las adjudicaron desde finales del siglo V por influencia de las divinidades aladas del mundo greco-romano⁵⁰⁷. Sabemos que en el teatro estas alas se confeccionaban en ocasiones con plumas auténticas. Las representaciones de serafines con las alas “llenas de ojos” según la visión de Ezequiel, son muchas veces en el arte claramente plumas de pavo real (frescos de Thaüll y Maderuelo), como las que se utilizaban en escena (900 plumas de pavo real para hacer las alas de los ángeles se compraron en 1464 para un *pageant* representado en el puente de Londres)⁵⁰⁸ y tenemos casos de plumas de pavo, faisán

503 DONOVAN (1958), p. 62.

504 Véase McNAMEE (1972) sobre la influencia de los dramas litúrgicos en los ángeles vestidos de subdiáconos tan frecuentes en la pintura flamenca.

505 Así se indica en el *Quem Quaeritis* de la Catedral de Santiago de Compostela (vid. PRADO (1932), p. 78).

506 GONZALEZ PEDROSO (1884), p. XVI.

507 Vid. SAXL (1989) [1957], pp. 17 ss., y, recientemente, la tesis de ESTEVILL (1994). En el arte medieval las alas son casi de rigor (hay escasas excepciones como los ángeles de Van Eyck en los postigos del retablo de Gante) y no será hasta el XVII cuando algunos artistas como Rembrandt las eliminen en ocasiones por fidelidad al texto bíblico (antes Miguel Angel en el Juicio Final de la Sixtina). También en el arte mesopotámico existen numerosas divinidades aladas y algunos autores han querido buscar el origen de los ángeles judeocristianos en dichas divinidades y en los *amesha spentas*, los “inmortales salvadores” de las doctrinas zoroástricas.

508 Vid. ANDERSON (1963), p. 169.

y otras aves exóticas utilizadas para confeccionar las alas de los ángeles (Van Eyck las usa en su *Anunciación* de Washington y en el *Juicio Final* de Nueva York, y con él otros muchos pintores flamencos), y a modo de cenefa rematando los bajos y las mangas de las túnicas angélicas aparecen en una vidriera de Yarnton (Oxon)⁵⁰⁹. En ocasiones, aparecen en el arte ángeles –generalmente San Miguel en el arte inglés– con el cuerpo totalmente recubierto de plumas pero con pies manos y cara humanos lo que no deja lugar a dudas de que se trata de un disfraz lo que reproduce el artista (misericordia de la Catedral de Carlisle⁵¹⁰, coronación de la Virgen del *Arlon Archaeological Museum*, frescos de Ranworth y South Leigh, relieve de Westminster y varios alabastros⁵¹¹). En la Península no conozco ningún San Miguel cubierto de plumas pero sí casos en los que el arcángel viste armadura o túnica y jubón pero tiene alas con plumas de pavo real (Lluís Borrassá, retablos del Museo diocesano de Gerona y de la Catedral de Amberes, retablo anónimo de San Miguel Arcángel del Museo de Barcelona y predella del retablo de San Esteban de Banyoles, entre otros muchos casos).⁵¹²

Se ha atribuido también un origen teatral a las armaduras anacrónicas que San Miguel y los soldados de la Resurrección suelen llevar en el arte⁵¹³. La armadura de San Miguel es una vestimenta perfectamente coherente con su papel de príncipe de las milicias celestiales y hay que ponerla en relación con toda una serie de “santos militares” de origen oriental (San Jorge, San Demetrio, San Sergio...) sin que sea necesario acudir al teatro para explicarla. Es frecuente sin embargo, en obras de los siglos XV y XVI, que las armaduras reproduzcan modelos muy anteriores, de los siglos XIII-XIV, circunstancia que para Hildburg se explica porque el teatro perpetuó un vestuario y unas armaduras obsoletos en la vida real⁵¹⁴. Es posible, pero hay que tener presente que este anacronismo en las vestimentas responde a una concepción muy medieval de “tiempo universal” en la que el pasado se refleja en el presente como éste lo hace en el futuro. Esta concepción tiene su máxima expresión en la interpretación tipológica de la Biblia y aplicada a las artes plásticas permite convertir a San

509 ANDERSON (1963), p. 169.

510 S. Miguel luchando con el dragón, GRÖSSINGER (1997), pl. 41, p. 33.

511 HILDBURGH (1949), p. 66 y p. 67 nota 5, véase también lam. XII.

512 CAMON AZNAR (1966), figs. 222-24 y GUDIOL y ALCOLEA (1984) figs. 711 y 714.

513 MÂLE (1904), p. 299 y (1995) [1922], p. 72.

514 HILDBURG (1949) p. 55, destaca que los gremios que representaban el teatro inglés tenían armaduras entre sus propiedades.

Miguel en un soldado medieval, a Pilatos en un burgomaestre o corregidor, a los Pastores de Belén en pastores castellanos o alpinos, a Herodes en un noble tirano y a Anás y Caifás, acompañados de una corte de escribas y leguleyos, en la encarnación de los juristas eclesiásticos.

Anacronismo y actualización⁵¹⁵ son manifestaciones de un concepto de tiempo universal que rige en la Edad Media tanto en el arte como en la escena por lo que pretender un origen exclusivamente teatral para toda incoherencia cronológica en el vestuario artístico es imposible.

Creo probable, sin embargo, que el vestuario exótico que lucen por ejemplo los Profetas en el arte bajomedieval responda a la influencia de la escena. El abandono del vestuario “de época” en las representaciones de Profetas y su sustitución por túnicas bordadas, largas capas, anchos sombreros de alas elevadas, turbantes, cinturones de orfebrería, bolsas con borlas, guantes, etc.⁵¹⁶, se debe tanto a la fascinación por lo exótico y lo oriental que invade Europa en la época del estilo “internacional” como a la influencia de la escena que desde los tiempos del *Ordo Prophetarum* había convertido a los personajes de la Antigua Ley en figuras exóticas y extravagantes empleando en su vestuario las prendas orientales, los tejidos bizantinos e islámicos y las joyas que se custodiaban en los tesoros de las iglesias medievales, a menudo auténticos museos de etnografía e historia natural, al tiempo que establecimientos bancarios en los que se acumulaban riquezas para su uso en tiempos difíciles.

La mitra de Caifás en *Misterio de los Hechos de los Apóstoles* de Bourges, por ejemplo, debió de ser una notable pieza de orfebrería a juzgar por las indicaciones que nos ofrece el texto: “*La mitre de Caiphé est en satin cramoisie, cerclée de perles orientales, semée de rubis, diamants, balais, topazes, saphirs...*”⁵¹⁷, y a menudo se hace hincapié en las rúbricas en la riqueza del vestuario

515 Véase por ejemplo como caso de anacronismo el compartimiento de *Jesús ante Pilatos*, del Relicario del Monasterio de Piedra (Academia de la Historia, ca. 1390, *Ars Hispaniae*, IV, figs. 475-76 y IX fig. 126) con soldados vistiendo armaduras y portando armamento del siglo XIII o, como caso de actualización, las pinturas renacentistas de la Iglesia de San Juan de Sisto (Pontevedra) con Pilatos y su sirviente vestidos a la moda del XVI (Pilatos parece un retrato de Carlos V), lo mismo que los sayones en la flagelación.

516 Los ricos y ampulosos ropajes de los Profetas del Pórtico de la Gloria son, como veremos, trasunto del vestuario teatral, lo mismo que los tocados y complementos que lucen los Profetas de Sluter en el famoso *Pozo de Moisés* de Dijon o los del ciclo de bustos del claustro de la Iglesia de San Esteban de Salamanca. Arte y teatro colaboraron en la creación de una imagen de los Profetas pronto convertida en estereotipo: “*los profetas como los profetas al'antiqua*”, se dice, por ejemplo, en el *Cuaderno de Secretos* provenzal (26v 11-12). Sobre la influencia del vestuario teatral en la iconografía de los Profetas vid. MÁLE (1904), p. 299; (1952), p. 93 y (1995) [1922], p. 70. Vid. También REAU (1955-59), I, 1, p. 398. Sobre el uso de guantes en el teatro medieval inglés véase ANDERSON (1963), p. 166 y HILDBURGH (1949), p. 80.

517 El *Misterio de Bourges* se representó antes en París y ha sido considerado por algunos como obra de los hermanos Gréban quienes lo redactarían hacia 1450 (vid KAI SASS (1972), p. 52). La caracterización de Caifás como un obispo es regla casi

concebido como un elemento espectacular más para atraer la atención del público (Pilatos aparecía *revestir d'une robe rouge bien richement* en el *Misterio* de Jean Michel de 1486)⁵¹⁸. Como hemos visto más arriba, en el teatro religioso medieval los argumentos eran perfectamente conocidos por un público de fieles-iniciados que si mantenían el interés por la representación era gracias a la espectacularidad de la puesta en escena, los efectos especiales, la música y el vestuario.

La naturaleza de los grandes *Misterios* de la Pasión y del Corpus, representados al aire libre ante una multitud ruidosa y bullanguera, hacía necesario captar el interés de los espectadores más por la vista que por la palabra y obligaba a identificar visualmente de manera inequívoca a los personajes. Para lograrlo, los escenógrafos recurren a los atributos que eran habituales en la iconografía y, en no pocas ocasiones, a las cartelas identificativas en las que aparecía escrito en gruesos caracteres el nombre del personaje que la llevaba o una breve frase, conocida por todos, de su parlamento. No pretendo afirmar que las cartelas y filacterias que portan a menudo los personajes sagrados en el arte medieval sean simplemente el reflejo de este recurso teatral. Los rollos y filacterias son en el arte un signo de habla y sirven para indicar la existencia de un diálogo incluso, por sinécdoque, cuando no tienen nada escrito en ellos⁵¹⁹. El recurso fue utilizado en el arte greco-romano y en el medieval desde el siglo VI

general en teatro medieval: en el *Cuaderno de Secretos* provenzal (26r 15) Anás y Caifás aparecen vestidos como obispos (*en guise de avesqu[es]*, VITALE BROVARONE (1987), p. 53). Con mitra aparece también Caifás en las miniaturas del manuscrito del *Livre de la Passion* (s. XIV-XV) de la Biblioteca vaticana (Reg. 473). En el teatro inglés (York, p. 289) los soldados hablan de Caifás como un *Bussbopp* y en el *Ludus Coventriae* (p. 230) una instrucción indica que vaya vestido como un obispo de la Antigua Ley (*bussbopp of the boold law*) incluyendo la mitra que se menciona en los inventarios (HILDBURGH (1949), p. 78). También en algunos casos los sacerdotes judíos que acompañan a Pilatos van vestidos de Obispos y así se especifica en la *Pasion* de Jean Michel y en la de Valenciennes, en la cual la miniatura que representa el escenario (Fig. 8) denomina a la casa de Caifás "*la maison des évêques*". En el arte son relativamente frecuentes las representaciones de Caifás mitrado en los alabastros ingleses (panel del Museo de Cluny) y en obras relacionadas con ellos (retablo pétreo de la Pasión de la Capilla de los Condes de Santa María de la Gracia de Monterrei (Ourense, mediados del XV, Fig. 52). En este último caso la tiara de Caifás es bicorne, un modelo que dejó de usarse en occidente en el siglo XII pero que se perpetuó en el arte y el teatro asociada con el sacerdocio de la Antigua Ley (con tiaras dobles aparecen también los Sumos Sacerdotes en las escenas de la Circuncisión, Presentación en el Templo, Desposorios de María y similares, e incluso Abraham y Noé pueden llevar dalmáticas y tiaras bicornes como en una vidriera de Malvern (ANDERSON (1963), p. 162). Mitras y tiaras parecen haber sido utilizadas en el arte medieval para representar a cualquier sacerdote o dignatario religioso tanto judío, como ortodoxo o católico.

518 Nicodemo y José de Arimatea suelen aparecer también, tanto en el arte como en el teatro, vestidos a la moda de la rica burguesía del XV, con lujosos abrigos de terciopelo estampado con remates de piel, especialmente José de Arimatea, hombre rico y consejero del sanedrín. Para Mâle y Reau el uso de esta vestimenta burguesa actualizada se debe a la influencia teatral (vid. MÂLE (1904) p. 300 y (1995) [1922], p. 73, y REAU (1996), 1.2, p. 534). En el *Cuaderno de Secretos* provenzal (26v 15), sin embargo, se indica que ambos aparezcan "*al'antiqua*".

519 Sobre el papel de los rollos en el arte medieval véase el estudio de SCHAPIRO (1998)[1973/1996], pp. 100 ss. CAMILLE (1985) p. 29 señala por su parte que el ejercicio espiritual de *meditatio* que necesita paz y concentración espiritual sólo es posible con el *codex* que permite ir fácilmente adelante y atrás y confrontar pasajes y citas, algo imposible con el rollo que, como el lenguaje hablado, se mueve sólo de manera lineal y quizá por eso en la pintura medieval se representa la voz mediante "rollos" que llevan en sus manos los que hablan o, en momentos de extrema emoción, que surgen directamente

(*Evangelios de Rossano*), y el teatro lo adoptó con una finalidad identificativa, popularizándolo y devolviéndolo al arte. No creo que sea casual que el anglicismo “rol”, utilizado para referirse al papel que un individuo juega en la sociedad, tenga además en inglés el significado de rollo de pergamino y el de “papel” que un actor representa en una obra teatral.

Otra manera de identificar a los personajes era utilizando nimbos con inscripciones. La costumbre de escribir el nombre de cada apóstol sobre su cabeza la tenemos documentada en la miniatura altomedieval, en los *Beatos*, pasando más tarde a situarse la inscripción en el interior del nimbo (Pinturas de San Miguel de Foces, Huesca, ca. 1300, Fig. 39 y retablo de la *Flagelación* de Leonor de Velasco (ca. 1485-90), Lam. XIII, Fig. 13)⁵²⁰, modalidad que se adaptaba perfectamente a las necesidades teatrales siendo adoptada por los escenógrafos en Valencia, Elche y Toledo, por citar sólo casos hispanos⁵²¹.

El nimbo, representación esquemática del aura de los personajes sagrados, es un elemento iconográfico que aparece en el arte pagano, siendo adoptado por los artistas cristianos primitivos con una cierta confusión ya que en los primeros tiempos aparece en ocasiones circundando la cabeza de personajes malvados como el Herodes de la basílica romana de Santa María la Mayor. En fechas posteriores lo encontramos como excepción rodeando la cabeza de Judas en alguna Última Cena (Retablo de Leonor de Velasco), quizá en relación con el teatro ya que en el drama de Oberammergau (del siglo XVII pero probablemente copia de uno muy anterior) se describe a Judas con un nimbo que le era arrebatado por un ángel durante la Cena para desenmascarar ante los espectadores al culpable de la traición⁵²².

de sus bocas.

520 El sistema se mantuvo hasta fechas tardías, por ejemplo en la *Santa Cena* de Juan de Juanes (Museo del Prado, S. XVI).

521 En el Misterio de Elche los nimbos postizos con los nombres de los apóstoles se siguieron usando hasta el siglo pasado. Sabemos que se emplearon también en el Misterio asuncionista valenciano y en en las representaciones del Corpus de Toledo, probablemente por influencia valenciana como suponen, TORROJA y RIVAS (1977), p. 62.

522 Debo esta noticia a la amabilidad de mi compañero el Doctor Carlos Sastre Vázquez quien apunta esta posibilidad en una recesión al libro de Joaquín YARZA (1999). La recesión fue publicada en la *Revista galega do ensino*, 29 (2000), pp. 267-69. Para Yarza (p. 112) se trata de un error del pintor pero no parece probable ya que lo repite en la escena del Prendimiento del mismo retablo.

Me he referido más arriba a la existencia de un código de color común en la pintura y el teatro que asigna a los colores valores simbólicos tomados generalmente de las artes plásticas que a su vez los habían adquirido de la simbología de los colores litúrgicos de la Iglesia y de los lapidarios tardoantiguos y medievales⁵²³. Mâle creyó que la túnica roja que luce Cristo en el arte bajomedieval después de su Resurrección, en lugar de la violeta de las escenas de la Pasión, estaba inspirada en el teatro⁵²⁴ ya que en las rúbricas teatrales se indica frecuentemente que la túnica de Cristo resucitado sea roja⁵²⁵, y roja es la vestimenta de Cristo en las miniaturas del manuscrito del *Misterio de Valenciennes* ilustrado por Hubert de Cailleau, autor también de la escenografía de la obra⁵²⁶. Del mismo modo, explicó el manto negro y los cabellos ocultos bajo una cofia que muestra María en los años de su vejez (cuando aparece al pie de la cruz o en la Dormición), para él: “Semejante atavío fue hallado el día que fue necesario mostrar a la Virgen viva y actuante frente a los espectadores del teatro”⁵²⁷.

Se equivoca Mâle al atribuir estos rasgos a la influencia teatral cuando los tenemos documentados en el arte mucho antes que en el teatro (el manto de Cristo es rojo en la aparición a la Magdalena al menos desde el siglo XIII)⁵²⁸. Son los escenógrafos los que toman de las artes plásticas un código de color ampliamente difundido cuyas connotaciones simbólicas eran conocidas por todos.

Se ha interpretado también como un préstamo del *atrezzo* teatral la vela o lámpara que sostiene en sus manos San José en *Natividades y Adoraciones de los Pastores* de los siglos XIV y XV, objeto muy frecuente en la pintura flamenca (Maestro de Flemalle, Van der Weyden, Memling...)⁵²⁹, en Francia, Italia, Inglaterra⁵³⁰ y, naturalmente, en la Península, tanto en la

523 Las más diversas culturas de la Tierra han considerado a los colores como elementos de expresión simbólica aunque el significado de cada uno de los colores varía notablemente de unas culturas y de unas épocas a otras. En el caso medieval se ha intentado en varias ocasiones (vid. PASTOUREAU (1988A) y (1988B)) establecer el valor simbólico de cada color pero las excepciones a la regla son tantas que llevan a pensar que la ambivalencia es precisamente la clave en el uso del color. Sobre el simbolismo de los colores en el arte véase también el reciente estudio de GAGE (1997) y sobre la teoría del color en la Edad Media el estudio clásico de DE BRUYNE (1959).

524 MÂLE, (1904), p. 298, (1952), p. 91 y (1995) [1922], p. 68.

525 En el *Misterio de la Resurrección* atribuido a Jean Michel se dice: *Qui est celui dont la vesture/ Est tainte de rouge tainture* (COHEN (1951)[1906], p. 113). También en la *Resurrectio Domini* de Cornualles cuando Jesús regresa al Paraíso los ángeles exclaman: *Who is this with Godhead good/ Who hath come so swiftly to Heaven/ Clothed in red?* (ANDERSON (1963), p. 158).

526 1547, BNP Ms. franç. 12536.

527 MÂLE (1904) p. 298, (1952), p. 92-93 y (1995) [1922], p. 69.

528 Vidriera de Canterbury, ANDERSON (1963), p. 158.

529 El introductor del motivo en la pintura flamenca fue probablemente el Maestro de Flemalle quien lo tomó de la

pintura catalana (retablo de Jaume Ferrer en el Museo de Lérida⁵³¹) como, y especialmente, en la pintura hispanoflamenca castellana (Maestro de Avila (Fig. 64A), Maestro de Portillo, Maestro de los Balbases⁵³²) y en obras de influencia italiana (Nicolás Florentino, retablo de la Catedral Vieja de Salamanca). Para Mâle y Denis la presencia de la vela es un convencionalismo teatral para indicar que la escena tiene lugar de noche lo que explicaría que no aparezca en las Adoraciones de los Magos que transcurren de día⁵³³.

La tesis de Mâle es en este caso insostenible. En primer lugar, no tenemos la menor prueba de que en las representaciones teatrales de la Natividad se empleara la candela hasta fechas tardías, aunque se ha supuesto que se usase en las representaciones inglesas de York y N-Town ya que parece desprenderse del contexto la existencia de una fuente de luz que se reflejaba en el nimbo del Niño⁵³⁴. En segundo lugar, no es cierto que la vela no aparezca nunca en la escena de la Adoración de los Magos, no es frecuente pero hay algunos casos, por ejemplo un panel del Retablo portugués de la Sé de Viseu (principios del XVI)⁵³⁵. Por último, hay textos anteriores a la aparición del motivo en el arte que permiten explicarlo sin dificultad y sin necesidad de recurrir al teatro.

En la poesía religiosa tenemos casos desde el siglo XIII⁵³⁶ en los que se emplean símiles y metáforas que comparan al Niño con una lámpara o candela por la luz y claridad que emite, sin embargo parece que el texto definitivo que explica la difusión de la vela en el arte fueron las *Revelaciones* de Santa Brígida, una de las obras más influyentes en la iconografía de la Natividad en la Baja Edad Media. Como ya señaló Henrik Cornell en 1924, en algunas

iluminación de manuscritos utilizándolo en su *Natividad* de Dijon (PANOFSKY (1998)[1953], fig. 56, YARZA LUACES (1989), II, fig. p. 102, color), siendo seguido por Van der Weyden en su retablo de Bladelin y difundiendo luego la vela por todo el continente a través de pinturas (Daret, Memling, Petrus Christus) y grabados.

530 Numerosos casos en MÂLE (1995)[1922].

531 VERRIE (1942), fig. 12.

532 La *Natividad* del Maestro de Ávila en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. La tabla del Maestro de Portillo en la capilla de los Acevedos de la iglesia de San Nicolás de Tordesillas (primera mitad del XVI) y la del Maestro de los Balbases en el Museo de la Catedral de Burgos (Catálogo nº 14). Otros casos en el retablo de Ntra. Sra. de la Gracia de la Catedral de Ávila y en el retablo de Frómista, en este caso con un farol (Fig. 64B). El farol es también frecuente en la miniatura francesa (Libro de Horas de la Universidad de Lieja (ms. Wittert 16, fº 39, s. XV, Fig. 65)

533 MÂLE (1904), p. 380 y (1995) [1922], p. 76; DENIS (1956), p. 26. Para Mâle al mismo convencionalismo teatral responde la presencia de faroles en la escena del Prendimiento de Cristo, luces que, aunque se mencionan en la Biblia, no aparecen en el arte hasta la segunda mitad del XIV manteniéndose en el XV y XVI, en la época de los grandes Misterios (sobre este asunto véase más abajo el capítulo dedicado al ciclo de Pasión).

534 Para York véase ANDERSON (1963), p. 136 y COLETTI (1982) p. 257 para N-Town. Mâle, que en su artículo de 1904 no conseguía encontrar ningún misterio francés en el que se mencionara la vela, se refiere en 1922 un misterio austriaco del XVI que no he podido localizar. (vid. MÂLE (1904) p. 380, nota 3 y (1995) [1922], p. 76 nota 2).

535 MARKL (1995), p. 255. San José sostiene la vela pero la llama se extingue.

536 Mâle reconoce su existencia en la segunda edición de su *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age...* (1922).

versiones de las *Revelaciones* –las inglesas lo omiten– José entrega a María una candela y sale de la cueva para ir a buscar a una partera, de modo que no presencia el nacimiento. La visionaria sueca describe luego a María arrodillada orando ante el Niño que aparece envuelto en “una inefable luz y esplendor con la que el sol no se podía comparar, ni la **candela** que José puso allí daba ninguna luz”⁵³⁷. Según Santa Brígida, después del nacimiento el *splendor divinus* del Niño anuló completamente (*totaliter adnihilaverat*) el *splendor materialis* de la vela, idea que hace comprensible el gesto de San José en la pintura protegiendo la candela con la mano para evitar que se apague y el hecho de que muchas veces no lo consiga ya que la luz de Cristo, no tanto el viento, se la extingue.

Se ha señalado también una posible influencia de los textos clásicos que describen el nacimiento de Dionisos/Baco -cuya iconografía ha contribuido en gran manera a la de la Natividad en otros aspectos-, en concreto, el relato de Filostrato en sus *Imagines*, I, 14. No está claro de que modo pudo tener conocimiento Santa Brígida de la obra del sofista ateniense a no ser que la santa sueca hubiera contemplado en sus viajes a Italia y Tierra Santa una pintura bizantina, hoy perdida, en la que apareciera el motivo de la vela⁵³⁸.

En todo caso, el teatro, cuando introdujo la vela, tomó el motivo de la pintura y de la mística y si lo utilizó como medio para indicar una escena nocturna mantuvo siempre el sentido de la metáfora de Santa Brígida. En el *Auto da Mofina Mendes* de Gil Vicente⁵³⁹, San José y la Fe van a encender una candela pero la Fe regresa con ella apagada porque ningún vecino quiso darle fuego lo que da lugar a un discurso alegórico sobre la “*sancta vella da gloria*” que los de Belén se negaron a encender y María “*diuina vella... eternal candeda*”. La Virgen quiere entonces enviar a la Prudencia para que encienda “*essoutra vella que se chama da*

537 Vid. CORNELL (1924), p. 12. Cornell hace extensiva la influencia de las *Revelaciones* a otros muchos detalles de la iconografía de la Natividad en los siglos XIV y XV. Los detalles de la descripción de Sta. Brígida aparecen claramente en un fresco de Sta. Mª Novella (S. XIV), en un tabla de Turino Vanni en el Museo de Pisa (ppios XV) y en otra del Museo Vaticano atribuida a Sano di Pietro. Casos similares aparecen por las mismas fechas en Alemania y Flandes. Sta. Brígida dictó sus *Revelaciones* al prior del monasterio de Alvastra hacia 1350 y sabemos que circularon manuscritos de las mismas hacia 1360-70 aunque no fueron publicadas hasta el siglo siguiente (1ª ed. Lübeck 1492). Sta. Brígida estuvo en la Península en peregrinación a Santiago y su relación con España es muy fuerte, su obra fue aquí popular antes que en Suecia y todo el proceso de canonización fue promovido y llevado por españoles. Sabemos también que entregó un manuscrito de sus *Revelaciones* a Alfonso Obispo de Jaén (vid. KING (1934), pp. 295-96). En cuanto a ediciones modernas puede consultarse la inglesa de William Patterson Cuming, EETS, o. s. 178, Oxford Univ. Press, Londres, 1929 o la española publicada en Madrid en 1901.

538 Vid. PANOFSKY (1949) y (1998)[1953], p. 128 y nota 183.

539 En Portugal los casos de Natividades con vela son abundantes en la pintura manuelina en las mismas fechas en las que escribe Gil Vicente. La utilizan, por ejemplo, Francisco Henriques, (Retablo de San Francisco de Evora) y Gregorio López (1531-40, Iglesia de la Asunción de Cascais) MARKL (1995), pp. 248-49 y fig. p. 250.

esperança” a lo cual ésta responde que no es necesaria ya que el que el Niño que va a nacer es la misma claridad:

*Senhora a meu parecer
pera esta escuridade
candea non ha mester
que o Señor ca de nacer
he a mesma claridade*⁵⁴⁰

540 Véase la edición de BRAGA (1933), pp. 139-43. También en el *Ludus Coventriae*, se mantiene el sentido de la metáfora brigítina y cuando S. José regresa al portal con las parteras, estas no pueden entrar en el establo porque *There is ther-in so gret bryghtnesse/ Mone be nyght nor sunne be day/ Shone neyr so clere in ther hyghtnesse.*

Máscaras y maquillaje

Máscaras y pintura facial son ingredientes básicos de la representación teatral desde los mismos orígenes de la actividad dramática humana. Mecanismos elementales para transmutar la personalidad del actor y convertirlo en el personaje representado, sabemos de su uso en los rituales dramáticos de todos los pueblos de la Tierra y en Europa contamos con testimonios artísticos desde la época paleolítica que prueban su empleo en ceremonias dramático-religiosas que parecen destinadas a propiciar la caza⁵⁴¹.

En el teatro clásico las máscaras eran imprescindibles para caracterizar a los personajes y de él pasaron al teatro medieval pero cargadas de connotaciones negativas y asociadas con el demonio. Padres de la Iglesia y sucesivos concilios abundaron en condenas: para Tertuliano las máscaras son demoníacas porque hacen parecer al hombre lo que no es y por su derivación de los ídolos antiguos⁵⁴². San Isidoro de Sevilla, por su parte, llama a los dioses de los gentiles *larvae*, la misma palabra que usa para designar a las máscaras, especialmente las máscaras romanas de los antepasados –las *imagines maiorum*–, a las que se refiere como “hombres que se convirtieron en demonios”. En occidente condenan las máscaras el Concilio de Nantes (890) y numerosas decretales posteriores así como manuales de predicadores como el de William de Wadington (ca. 1300)⁵⁴³.

Las connotaciones que la Edad Media asignó a las máscaras (origen pagano y carácter diabólico) explican que en el teatro religioso medieval su uso quedara prácticamente restringido a la caracterización de los demonios, prefiriéndose en general otros métodos (velos, maquillaje) para caracterizar a los personajes sagrados. Sabemos sin embargo del uso de máscaras en contextos carnavalescos, en las representaciones juglarescas y en los Momos y otras fiestas cortesanas, y aún en contextos religiosos se emplearon en ocasiones, en

541 Quizá el caso más conocido sea el “hechicero” de la cueva francesa de Trois-frères (Ariège) pero tenemos también ejemplares en la Península, por ejemplo en Hornos de la Peña (Cantabria) y San Román de Candamo (Asturias), éste último con máscara de bisonte.

542 *De spectaculis*, cap. XXIII. Sobre el papel de la máscara en el teatro medieval son clásicos los trabajos de NICOLL (1963) [1931] y (1989), p. 85 ss., véase también DOGLIO (1983) para su origen clásico y su carácter demoníaco que enfatiza BLUM (1988): “*Le Diable est la métaphore même du masque. Car il se transforme lui-même. Il ne porte pas de Masque, il est la masque*”.

543 Sobre las condenas vid. CHAMBERS (1903), vol I, pp. 279 ss y YOUNG (1932), vol. II, pp. 417-18.

obispillos y fiestas de locos e incluso en representaciones “serias”⁵⁴⁴. A pesar de ello, puede decirse que la Edad Media nunca se desprendió de la concepción diabólica de la máscara y cuando la utilizó en escena fue para representar al demonio.

Conocemos el uso de máscaras, caretas y cabezas postizas por parte de los demonios que intervenían en las representaciones medievales y en el capítulo dedicado a la iconografía del infierno estudiaré su reflejo en el arte pero anticipo ahora que los rostros grotescos y caricaturescos de los demonios medievales, sus muecas y sus enormes bocas abiertas derivan indirectamente de las máscaras del teatro romano y directamente de las que se utilizaban en la escena medieval. El rostro grotesco y la particular mueca de la boca del diablo de la primera tentación en el capitel del parteluz del Pórtico de la Gloria (Lam. XVII-B, Figs. 11 y 12)⁵⁴⁵ recuerdan inmediatamente a los que aparecen en las representaciones de máscaras cómicas del teatro greco-romano (Fig. 40 y Lam. XVII-B, Fig. 13). Máscaras que sabemos no eran desconocidas en la Edad Media ya que las encontramos en “versión original” en los numerosos manuscritos ilustrados de las comedias de Terencio (Lam. XVII-B, Fig. 14).

Pero la máscara es atributo del demonio. En la tradición judeo-cristiana, como en la greco-romana, la budista o la azteca, la divinidad se caracteriza por un rostro refulgente que resplandece de luz hasta el punto que no se le puede mirar directamente a la cara: “pero mi faz no la verás” (*Exodo* 33, 23). Para llevar esta idea a la escena, los directores medievales recurrieron generalmente al maquillaje dorado, en ocasiones a las máscaras doradas⁵⁴⁶ y en algún caso a trucos lumínicos más sofisticados como el que se empleó en la italiana *Pasión de Revello* (1483) con reflectores que iluminaban el rostro de Cristo:

“Y cuando Jesús esté en la montaña póngase un recipiente pulido (*bacillo*) que haga que el brillo del sol se refleje sobre Jesús y sus discípulos (...) y si el sol no brillase úsense antorchas u otras luces”⁵⁴⁷.

544 Hemos citado más arriba una consuetud mallorquina en la que se prescribe una máscara para San Juan Bautista (vid. nota 498).

545 Tomo el dibujo de LOPEZ FERREIRO (1975) [1892], fig. 11.

546 El actor que representaba a Jesús en el drama del Juicio Final de York llevaba “*a verserne gilted*” (DAVIDSON (1994), p. 22).

547 Traduzco de la versión inglesa que ofrecen MEREDITH y TAILBY (1983), p. 114.

Lo más frecuente es, sin embargo, el maquillaje y las pelucas doradas que sabemos usaba Dios Padre en la Pasión de Jean Michel o en Coventry⁵⁴⁸ y sobre todo Cristo en la escena de la Transfiguración (en la Pasión de Gréban se dice: “Aquí los vestidos de Jesús deben ser blancos y su faz resplandeciente como el oro”, y en la de Jean Michel “Aquí, entra Jesús en el monte para vestir la túnica más blanca que se pueda tener. La cara y las manos de oro bruñido”).

Para Mâle y Reau, estos usos teatrales explican las abundantes representaciones de Dios Padre o Cristo con cabellos dorados y rostro amarillo, especialmente frecuentes en la vidriera donde es más fácil conseguir el efecto lumínico, pero abundantes también en la pintura y en la escultura policromada⁵⁴⁹. En la escena de la *Transfiguración*, por ejemplo, hasta que los recursos de la pintura del segundo Renacimiento permitieron abordar una representación plástica realista de la transmutación de un cuerpo humano en un cuerpo *astral*, los artistas resolvieron la dificultad que supone plasmar esa transmutación utilizando primero esquemáticas aureolas y mandorlas y, más tarde y por influencia de la puesta en escena de los *Misterios*, el rostro y los cabellos dorados⁵⁵⁰.

Al mismo origen teatral remitirían las representaciones que hacen visible la descripción que nos da el evangelista Mateo del ángel de la Resurrección: “era su aspecto como el relámpago, y su vestidura blanca como la nieve”⁵⁵¹, por el expeditivo método de colorear su cara de rojo como sabemos que se hacía en el teatro. Escenas como las del Homiliario de Bruselas del siglo XII⁵⁵², el Salterio de Ingeburg (Fig. 41)⁵⁵³, los manuscritos de St. Gall (números 340 y 341, Fig. 42) o las dos miniaturas de la colección Breslauer (Figs. 43 y 44), entre otras muchas⁵⁵⁴ en las que se representa al ángel con la cara roja, no así las manos que son del color de la piel del resto de las figuras, tendrían su explicación en el maquillaje teatral⁵⁵⁵.

548 Los herreros de Coventry pagaron en 1490 por un *cheverel gilt*, (ANDERSON (1963), p. 164).

549 En los alabastros ingleses Cristo aparece frecuentemente con el cabello y la barba dorados lo cual coincide con los pagos mencionados y con el que se hizo en Coventry en 1565 “*for payntyng & gyldeyng gods cote*” (HILDBURGH (1949), p. 79).

550 MÂLE (1952), p. 92 y (1995) [1922], p. 68, no se refiere al tema en su artículo de (1904). REAU (1996), 1.2, p. 600.

551 *Erat autem aspectus eius sicut fulgur: et vestimentum eius sicut nix*, Mateo 28, 3.

552 COOK (1927-28), p. 351.

553 Chantilly, Museo Condé, ca. 1200.

554 El trabajo hasta ahora más completo sobre el tema es el de PETZOLD (1992). Hay algunos miniaturistas como Jean Fouquet, escenógrafo también y director teatral, que hacen siempre rojas las caras de sus ángeles.

555 Es la tesis de COHEN (1943), pp. 340 ss.

Efectivamente, tenemos algunas pruebas de que los actores que hacían de ángeles en los dramas de la Resurrección llevaban la cara pintada de rojo. Así se indica en un Misterio de la Resurrección francés del siglo XV: “*l’ange Seraphin... a vestements de rouge et visaige rouge*”⁵⁵⁶, en la *Southern Passion*⁵⁵⁷ y en el *Livre de Conduite du Regisseur*, publicado por Cohen⁵⁵⁸. Hay sin embargo un problema, todas las referencias del uso de maquillaje rojo son tardías, mientras que en el arte la iconografía aparece en el siglo XII, una época en la que en los dramas litúrgicos se empleaba con la misma finalidad no la pintura sino velos, rojos o de otro color, y estos velos cubriendo el rostro del ángel no aparecen nunca, al menos hasta donde yo sé, en el arte⁵⁵⁹.

Uno de los errores más clamorosos cometidos por Mâle en su afán de atribuir toda novedad iconográfica a la influencia teatral fue el de suponer inspirados en los usos escénicos los cuernos que luce Moisés sobre la frente en el arte desde el siglo XII en adelante, basándose en que en el *Ordo Prophetarum* de Rouen se especifica que Moisés, que

556 Tomo la cita de MASSIP I BONET (1991), p.267 nota 27.

557 Vid. ANDERSON (1963), p. 167 y la ed. de Brown, EETS, CLXIX, p. 66.

558 COHEN (1925). El *Livre de Conduite* es un cuaderno de director que apareció en los archivos comunales de Mons (Bélgica) contiene una serie de trucos escénicos (*abregiets*) e indicaciones para la puesta en escena del estilo de las que aparecen en el *Cuaderno de Secretos* provenzal de la biblioteca de Turín publicado por Alexandro Vitale Brovarone o del *Dirigierrolle* de Frankfurt (ca. 1350) y el *Denck-Rödel* de la pasión de Lucerna (S. XVI).

559 Los velos son, como las máscaras, un medio para indicar que la personalidad del actor es diferente de la del personaje representado, es decir un medio de expresar visualmente la *impersonation*. El color rojo se especifica en algunos casos (vid. LIPPHARDT (1975-76), n° 116) pero en la mayoría no se indica el color (en España, en el Misal Zaragozano de 1422 se dice “*Stetit angelus ad sepulcrum domini stola claritatis coopertus*”, vid. GARCIA DE LA CONCHA (1977), p. 170) o se prescribe el blanco como en la Consueta del sacristán mallorquina (s. XVI): “*dos fadrins de la almoyna, vestits ab domatignes banchas, ab les cares cubertes ab vels blancs...*” DONOVAN (1958) p. 126). El uso de velos parece haber sido especialmente popular en Cataluña y tenemos numerosas pruebas de su uso en los siglos XV y XVI, no sólo cubriendo la cara del ángel en la Resurrección sino tapando los rostros de casi cualquier personaje que intervenga en un drama litúrgico. En la Consueta del siglo XV de Seo de Urgel se especifica que los muchachos del coro que cantaban el *Quem Queritis* “*habebant facies tectas uelaminibus tenuissimis*” (DONOVAN (1958), p. 83-84). En la Consueta de tempore de la Catedral de Mallorca (s. XIV, fol 75r) los presbíteros que interpretan la prosa *Victimae paschalis laudes* aparecían “*induti vestimentis et dalmaticis, velati in facie*” (DONOVAN (1958), p. 130), lo mismo que los que cantaban el *planctus* del Viernes Santo (fol. 72v, *induti vestimentis et dalmaticis nigris vel violatis, et velati faciebns*, (DONOVAN (1958), p. 136) y los cantores que interpretaban la antifona de Laudes del día de Navidad (*Pastores, dicite*) (*duo pueri induti dalmaticis, velati, tenentes cereos in manibus...* DONOVAN (1958), p. 125). De nuevo el uso de velos aparece mencionado en la mallorquina *Consueta de Sanctis*, de principios del XVI (1516?), en la ceremonia de Vísperas de Navidad: “*unus diachonus indutus vestimentis cum dalmatica, velatus facie, tenesque unum cereum album ardentem in una manu, et librum in alia*” (DONOVAN (1958), p. 127) y en la misa del día de S. Esteban (*unus diachonus uestimentis et dalmatica, uelataque facie...*” (DONOVAN (1958), p. 195). En la Consueta del Sacristán mallorquina (s. XVI) S. Juan Evangelista aparecía también *ab un vel blanch de sede deuant la cara* (DONOVAN (1958), p. 129), y los presbíteros que intervenían en los Maitines de Pascua iban así mismo con *les cares cubertes*.

marchaba a la cabeza del cortejo de los profetas, aparecía *cornuta facie*⁵⁶⁰. La realidad es, sin embargo, que los cuernos tienen su origen en la defectuosa traducción de la Vulgata de San Jerónimo que se equivocó al desarrollar un grupo consonántico hebreo y tradujo como *cornuta esset facies sua* el versículo del Exodo (34, 29) en el que se describe a Moisés con la faz *radiante* tras recibir la luz divina en lo alto del Sinaí. Ya Santo Tomás advirtió sobre el despropósito de la traducción explicando que es necesario tomar los “cuernos” en el sentido de rayos de luz, pero su advertencia cayó en saco roto y entre los siglos XII-XVI el Moisés cornudo es casi de rigor en la iconografía cristiana⁵⁶¹. En este caso los miniaturistas y los escultores precedieron a los escenógrafos que tomaron el motivo de las artes plásticas y contribuyeron a popularizarlo de tal manera que los “cuernos” perdieron su carácter de símbolos del resplandor divino y se convirtieron, como las Tablas de la Ley, en un atributo inseparable de Moisés que los lleva antes de la revelación del Sinaí, en las escenas de la aparición de la zarza ardiente⁵⁶² o en representaciones aisladas y series de Profetas⁵⁶³.

En España sabemos del uso de los cuernos en el teatro mallorquín por noticias de los inventarios de sacristía de la Catedral de Palma que nos informan de la existencia de *duo cornua deaurata Moysi* que se utilizaron en un *Ordo Prophetarum* en 1399 y en un entremés del Corpus de 1420⁵⁶⁴. No tenemos noticias en otras zonas de la Península y es significativo que, exceptuando el Moisés de la portada de la Catedral de Burgo de Osma y la serie tardía de las sillerías de coro del grupo leonés (Fig. 45)⁵⁶⁵, la práctica totalidad de representaciones de Moisés con cuernos en el arte peninsular se encuentren en la pintura catalana desde finales del siglo XIV (Pere Serra)⁵⁶⁶ hasta finales del XV (Jaume Huguet y Pere Ferrer)⁵⁶⁷. No olvido

560 MÂLE (1922), pp. 145 ss. Sobre la iconografía del Moisés cornudo el trabajo definitivo es el de Ruth MELLINKOFF (1970).

561 En el arte los ejemplos más antiguos son del s. XII: El portal de San Benigno de Dijon, hoy destruido pero conocido por un dibujo que Dom Plancher incluyó en su *Historia de Borgoña*, el Salterio Landsdowne y el Levítico de Raoul de Flay, procedente de Corbie y custodiado en la BNP. Del siglo XIII son el Moisés de las arquivoltas de la Portada de la Virgen Dorada de Amiens, el de la Catedral de Lausana y el que aparece en una vidriera de Bourges. De comienzos del XV (1404) es el famoso *Pozo de Moisés* de Claus Sluter en Dijon y ya del XVI el aún más famoso *Moisés* de Miguel Ángel en la tumba de Julio II, uno de los últimos ejemplos de la iconografía.

562 Vidriera de Chartres, Biblia de Colonia (1479), Biblia luterana de 1540... En España tenemos un caso en una tabla de Moisés ante la zarza ardiente de la Catedral de Tortosa (Tarragona) atribuida a Jaume Huguet (2ª/2 XV, *Summa Artis*, vol. XXII, fig. 384).

563 Varios casos en las sillerías de coro del grupo leones: León, Oviedo, Zamora y Astorga (Fig. 45)

564 Archivo Capitular de Palma, *Inventarium sacristiae* (1420), f. 73 publicado por LLOMPART (1966-67), p. 40. Para el inventario de sacristía de 1399 véase DONOVAN (1958), pp. 123-25 y SHERGOLD (1967), p. 19.

565 Sobre las sillerías del grupo leonés véase el reciente estudio de TEJEIRA PABLOS (1999).

566 Retablo de San Cugat del Vallés y Retablo de la cofradía de Sant Esperit de la iglesia de Sta. Mª de Manresa (1394), GUDIOL y ALCOLEA (1986), n° 138, p. 58, fig. 275 y n°139, p. 58, fig. 22.

567 J. Huguet: compartimiento del reverso de la predela del retablo de la iglesia del monasterio de Sta. Mª de Ripoll (1455),

la existencia de canecillos con figuras barbudas y cornudas en el románico castellano (Fuentidueña y Pecharromás (Segovia)⁵⁶⁸) pero creo que no se trata de Moisés como supone Inés Ruiz Montejo sino de máscaras de ciervo que hay que interpretar en un sentido carnavalesco más adecuado para un canecillo que la representación del principal Profeta de la Antigua Ley⁵⁶⁹.

Narradores, Expositores y “Festaiuoli”

Como veíamos en el capítulo dedicado a analizar la naturaleza del teatro medieval, para algunos críticos como Zumthor la existencia de pasajes narrativos en el teatro del medievo no supone la necesidad de la figura del narrador sino que prueba que en la Edad Media el lenguaje narrativo no era menos “teatral” que el poético. Hay sin embargo pruebas de la existencia en numerosas representaciones de un narrador o animador que recita el prólogo, describe al público la escenografía y presenta a los personajes que la habitan, interviniendo entre los diálogos para leer pasajes narrativos que explican y complementan a éstos.

Creo que hay que ver en esta figura una transformación de la del juglar que actuaba como narrador recitando textos difícilmente representables por su carácter narrativo con el apoyo de una tabla o un tapiz en el que aparecían ilustradas las escenas referidas en el texto⁵⁷⁰. Obras como la *Pasión de Autun*, de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, no pueden llevarse a las tablas pero pueden leerse e ilustrarse con imágenes como seguramente se hacía en la época. La confusión de géneros que caracteriza al mundo medieval –en este sentido hay que entender la afirmación de Zumthor-, permite que el narrador coja su atril de lectura y se suba al escenario. En el teatro inglés medieval e isabelino se le denomina *exposytour*

GUDIOL y ALCOLEA (1986), nº 481, p. 172 fig. 805. Pere Ferrer: Retablo de la Capilla de la Transfiguración en la cat. de Tortosa (ca. 1463), GUDIOL y ALCOLEA (1986), nº 490, p. 174, fig. 851, Moisés aparece dos veces, en la entrega de las tablas con cuernos de asta y ante la zarza ardiente con cuernos luminosos. Una variante bastante frecuente es la de hacer los “cuernos” con mechones de cabello enroscados como sucede en una tabla de Cornelis Engelbrechtz, en el retablo de la capilla del *Consolat de Mar* de Perpignan (1489, GUDIOL y ALCOLEA (1986), nº 658, p. 201, fig. 1015) y en un respaldo de la sillería de coro de Astorga (Fig. 45), para Dorothy y Henry KRAUS (1984) inspirada en una máscara teatral.

568 RUIZ MONTEJO (1988), pp. 96-98, fig. 66.

569 Sobre este aspecto véase BOTO VARELA (1995) y, más adelante, el capítulo dedicado al teatro profano.

570 Vid. FARAL (1910), p. 244. Esta técnica de “representación” permaneció viva hasta hace pocos años en los relatos de ciego ilustrados con carteles divididos en viñetas. En el arte tenemos algunas pruebas de la participación de los juglares como ductores en dramas de la Pasión, por ejemplo en los frescos de Belinge (vid. HAASTRUP (1980), pp. 143 ss.).

(*Ludus Coventriae, Passion Play II*) y *Ductor* o *proclamator* en los dramas de la Pasión alemanes⁵⁷¹. En el teatro peninsular aparecen también narradores (en el *Auto pastoril navideño* que intercala Fray Iñigo de Mendoza en su *Vita Christi* el narrador invita a los ángeles y pastores a cantar juntos el *Gloria in eschelsis Deo* y Mingo se dirige a su compañero Juan diciendo: *cuando el onbre que bolava/ viste cómo nos cantaba?*)⁵⁷² e incluso cuando no se le nombra expresamente uno de los personajes –frecuentemente el “pastor bobo”– asume su papel y se encarga del *introito* y de las explicaciones actuando de mediador entre el público y el acontecimiento representado⁵⁷³.

Los narradores y expositores aparecen en ocasiones en el arte y su presencia es prueba casi inequívoca de que el autor se inspira en el teatro. En el Museo de Zaragoza se conserva un tapiz con la historia de Jefte (1ª/2 XV, escuela de Brujas) en el que aparece un narrador que señala a la escena principal mientras muestra un pergamino con un larguísimo texto en francés⁵⁷⁴. También en el Libro de Horas de Carlos V, francés (ca. 1510-20) pero conservado en España desde el siglo XVI, aparece una Danza de la Muerte y en ella un narrador sentado ante un pupitre y gesticulando con la mano derecha al tiempo que lee⁵⁷⁵.

En la sillería de coro de la Catedral de Plasencia (ca. 1500), atribuida a Mateo Alemán, aparece en la escena de la *Disputa de Cristo con los Doctores* (Fig. 46) un extraño personaje leyendo un libro en una pequeña abertura bajo la cátedra de Cristo-Niño, a la manera de los apuntadores en el teatro actual. Para unos se trata de una imagen judaica, obra de un falso converso, que cuestiona la divinidad de Cristo haciéndolo ayudar por un apuntador para mantener la disputa teológica con los doctores rabínicos⁵⁷⁶. Para Dorothy y Henry Kraus se trata exactamente de lo contrario, el apuntador ayuda a los judíos que pasan un mal rato ante el sonriente Niño. Creo sin embargo que hay que ver en esta figura no un “apuntador”, en el sentido moderno del término, sino un narrador como los que hemos visto documentados en el teatro medieval y renacentista. Del mismo modo creo que hay que interpretar al personaje

571 Sobre el papel del “*expositor*” o “*proclamator*” en los dramas germánicos vid. WEST (1983). Ya en el Ordo de Riga (1205-06) intervenía un “intérprete” que explicaba la obra “*tam neophitis quam paganis*” (YOUNG (1932), II, p. 542)

572 Vid. la ed. de ALVAREZ PELLITERO (1990), p. 103.

573 Por ejemplo en las obras de Sánchez de Badajoz. Sobre el personaje del “pastor bobo” en el teatro español véase GUSTAFSON (1973) y BROTHERTON (1976).

574 El tapiz figuró en la exposición de la Lonja de Zaragoza de 1917 (nº 34, vid. Del ARCO (1918).

575 BNM Vit 24-3, p. 220, DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1993), p. 655. La imagen tiene paralelos en otras Danzas de la Muerte europeas (véase más abajo el capítulo dedicado al tema).

576 Vicente Paredes y M. López Sánchez-Mora. Recientemente, CAAMAÑO MARTINEZ (2001), piensa en una evocación de la Cátedra salmantina de Fray Luis de León con dos sitios para el lector y el Catedrático.

con libro y vestimenta de *clerc* que aparece asomado a una pequeña ventana en el fondo de la habitación del relieve de la Anunciación de un retablo procedente del monasterio de La Mejorada de Olmedo (primera mitad del XVI, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Fig. 47).

Otra figura teatral que cuenta con reflejo en el arte es la del *festaiuolo*, heredero italiano de los *munerarius* de los espectáculos romanos, mecenas que subvencionaban los gastos de las luchas y de las representaciones teatrales y circenses como expresión de su status social y como medio de hacer campaña política apareciendo en ocasiones como tales en el arte, por ejemplo en los mosaicos de Smirat (Tunez)⁵⁷⁷. En la Italia del siglo XV sabemos de la existencia de *festaioli* comisionados para organizar las fiestas ciudadanas como las cabalgatas de los Magos y, frecuentemente, para correr con los gastos de las representaciones⁵⁷⁸. El *festaiuolo* cumplía en ocasiones funciones de presentador de la obra y/o de narrador y permanecía en el escenario durante la representación actuando como mediador entre los espectadores y los hechos representados⁵⁷⁹.

Es probable que pinturas como la de *La Virgen adorando al Niño* de Filippo Lippi (ca. 1465, Uffizi)⁵⁸⁰, en la que aparece un ángel a la derecha mirando hacia fuera de la escena y señalando con la mano hacia el Niño, al tiempo que despliega una cartela, estén inspiradas es estos narradores y *festaioli* que los pintores reconvierten utilizándolos para atrapar nuestra vista y señalarnos la acción central. En figuras similares estaba pensando sin duda L. B. Alberti cuando habla en su *De pictura* de personajes que “atraen la mirada del espectador” afirmando que “Me gusta que haya una figura que nos advierte e instruye sobre lo que

577 Magerio se llamaba el munerario representado en el mosaico tunecino (vid. COLEMAN (1990), p. 50).

578 Véase HATFIELD (1970), pp. 114 y 119. Figuras similares están documentadas en otros lugares (los carolas portugueses), siendo en ocasiones un turno rotatorio que gravaba como un impuesto a los ciudadanos más ricos, obligados por la costumbre a contribuir a la diversión popular. Su origen remoto se encuentra en la *choregia* ateniense que imponía a los metecos, armadores y comerciantes extranjeros afincados en Atenas, la obligación de sostener un coro y ofrecer representaciones teatrales. Reflejo lejano de estas prácticas es la costumbre existente en muchos pueblos de España de pagar y organizar cada año una familia las fiestas patronales.

579 Similar, en el resto de Europa, es el *Rey de la faba*, elegido desde el siglo XIV como organizador, animador y, en ocasiones, financiador, de los festejos ciudadanos. Para el Rey de la faba vid. HEERS (1988), pp. 183 ss. y BALEZTENA ABARRATEGUI (s.a.) para el caso español.

580 BAXANDALL (1978), fig. 37. Similar es el caso de la *Sagrada Familia con San Jerónimo, María Magdalena y San Hilarión* (ca. 1455, Uffizi) del mismo F. Lippi (Baxandall, *Op. Cit.*, lam IV, p. 88).

ocurre en el cuadro (...) aun cuando el cuadro pueda contener otras figuras más perfectas y placenteras desde el punto de vista artístico⁵⁸¹.

Es frecuente así mismo en los retablos de los siglos XIV y XV que a los lados de la tabla principal aparezcan, a modo de marco o como pequeñas alas, dos o más figuras con cartelas señalando hacia la tabla central. La *Crucifixión* de Ramón Destorrens del Museo de Mallorca (ca. 1350, Fig. 48), o el retablo de la capilla del Contador Saldaña del monasterio de Santa Clara de Tordesillas (s. XV)⁵⁸² son buenos ejemplos de una particularidad que tiene a mi entender su origen en la técnica escenográfica medieval que obligaba a los actores a permanecer de pie ante la decoración que les correspondía hasta el momento en que debían de intervenir o, cuando no sucedía así, a no abandonar la escena aunque finalizara su intervención hasta que la obra hubiese concluido. En general, la escenografía simultánea del teatro medieval obliga a que los distintos personajes estén en el escenario desde el principio de la obra aunque su intervención se produzca mucho más tarde, ya que entradas y salidas como las del teatro moderno violarían el principio de inalterabilidad que rige la escena medieval⁵⁸³.

En el famoso *Calvario de los Curtidores* de St. Sauveur aparecen a los lados de la *Crucifixión* las figuras de Santa Catalina y Santa Bárbara emergiendo de pequeños edículos simplificados como lo hacían los actores de su asientos en las representaciones teatrales bajomedievales y no es improbable que, siendo los gremios los responsables de la puesta en escena de los Misterios, las figuras de St. Sauveur reflejen la disposición de un escenario⁵⁸⁴. El público medieval estaba acostumbrado a contemplar Natividades, Calvarios y Visitaciones en las que aparecían personajes que no podían haber estado presentes en ellas como santos, profetas y patriarcas (Moisés, Baalam e, incluso, Caifás en muchas crucifixiones) y entendía perfectamente el papel mediador de estos personajes, sin relación aparente con el tema

581 Vid. BAXANDALL (1978), pp. 97-98 al respecto de algunos casos italianos y PANOFISKY (1998)[1953], p. 236 y 284 para los flamencos, especialmente los de Van der Weyden, que Panofsky supone traídos de Italia, donde aparecen desde el siglo XIV, por Roger tras su viaje por la península transalpina.

582 Es obra flamenca o flamenquizante que se atribuye a Nicolás Francés (primera mitad del XV). Varias escenas emplean convencionalismos de origen teatral (vid. ARA GIL (1977) lams. LXXXVIII-XCI).

583 En el *Misteri Assumpcionista* valenciano y en el de Tarragona los actores permanecían en escena desde el comienzo aunque su intervención fuese breve y al final (Gamaliel), lo mismo hacían Nicodemo y José de Arimatea en *Auto de la Quinta Angustia* de Timoneda. Ejemplo de la técnica acumulativa en la que los actores se integran en la representación en distintos momentos pero una vez que suben al escenario ya no lo abandonan hasta el final de la obra lo tenemos en el *Misterio de Elche*.

584 PANOFISKY (1998)[1953], p. 100.

principal. Obras como *La Visitación* de Piero di Cosimo en la *National Gallery* de Washington (ca. 1490-1500, Fig. 49) con dos profetas en primer plano que miran hacia el espectador y leen sus profecías tienen con toda probabilidad su inspiración en los usos teatrales y como ha destacado Michael Baxandall, aunque resulte paradójico, lo que parecen convenciones antidramáticas, más que realismo, es precisamente lo que las obras de arte tienen claramente en común con el teatro.

En el arte y el teatro hispanos tenemos también constancia de estos usos si bien las noticias son en general tardías. En el *Auto del descendimiento de la cruz* del *Códice de Autos Viejos*, el profeta Jeremías pronuncia un largo discurso introductorio en el que llama la atención del público sobre ciertas imágenes que sin duda serían pinturas o esculturas en la Iglesia en que se representaba la pieza⁵⁸⁵ y también en los *Tres Pasos de la Pasión*, editado en Burgos en 1520, aparecen cuatro profetas que presencian el desenclavo⁵⁸⁶. Del mismo modo, en la pintura encontramos representaciones de la *Crucifixión* y el *Descendimiento* enmarcadas por profetas con cartelas que miran y señalan hacia la escena (fresco de Juan Oliver en el refectorio de la Catedral de Pamplona, Fig. 63, siglo XIV) o asisten a la misma acompañando a Nicodemo, José de Arimatea, San Juan y las Santas Mujeres (Retablo mayor de la ermita de San Félix de Játiva, Fig. 62, finales del XV).

Mímica y gesticulación

En toda representación teatral, como en el arte o en la vida real, los gestos de los personajes resultan imprescindibles para entender el significado preciso de su parlamento o, simplemente, su presencia. Para comprender cabalmente el arte medieval, lo mismo que para interpretar los textos teatrales, se hace necesario conocer el significado de los gestos en la época⁵⁸⁷. No entraré aquí en la discusión del carácter “natural” o “convencional” de los gestos aunque creo evidente que el gesto está en buena medida culturalmente condicionado lo que implica que en cada época y en cada contexto el gesto puede ser signo y que cada

585 Ed. ROUANET (1901), nº XCIII, pp. 29-46.

586 SHOEMAKER (1935), p. 75.

587 En realidad cualquier manifestación literaria medieval, no sólo el teatro, hace necesario el conocimiento de los gestos que acompañarían su recitación pública. Como ha señalado Zumthor en la poesía medieval hay numerosas indicaciones que no tendrían sentido sino fueran acompañadas de un gesto adecuado del recitador (vid. ZUMTHOR (1989), p. 299).

cultura tiende a elaborar un lenguaje, una gramática, e incluso una retórica, del gesto. En el mundo occidental la ligazón entre lenguaje y gesto es esencial desde Luciano y Cicerón. La acción retórica se compone, para Cicerón, de tres ingredientes: la fisonomía (*vultus*), la voz (*sonus*) y el gesto (*gestus*) con Cicerón y Luciano comienza la idea de que el arte del gesto es un medio de comunicación universal, idea que recoge Quintiliano⁵⁸⁸ y que tendrá gran fortuna en la Edad Media a pesar de la autoridad de San Agustín para el cual los gestos no son naturales sino convencionales, no son un lenguaje primitivo universal y pre-verbal sino obra cultural cambiante en cada lugar y en cada época⁵⁸⁹.

En la Biblia hay referencias a los gestos y su valor pero no hay una teoría de la gestualidad, de modo que cuando los autores cristianos quisieron desarrollar una teoría cristiana del gesto tuvieron que apoyarse en la tradición clásica y cristianizarla. La codificación de la teoría antigua sobre los gestos de los oradores se produce en la *Rethorica ad Herennium* de Cicerón y la *Institutio oratoria* de Quintiliano y hasta el siglo XII no existirá otra teoría elaborada sobre la gestualidad.

La retórica de la Antigüedad clásica había regulado las normas sobre la voz (*pronuntiatio*) y los gestos (*actio*), que un orador podía emplear para resaltar los sentimientos que le interesaran en cada momento de la *dictio* ante el público. Tanto Cicerón como Quintiliano admiten que la formación retórica debe incluir cierta preparación en las técnicas de modulación de voz, respiración y gestos empleados por los actores en el teatro, aunque apartándose de la exageración de los histriones y de sus forzadas impostaciones de voz. Para Cicerón la diferencia entre oradores e histriones reside en que los histriones imitan la naturaleza, son “imitadores de la verdad”, mientras que los oradores son “actores de la verdad” (*actores veritatis*). El rigor estético y moral debe de distinguir al orador de otros especialistas del gesto como los actores, heraldos y abogados⁵⁹⁰.

Sabemos también que algunos retóricos romanos como Nigidio Fígulo y Plocio escribieron tratados, hoy perdidos, sobre el paralelismo del *gesto* en actores y oradores. El

588 Luciano, *De pantomima*, Quintiliano, *Institutio oratoria* XI.3.87.

589 Vid. SCHMITT (1990) pp. 66 ss. Cabe señalar al respecto que existen gestos primarios que pueden ser comprendidos sin necesidad de consenso cultural: tenemos casos en los que en los márgenes de un manuscrito aparecen dibujadas manos pequeñas que señalan hacia el texto con el índice extendido indicando los puntos sucesivos de una demostración. Estas manos remiten al gesto escolástico pero en un bajorrelieve del Museo de Frankfurt (ca. 1470) los diez mandamientos se numeran no con cifras sino con una o dos manos que alzan sucesivamente los diez dedos, quizá para hacerse entender por el pueblo iletrado (SCHMITT (1990), p. 229).

590 SCHMITT (1990) pp. 27 ss.

interés por la ejecución de un discurso llevó a la Retórica antigua a ocuparse de aspectos como la articulación, la entonación, la modulación, la duración, la intensidad, la altura, el ritmo o la velocidad de la voz y, con respecto al gesto, a interesarse por la importancia expresiva del movimiento de las manos, la cabeza, etc.; preocupándose incluso por el *cultus* o apariencia externa del orador (vestido, peinado, calzado...), y por el empleo de *índices* como las lágrimas o la risa⁵⁹¹.

Los retóricos romanos llegaron a elaborar una auténtica «Teoría de la representación» en la cual los gestos de los oradores se someten a una “ley del gesto”, denominada con una palabra griega: *chironomia*. En esta línea, para los retóricos cristianos la *modestia* es considerada unánimemente una virtud, dentro de la categoría de la *temperantia*, y generalmente aparece, desde Tertuliano, unida a la *pudicitia* y la *verecundia*. Estas virtudes las aplican los escritores medievales a los gestos y comportamientos tanto de los monjes (en Reglas y tratados sobre la educación de los novicios) como de los laicos (en España la *Formulae honestae vitae* de San Martín de Braga, (s. VI)⁵⁹² y la *Institutione Disciplinae* de San Isidoro de Sevilla) en las que se condena la gesticulación violenta y la demostración exagerada de los sentimientos. Son conceptos morales los que se manejan, no físicos, ya que en la cultura cristiana el cuerpo no tiene una autonomía reconocida, se concibe unido al alma y tan relacionado que según Gregorio Magno un hombre con defectos físicos graves (ciego, jorobado, cojo...) no podrá recibir las ordenes sacerdotales⁵⁹³. Quizá por ello el vocabulario medieval referido a los gestos sea tardío e impreciso y no exista una teoría de la gestualidad hasta los siglos XII-XIII.

La primera definición occidental del gesto es probablemente la de Remigio de Auxerre, para el cual *gestus* designa el movimiento de las manos y *motus* el del cuerpo entero⁵⁹⁴. A partir del siglo XII aumenta la preocupación de los teóricos por el lenguaje gestual, indispensable para los monjes obligados a respetar el voto de silencio. En las diferentes *Institutiones novitiorum*, tratados de formación moral para uso de los novicios⁵⁹⁵, se dedica

591 Los abogados de la antigüedad tendían a enfatizar con efectos teatrales y espectaculares sus intervenciones en los juicios acercándose al Teatro y convirtiendo la retórica judicial y curial en una cuestión de puesta en escena. Hay incluso quien como Jody Enders ha pensado que esta retórica espectacular juega un importante papel en la aparición del drama medieval revisando las teorías tradicionales que vinculan su origen a la liturgia (vid. ENDERS (1992).

592 *Opera omnia*, ed. de C. W. Barlow, New Haven, 1950, pp. 204-50.

593 *Regula pastoralis*, I, 11.

594 *Commentarium in Martianum Capellam*, I, 516. 17, segunda mitad del siglo IX, vid. SCHMITT (1990) p. 80.

595 El género aparece con Rabano Mauro (*De Institutione clericorum* s. VIII), alcanzando gran éxito, en el siglo XII. En todos

amplio espacio a los gestos y en algunos de ellos como en el *De institutione novitiorum* de Hugo de San Víctor se encuentra una teoría de la gestualidad que hace del gesto humano la realización de la categoría universal del movimiento: “un gesto es al mismo tiempo movimiento y figuración de la totalidad del cuerpo” (*gestus est motus et figuratio membrorum corporis ad omnem agendi et habendi modum*). El uso del término *figuratio* denota el valor simbólico del gesto y subraya su importancia primordial añadiendo a la intención simbólica una dimensión estética. Para Schmitt hay que encuadrar el término en el contexto de la concepción estética de Hugo de San Víctor y las transformaciones del arte en el siglo XII⁵⁹⁶.

Desde el siglo XI conservamos en manuscritos monásticos listas de gestos y sus significados (sistema de Cluny ca. 1075) y en el XII las listas se multiplican e incluso se ordenan por temas. Tenemos varios casos cluniacenses y otros del Cister, San Víctor o Grandmont y en las más completas (Guillermo de Hirsau, 1071-91) se superan los 350 signos. En todo caso no se trata de un “lenguaje” completo, como el de los sordomudos, sino de palabras aisladas. Serviría para pedir cosas o señalar acontecimientos pero difícilmente para mantener una “conversación” aunque de creer las afirmaciones de Geraldo de Cambria, en los refectorios de algunas abadías se mantenían animadas charlas por signos que al cambrensis le parecen pantomimas y un “fraude de ley” hacia la norma del silencio⁵⁹⁷.

El uso de estas listas de signos para explicar la gesticulación en el arte puede ser útil en algunos gestos que se repiten reiteradamente como el de *afirmación* (brazo ligeramente levantado con el dorso de la mano hacia el espectador), el de *demonstración* (palma abierta hacia el espectador), el de *dolor* (apretarse el pecho con la palma de la mano) o el de *vergüenza* (cubrirse los ojos con los dedos). De acuerdo con ello en la *Expulsión del Paraíso* de Massacio en la capilla Brancacci (ca. 1427, Fig. 50), y frente a lo que pueda parecer, Adán expresa vergüenza por su desnudez, Eva sólo dolor por la expulsión⁵⁹⁸.

En la Edad Media no existe una reflexión abstracta sobre la función paralingüística de los signos monacales ni una representación iconográfica sistemática de los mismos como la que

ellos se encuentran indicaciones sobre la pedagogía del gesto (vid. SCHMITT (1990), pp. 131 ss.).

596 Vid. SCHMITT (1990), especialmente pp. 156 ss. El tratado de Hugo gozó de gran éxito en la Edad Media, se conservan numerosos códices latinos y traducciones alemanas, francesas y portuguesas (*Disciplina dos Monges*, Biblioteca Nacional de Lisboa, cod. Alç. 200 fols. 140-180, estudiado por Mario MARTINS, *Broteria*, LXXII (1961), pp. 633-44). El texto de Hugo ha sido utilizado por BONNE (1984), pp. 259-61 para explicar los gestos del tímpano románico de Conques.

597 Sobre el lenguaje de signos de los monjes medievales vid. VAN RIJBERCK (1954) y la recopilación de trabajos editada por UMIKER y SEBEOK (1987).

598 Vid. BAXANDALL (1984)[1972], p. 86.

existe, por ejemplo, en el caso de los gestos de plegaria y oración⁵⁹⁹. Tampoco existe en estos momentos una teoría gestual completa más allá del esbozo de Hugo de San Victor. Aunque los maestros de la corte de Carlomagno se sirvieron de los recursos oratorios antiguos para la formación de lectores y predicadores eclesiásticos y afirmaron, como Rabano Mauro (784-856)⁶⁰⁰, que una correcta lectura pública obligaba al lector a una buena comprensión del texto que le permitiera, mediante el empleo de un tono de voz y de una actitud del cuerpo adecuados, expresar todos los matices del mismo, insistieron siempre en que el clérigo no podía olvidarse que se encontraba ante *auditores*, no ante *spectatores*, advirtiendo del peligro de caer en excesos que dieran lugar a actitudes histriónicas y juglarescas. En ese sentido se orientan los ataques de Elredo de Rielvaux (*Speculum charitatis*, 1141) contra los excesos de oradores, lectores y cantores, denunciando la transformación de las iglesias en teatros y clamando contra los gestos histriónicos (*bistrionicis gestibus*) de los sacerdotes y los movimientos lascivos de los cantores (*lascivas cantantium gesticulationes*) que hacen pensar al fiel que ha acudido a un espectáculo y no a una plegaria⁶⁰¹.

Como ha señalado Eva Castro, a pesar del peligro de caer en la exageración, las ideas de Rabano Mauro se extendieron rápidamente. Las prescripciones en las didascalias de consuetas, pontificales, procesionales, etc., indicando el tono de voz que tenía que ser empleado en cada momento de una *Visitatio* (*uoce clara, excelsa uoce, humili uoce, alta uoce*), así como los gestos que tenían que acompañarlo, o las marcas hechas a partir del siglo VIII por copistas en lecturas, homilías y recitaciones de la Pasión para indicar al diácono el cambio de tono de voz o incluso para dar entrada a otros diáconos, es probable que sean eco de las ideas de Mauro⁶⁰².

Es cierto que lectores y predicadores no estaban representando o personificando a ningún personaje distinto de ellos mismos; sin embargo, su estudiada “puesta en escena” fue fundamental en el proceso por el cual se armonizó palabra y gesto y permitió avanzar en el proceso de recuperación del conocimiento de la teoría de la interpretación antigua que no se produjo de manera completa hasta comienzos del siglo XIII con la aparición de *Poetria Nova* de Gofredo de Vinsauf (ca. 1210):

599 Sobre los gestos de oración vid. BARASCH (1987), cap. III, pp. 56 ss., y SCHMITT (1990), cap. VIII pp. 263 ss.

600 *De institutione clericorum* (III, 3 y 31).

601 *Speculum charitatis*, I, XXIII, en Migne, P. L., vol. CXCIV, col. 571.

602 CASTRO CARIDAD (1996).

“En el intérprete existen tres lenguajes: la voz, la expresión retórica y el gesto. En la voz hay que modular pausas y acentos, separar las palabras que el significado separa, reunir las que reúne; hay que impostar la voz de forma que no se aleje del argumento, que sea fiel imagen del mismo... Para la ira es necesaria una voz amarga, una faz agitada, un gesto turbado, puesto que la expresión exterior es espejo de la interior y se mueven conjuntamente. Si interpretas un personaje iracundo, imita los verdaderos furoros, pero no seas furibundo. Compórtate como aquél sólo en parte, no del todo; y que tu gesticulación no sea la misma que en la realidad, sino que la sugiera adecuadamente... que la voz figure la voz, la faz la faz y el gesto el gesto por indicios, por alusiones... esta forma de interpretar es agradable y resulta manjar apetecible al oído una voz modulada y condimentada con el doble sabor del rostro y del gesto”⁶⁰³.

A partir de Vinsauf podemos hablar ya de una retórica medieval independiente, aunque heredera, de la Antigüedad e incluso, al menos en Italia, de una retórica civil cuya figura más destacada es Boncompagno da Signa que nos informa en su *Rethorica novissima* (1235) de los gestos empleados por los heraldos, para él un oficio noble y un arte en todo emparentado con la retórica⁶⁰⁴. En el terreno del gesto, los tratadistas del siglo XIII se esfuerzan en compilar una tabla de equivalencias entre expresiones y sentimientos, un conjunto de instrumentos lingüísticos, necesariamente convencionales, que permitan al predicador, recitador o actor transmitir al público diferentes estados de ánimo. Paralelamente, a lo largo del siglo XIII la renovación de la retórica en la enseñanza de las escuelas urbanas y la recuperación de los estudios de derecho y de las cortes de justicia⁶⁰⁵, comportará una revalorización del gesto y la revisión de las antiguas definiciones y así para Roger Bacon (ca. 1260) los dos conceptos básicos manejados por Remigio de Auxerre y Hugo de San Victor (*gestus* y *motus*) se refieren a cualquier movimiento del cuerpo, *gestus* si es percibido por la

603 Ofrezco la traducción de MASSIP i BONET (1992), pp. 118 ss. ALLEGRI (1994), pp. 133-34, cita también el texto completo en una traducción castellana bastante diferente.

604 Vid. SCHMITT (1990), pp. 258 ss.

605 En Alemania se conservan numerosos ejemplares ilustradas del *Sachsenspiegel*, un tratado legal muy detallado y difundido, en el que se enumeran y describen las prácticas legales acompañándolas de dibujos de cada uno de los “actos judiciales”, en las miniaturas la gesticulación es importante pero como ha demostrado Barasch no reproducen necesariamente la gesticulación de los abogados medievales sino que, obra al fin y al cabo de artistas, muestran más bien los convencionalismos de gesticulación que son habituales en el arte. En todo caso parece haber existido un intento de codificar un vocabulario de gestos significativos aunque con un valor circunscrito al ámbito de la corte de justicia (vid. BARASCH (1987), pp. 5 ss.)

vista y *motus* si lo es por el tacto. Hay que esperar sin embargo al siglo XVI para encontrar una definición precisa del gesto como la que nos da Egidio Romano en su *De regimini principum libri III*, Roma, 1556: “llamamos gesto a cualquier movimiento de los miembros que permite juzgar el estado del alma”⁶⁰⁶.

Los gestos debieron de ocupar necesariamente un puesto importante en la representación de los dramas litúrgicos pero las indicaciones en los manuscritos son escasas. En un único caso (el *Planctus Mariae* de Cividale, s. XIV) el manuscrito proporciona el texto del canto, la notación musical y una indicación en cada estrofa e incluso en cada verso con el tipo de voz que debía de emplearse y el gesto concreto que debía de realizar el cantor⁶⁰⁷. Es la excepción que confirma la regla, en el resto de los dramas litúrgicos conservados las indicaciones sobre la gesticulación son raras⁶⁰⁸ y se reducen en general a precisar el *tempo*, sonoridad y tono de la voz (*lenta voce, humili voce, excelsi voce, tarde et solemniter...* etc.) o el movimiento de los actores (*festinanter, velociter, celeri gressu...*). La terminología empleada en estas rúbricas coincide en general con la que se utiliza en las *Institutiones clericorum* o *novitiorum* para enseñar a los novicios a emplear los tonos de voz y la gesticulación corporal más adecuados para cada contexto litúrgico, por lo que podemos suponer que la mímica empleada en los dramas coincidiría con la que se prescribe en estos tratados⁶⁰⁹.

La iconografía puede servir de ayuda para colmar las lagunas de los textos. Otto Pächt, por ejemplo, ha utilizado las miniaturas del *Salterio de Saint Albans* (s. XII) en relación con el drama del *Peregrinus* de Fleury⁶¹⁰. Las tres miniaturas que el iluminador del salterio dedica a la

606 La cita en SCHMITT (1990), p. 208. La ideas de que los estados del alma se reconocen a través de los gestos y los movimientos del cuerpo está presente en los teóricos del arte del Renacimiento como Alberti o Leonardo y de los de la Danza como Guglielmo Ebreo (vid. BAXANDALL (1984)[1972], p. 82 y, para el caso de Leonardo, BLUNT (1999)[1940], pp. 48 ss.).

607 “Aquí ella junta sus manos”, “aquí ella las dirige hacia Cristo”, “Aquí se vuelve hacia el pueblo” “Aquí golpea su pecho” etc. Hay también indicaciones de que los escribas de Herodes señalaban con sus manos las profecías. Vid. YOUNG (1932), I, pp. 506-13.

608 Otro caso en el que se proporcionan indicaciones bastante precisas sobre los gestos lo constituye un *ordo* del siglo XIV conservado en la biblioteca de la Catedral de Padua (Ms. C. 56) en que se indica por ejemplo la gesticulación de Gabriel en la Anunciación (primero arrodillado con un gesto de bendición mientras recita el *Ave Maria, gratia plena...* y luego con la mano abierta extendida), el gesto de María “*satando brachiis apertis*”, y el de Isabel en la Visitación “*genibus flexis tangendo corpus Marie cum ambabus manibus...*” (YOUNG (1932), II, p. 249).

609 MARSHALL (1972), p. 38 destaca la dificultad de estar seguros acerca de la gesticulación dada la parquedad de las rúbricas pero piensa que “*was probably formalized and iconographical*”.

610 PÄCHT (1962), pp. 33-44. El texto de Fleury en YOUNG (1932), I, pp. 471-75.

Aparición de Emaús coinciden completamente con las escenas del drama litúrgico. En la primera Cristo vestido de *Peregrinus* tiene los pies descalzos, lleva túnica, birrete y un largo bastón (*longa palma gestans* dice el texto de Fleury). Uno de los discípulos que se le acercan señala con el índice extendido hacia el sol, representado en una esquina de la escena, para indicar que invitan a Cristo a quedarse con ellos hasta el amanecer. Con la otra mano, el discípulo coge a Cristo por un hombro para impedir que se vaya en un gesto que coincide exactamente con las indicaciones del drama (*ſingat ſe velle diſcedere: ipſi autem retineant eum*). En la segunda miniatura Jesús esta sentado a la mesa con los discípulos y divide el pan con un gesto eucarístico muy similar al que se prescribe en el texto de Fleury (*accipiens autem panem, elevatum in altum dextra benedicat, frangatque ſingulis partibus cantando...*). En la tercera miniatura se representa la desaparición de Cristo ante los ojos de los asombrados discípulos. En este caso, el maestro Alexis utiliza una solución inspirada en la iconografía de la Ascensión, con Cristo desapareciendo por la parte superior de la página de modo que sólo se le ven los pies que todavía no se han ocultado tras el arco que sirve de encuadre a la escena. La solución utilizada no coincide con las indicaciones del drama pero en manuscritos ingleses contemporáneos⁶¹¹ Cristo desaparece por una puerta lateral como se indica en el texto de Fleury (*exiens per hoſtium ex adverſo chori*).

La línea de investigación de Pächt ha sido seguida por otros estudiosos que han intentado reconstruir la gesticulación teatral de diferentes piezas a partir de testimonios iconográficos y de la retórica. Clifford Davidson, por ejemplo, reconstruye la gesticulación del *Peregrinus* de la Catedral de Beauvais (s. XII)⁶¹² a partir de las miniaturas del *Salterio de Edwine* (*Victoria & Albert Museum Ms. 661*) y del *Evangelario de Bury St Edmunds* (Cambridge, Pembroke Ms. 120, fol. 4v). El gesto de Cristo argumentando con el índice extendido (persuasión) que aparece en ambos manuscritos y en otras muchas obras de arte de la época sería según Davidson el que se empleaba en el drama, lo mismo que el gesto de sorpresa de los apóstoles, con los brazos extendidos y las palmas abiertas, cuando, tras la cena, Cristo desaparece. Para Davidson, son los autores teatrales los que toman de las artes plásticas el vocabulario de los gestos y así, en la creación del cielo y de los ángeles de los ciclos ingleses de Chester y N-

611 Salterio de Edwine, *Victoria & Albert Museum Ms 661* en KONIGSON (1975), p. 30 y Pl. 1 y PÄCHT (1962), lam. VIII fig. 29.

612 YOUNG (1932), I, pp. 466-70.

town, los gestos que se mencionan en las rúbricas son los mismos que aparecen en las miniaturas de la *Holkham Bible* y en las vidrieras de la época⁶¹³.

Cuando a finales del siglo XV Feo Belcari presenta a la Virgen en su *Rappresentazione della Annunziazione* arrodillada “*e facendo sopra il peto delle sue braccia croce, umilmente..*”⁶¹⁴ está llevando a las tablas un gesto habitual en el arte italiano desde G. Pisano y Giotto, gesto que tiene en el arte diferentes significados (adoración, fervor..) siendo quizá el más frecuente el de obediencia y sumisión (aparece indefectiblemente en las *Madonnas de la Humildad*, muy populares en esta época) que es el significado que le asigna Belcari⁶¹⁵.

La elocuencia de los gestos es particularmente intensa en las representaciones de la Pasión, tanto en las plásticas como en las teatrales. El gesto de elocución de Pilatos con el índice de la mano derecha apuntando a la multitud y la izquierda apoyada sobre el bastón de mando, las manos bajas y cruzadas de Cristo y los gestos obscenos de los judíos (la higa, etc.⁶¹⁶) son los mismos en el arte (tablas de Holbein en Donaueschingen y Múnaco, tabla alsaciana del Museo de Colmar⁶¹⁷) y en los *Misterios*. Las condiciones en las que se representaron las obras de teatro vernáculo obligaron sin duda a practicar una estricta economía de medios expresivos reduciendo los gestos a unos pocos estereotipos con un significado claro y el mismo problema debió de plantearse a los pintores, sobre todo a los muralistas, obligados a hacer inteligibles los gestos de personajes situados en techos y muros altos que eran contemplados en difíciles condiciones de luz⁶¹⁸.

El gesto tiene un significado social que es el mismo en la realidad, la escena y las artes plásticas. En los sepulcros medievales es frecuente por ejemplo que los deudos del difunto muestren su dolor golpeándose el pecho o las piernas, signo de duelo muy frecuente no sólo

613 Vid. DAVIDSON (1983) y (1983B).

614 D'ANCONA (1872), I, p. 189.

615 La Madonna de la Humildad, es un tipo iconográfico aparecido en Italia, concretamente en Siena, en el círculo de Simone Martini hacia 1320/30. La iconografía se hizo pronto popular y cuenta con manifestaciones fuera de Italia desde 1360-70 (vid. MEISS (1936) y (1988)[1951], cap. VI, pp. 157 ss).

616 La *higa* o *figa* es un gesto obsceno y de conjuro de origen romano extendido por toda Europa donde sigue utilizándose hasta nuestros días (se hace con la mano cerrada sacando el pulgar entre los dedos índice y corazón). Con sentido obsceno aparece en muchos escarnios en los que los sayones se la hacen a Cristo (vid. SCHMITT (1990), lams. IX y X) con sentido de conjuro la encontramos en los populares amuletos de azabache compostelanos de los que tenemos ejemplares que van desde el siglo XIII al XVII (vid. FILGUEIRA VALVERDE (1965), con ilustraciones). La higa se considera una defensa contra el mal de ojo, las maldiciones y la maledicencia (“a las malas lenguas estas figuras” dice una inscripción en una iglesia de Verín (Ourense). Aunque su uso fue condenado por la Inquisición siguió siendo utilizada incluso por la aristocracia y en las mismas fechas en que se prohíbe este tipo de amuletos aparecen en retratos de infantes como el de Doña Ana en las Descalzas Reales (Pantoja de la Cruz) o el de Doña María en el *Kunsthistorischen Museum* de Viena.

617 SCHMITT (1990), lam. X.

618 Vid. BARASCH (1987), p. 11.

en los funerales (los representantes de Federico II en el concilio de Lyon acogieron así la decisión de condenar a su señor: *l'un se frappait la cuisse, l'autre la poitrine*) que tenemos documentado en el teatro en una rúbrica del *Jeu d'Adam*:

*“Lorsque Adam et Eve reviennent à leur champ et voient les épines et les chardons, ils se jettent à terre, envahis par une violente douleur, et s’asseyant de nouveau, **se frappent la poitrine et les cuisses**, révélant ainsi leur douleur par leur geste”⁶¹⁹.*

Probablemente sea en las manifestaciones de dolor en el campo en el que tenemos documentada una mayor variedad de gestos (mesarse los cabellos y las barbas, arañarse las mejillas, rasgarse las vestiduras, golpearse el cuerpo, alzar los brazos al cielo...). Abundan sobre todo en la escultura funeraria bajomedieval, antes son más escasos, por el efecto de las invectivas de la patrística contra la gesticulación violenta y la demostración exagerada de los sentimientos, pero tenemos algunos casos. Ciñéndonos sólo al territorio peninsular cabe destacar los marfiles del arca de S. Millán (finales del siglo XI) y los relieves del sarcófago de Doña Blanca en Nájera en los que se han visto lejanos ecos de la Canción de Roldan y más directos de la escultura románica de Borgoña⁶²⁰.

Muchos de estos gestos de dolor son de antigua raigambre, sea bíblica como en el caso de mesarse los cabellos y rasgarse las vestiduras, o clásica como el gesto de arañarse las mejillas o el de las Magdalenas descompuestas al pie de la cruz que derivan como han demostrado Antal y Wind de las ménades clásicas transformadas por el escultor Bertoldo di Giovanni, pronto seguido por otros muchos artistas⁶²¹. Bertoldo es un protorenacentista que se inspira en el arte de la Antigüedad pero quizá en la transformación de la ménade en la Magdalena haya tenido también algo que ver el conocimiento de los *Planctus Mariæ* que desde principios del siglo XIII sabemos se escenificaban al pie de un crucifijo en el interior de las iglesias⁶²². Las Vírgenes dolientes en la Crucifixión que encontramos en el arte están

619 COHEN (1951) [1906], p. 60. Sobre los gestos de dolor y desesperación en el arte medieval vid. BARASCH (1976). En la Península tenemos un variado repertorio en la portada de Covet (Lérida, 2º/2 XII, vid. YARZA LUACES (1987) pp. 206 ss.), entre ellos el típico de mesarse los cabellos que aparece desde Esquilo siendo muy frecuente en el gótico.

620 Vid. AMEIJERAS (1990).

621 Vid. ANTAL Y WIND (1937-38) lam. 10b.

622 Véase más adelante el capítulo dedicado al Ciclo de Pasión.

probablemente inspiradas en el teatro⁶²³ y en muchos casos parecen contaminadas de la iconografía de las Magdalenas desesperadas como sucede en el túmulo de Doña Inés en Alcobaça (finales del XIV) en el que se representa en el testero una Crucifixión o Calvario con María desmayada “de una descompostura que haría más pensar en la Magdalena que inspiraron las ménades antiguas”⁶²⁴.

Un campo que podría ser de gran interés para el estudio del gesto en la Edad Media es el de los sermones aunque desgraciadamente la mayoría de las noticias de las que disponemos se refieren a los gestos y reacciones del público ante las prédicas pero apenas a los gestos empleados por los predicadores a los que las fuentes y comentarios se refieren únicamente para condenar los excesos que igualaban a los predicadores con los histriones y los actores de teatro⁶²⁵. Los predicadores, como los juglares, eran auténticos profesionales del gesto y tenemos que suponer la existencia de una gesticulación codificada y ampliamente difundida que explicaría cómo predicadores latinos podían hacerse entender en Bretaña o en las Islas o por qué San Vicente Ferrer, que al parecer sólo hablaba catalán, pudo predicar con éxito por toda Europa.

En la época medieval no tenemos indicaciones claras del código de gestos empleado por los predicadores y la iconografía lo único que puede hacer en este caso es ayudarnos a testimoniar un cambio entre la predicación del siglo XIII y primera mitad del XIV y la de finales de la Edad Media⁶²⁶. En las Biblias y Ovidios moralizados del siglo XIII los predicadores aparecen de pie sosteniendo en la mano izquierda un libro vuelto hacia los fieles y señalando con mesura al público con la derecha para proclamar la palabra de Dios que suele aparecer representado en lo alto de la página. En los ejemplares del siglo XV, sin embargo, el predicador se alza sobre una cátedra dominando a los fieles y se inclina sobre

623 Vid. VERDON (1986), p. 54.

624 MORALEJO ALVAREZ (1991), p. 87.

625 Vid. SCHMITT (1990), p. 254, BAXANDALL (1984)[1972], p. 89 y el capítulo que dedico a la relación entre el teatro, los sermones y el arte.

626 En el Renacimiento, por el contrario, tenemos algunas indicaciones en la traducción inglesa del *Espejo de la Naturaleza* publicada en 1520 que han sido utilizadas con éxito por Michael Baxandall para explicar la gesticulación de los personajes de la pintura italiana en los siglos XV y XVI (vid. BAXANDALL (1984)[1972], pp. 90 ss.)

ellos gesticulando con vehemencia con ambas manos al tiempo que argumenta (en muchos casos hace un gesto típico de argumentación de los puntos de una propuesta escolástica con la palma de una mano abierta y la otra con el índice extendido hasta tocar con la palma de la anterior, (Lam. VI, Fig. 6)⁶²⁷. En estas imágenes de predicaciones de finales de la Edad Media, Dios generalmente desaparece y su autoridad la delega en el predicador, en la Iglesia, única autorizada a interpretar su palabra⁶²⁸.

Coincido con Davidson en pensar que la influencia del arte sobre los autores teatrales tuvo que ser en este caso necesariamente mayor que la de la gesticulación teatral sobre los artistas. Aunque el gesto como recurso expresivo tenga una importancia mayor en el teatro que en el arte, cuando apareció el teatro vernáculo medieval el arte ya había codificado un sistema de signos gestuales ampliamente difundido que los dramaturgos no tuvieron nada más que trasladar a la escena. Naturalmente los gestos necesitan de un consenso social para funcionar como signos pero el consenso se fraguó en las artes plásticas siendo más tarde transportado al teatro.

Es un lugar común que el arte medieval se basa en un sistema simbólico, una serie de convencionalismos que constituyen un sistema dotado de coherencia interna, que no se preocupa en absoluto de confrontar el conjunto de símbolos con la realidad. Aplicado al problema de los gestos, este principio supone que la gesticulación de los personajes que aparecen en una representación plástica, como la de los actores en escena, pretende ser creíble no por su verosimilitud sino por la coherencia interna del sistema de signos que manifiesta. No debería de ser difícil, por tanto, desentrañar la lógica interna del sistema gestual de la Edad Media y elaborar un “diccionario” de gestos y sus significados. El problema es, como en otros muchos aspectos del simbolismo medieval, que el “lenguaje de los gestos” medieval no es un sistema cerrado y su coherencia interna no se basa en los principios de la lógica sino en los de la intuición sensitiva. Esto nos lleva al problema de la

627 *Predicación de San Francisco* procedente de un retablo de San Francisco y San Bernardo obra de Bernat des Puig y Jaume Cirera, mediados del siglo XV (col. privada de Barcelona). Interesantes son también los gestos de arrepentimiento de algunos presentes que se llevan las manos a la mejilla.

628 Vid. SCHMITT (1990), pp. 256-57 y lam. XI.

ambivalencia, una de las características definitorias de la cultura medieval, que hace que un determinado gesto pueda tener diferentes significados, incluso opuestos, dependiendo del contexto y de la intención del artista. Para la mentalidad cartesiana moderna la ambivalencia puede ser difícil de comprender pero en la Edad Media se asume con naturalidad como indica San Gregorio en sus *Moralia in Job* (5, 21) siguiendo a San Hipólito y San Agustín:

“Debido a que la naturaleza de un cosa concreta está constituida de diversos elementos, en la Sagrada Escritura una cosa puede legítimamente significar otras cosas diferentes. El león tiene fortaleza pero también ferocidad: por su fortaleza representa al señor, por su ferocidad al demonio”.

Todos los intentos de establecer una “gramática de los gestos” medieval⁶²⁹ se han encontrado con el problema de la ambivalencia que permite, por ejemplo, que el gesto de cruzar las piernas estando sentado sea al mismo tiempo símbolo de soberbia y tiranía (es su significado cuando lo hacen Herodes, Pilatos o el Anticristo) y también de Sabiduría (en imágenes de Salomón, el filósofo Abelardo o el propio Cristo⁶³⁰). No caben por tanto las generalizaciones sino el estudio de cada gesto en diferentes situaciones y aquí el teatro puede servir de ayuda ya que nos proporciona en muchos casos el contexto que permite precisar el significado de los gestos.

Ya en la Antigüedad la gesticulación de los retóricos y de los *mimi* había tenido reflejo en el arte. De acuerdo con la tesis de R. Brilliant, el desarrollo en el mundo romano de la retórica y de la pantomima tiene su correspondencia en los relieves y las monedas del Bajo Imperio en las cuales la expresión de los personajes tiende a concentrarse en los gestos faciales y de la mano, partes del cuerpo que se tratan como motivos independientes a los que se atribuye la individualidad de cada personaje y los hace funcionar socialmente. En las *adlocutiones* imperiales de las columnas de Trajano o Marco Aurelio existe un espacio jerarquizado pero en las del siglo IV basta con la frontalidad hierática, el brazo extendido y la mano vuelta para expresar el poder imperial y de aquí deriva el cliché de la “mano de Dios”, la *dextera domini* que en el arte sirve para representar la presencia invisible del Padre, a

629 Vid. GARNIER (1982) y (1989).

630 No es muy frecuente pero hay algún caso (véase una talla del Museo de Mondoñedo (s. XIII) en SASTRE VAZQUEZ (1999) lam 49c).

la que ya David se había referido en los *Salmos* cantando su poder (Salmo 118 (Vg. 117), 15-16)⁶³¹.

Si la tesis de Brilliant es correcta, un signo derivado de un gesto, como el de la mano divina, tendría un origen teatral en la Antigüedad, origen del que probablemente eran conscientes los artistas que lo adaptaron en la época paleocristiana para representar la bendición de Dios o el acto de creación⁶³², y los que lo popularizaron en la época carolingia en un momento en el que, como ha mostrado Faral, seguía subsistiendo el lenguaje gestual de la pantomima antigua⁶³³. Las mismas escuelas de miniaturistas que iluminaron manuscritos de las comedias de Terencio con figuras enmascaradas que hacen gestos muy acentuados basados en el uso de la mano (Fig. 51)⁶³⁴, produjeron también obras como el *Salterio de Utrech* en cuyas ilustraciones se insiste hasta la saturación en la presencia de la mano de Dios, rasgo que no es exclusivo de este manuscrito sino que aparece en otras muchas obras de la época (*Salterio de Stoccarda*, mosaicos de St-Germain-des-Prés etc.) y en sus derivaciones otomanas (*Codice de Uta*, etc.)⁶³⁵.

La mano divina se utiliza en el arte medieval como símbolo de la presencia invisible de Dios, de su bendición o de su potencia creadora. Cuando la mano tiene el índice extendido (Fig. 55) su significado es algo diferente ya que lo que evoca entonces es el sonido de la “voz” de Dios en los pasajes del Antiguo Testamento en que éste se manifiesta hablando⁶³⁶.

631 Vid. BRILLIANT (1963), p. 31. Sobre la “mano de Dios” vid. CABROL y LECLERCQ (1907ss), voz “*main*”, KIRIGIN (1976) y BARASCH (1987), pp. 25 ss.

632 Ya el emperador Constantino había hecho colocar una cruz de orfebrería sobre la cual aparecía la mano divina en la basílica del Santo Sepulcro. Posteriormente aparece en Calvarios y Trinidades así como en variadísimas escenas en las que interesa acusar la presencia divina o la protección de Dios (vid. NIETO (1950), pp. 40 ss.)

633 FARAL (1910), pp. 19-20.

634 Jones y Morey no consiguieron demasiado en su intento de relacionar los gestos con las indicaciones de Quintiliano lo que les llevó a postular que la tradición iconográfica de los terencios medievales era relativamente reciente (JONES Y MOREY (1930-31), opinión que comparte GARNIER (1989), pp. 24 y 336 ss. Otros, sin embargo, piensan en la existencia de modelos romanos aunque no está claro si la gesticulación que se despliega en los manuscritos refleja la que era habitual en las representaciones de las comedias de Terencio, algo que parece poco probable ya que en los textos apenas hay referencias sobre los gestos (en algunos casos –raros–, notas escritas al margen de las miniaturas por los mismos amanuenses que copiaron el texto nos informan del significado de algún gesto, por ejemplo el del juramento de la prostituta Bacchide al viejo Lachete en la *Heyra* (vid. SCHMITT (1990), fig. 3). La misma razón de ser de estos Terencios ilustrados medievales es incierta ya que sabemos que las comedias en ellos contenidas no se representaron en la Edad Media. SCHMITT (1990) pp. 81 ss., piensa que las copias se justifican por su uso en las escuelas de gramática pero ello no explica la necesidad de las ilustraciones que documentan la persistencia de una tradición pictórica basada en una expresividad violenta e histriónica.

635 El *Salterio de Utrech* es producto de la Francia del norte (St-Germain-des-Prés o Hautvilliers) y de la época del obispo Ebbón de Reims (816-35). Su iconografía deriva en gran parte de un modelo del siglo V y es sin duda un documento fundamental para el estudio de la iconografía de los gestos en la Edad Media con su casi doscientas páginas ilustradas y la permanente literalidad en la relación texto-imagen. Sobre sus miniaturas véase el trabajo ya clásico de DUFRESNE (1972) que mantiene (p. 83) como Brilliant el origen teatral de la mano divina.

636 Vid. KIRIGIN (1976) esp. pp. 131-65, La mano divina parlante. Sobre los gestos de bendición griegos y latinos, ambos

La mano derecha con el índice extendido es un antiguo cliché para ilustrar una *declamatio* que tiene sus raíces en la gesticulación de los oradores romanos en el foro y en la mímica argumentativa de los actores. La “mano que habla” se le ha denominado y efectivamente esa es su misión en el arte: indicar un parlamento, tanto en las ilustraciones de las comedias de Terencio⁶³⁷ como en otras muchas escenas, por ejemplo en las *Anunciaciones* en las que el ángel extiende habitualmente su índice como signo de su conversación con María (Fig. 47)⁶³⁸.

En la Edad Media –no podía ser de otro modo teniendo en cuenta la herencia clásica y la hebrea-, la palabra, hablada o escrita, goza de un aura de prestigio y poder que eclipsa, en cierta medida, el brillo de las imágenes. Las artes plásticas son mudas pero pueden evocar la voz por medio de la escritura y las cartelas o a través de gestos como nos indica el autor de una homilía del siglo XII, que al describir una pintura de la Masacre de los Inocentes dice: “Aunque el artista no puede dotar a sus figuras de voz, él puede representar los lamentos en sus dibujos”⁶³⁹. La mano derecha con el índice extendido es un gesto que simboliza la voz pero hay otras posibilidades: Otto Pächt ha señalado que la explicación de las bocas abiertas de las figuras del *Salterio de St. Albans* está en la influencia del teatro contemporáneo. Lo que hace el miniaturista es poner en imágenes la “palabra hablada” reflejando miméticamente registros orales que el ha “visto”⁶⁴⁰.

Decíamos más arriba que el teatro puede proporcionar el contexto que haga comprensible los gestos. Veamos ahora un caso: en el tímpano de Beaulieu aparece un grupo de siete personajes a la izquierda de Cristo, vestidos, tocados con gorros frigios y gesticulantes, que han provocado la discusión entre los estudiosos. El hecho de que

derivados de los gestos romanos de dicción y alocución imperial vid. BARASCH (1987), pp. 19 ss.

637 En el ejemplar de la Biblioteca Municipal de Tours (ms 924, siglo XIII) que contiene todas las obras del autor ilustradas escena por escena aparece el gesto de la mano con el índice extendido prácticamente en todas las que hay diálogo entre los personajes (ilustraciones en GARNIER (1989), pp. 336 ss.) JONES y MOREY (1930), II, p. 211 piensan en un origen teatral para el gesto.

638 Cuando el ángel extiende dos dedos el gesto es de bendición subrayando el *benedicta tu in mulieribus* del Evangelio. Así se especifica en el teatro litúrgico en un ordo del siglo XIV de la Catedral de Padua: “*Gabriel, flexis genibus, duobus digitis manu dextre elevatis...*” (YOUNG (1932), II, p. 249).

639 Vid. CAMILLE (1985), pp. 27-32 quien señala un caso muy claro en el Evangelionario Pembroke, relacionado estilísticamente con el de St. Albans, en una de las raras ilustraciones (fol. 2r) de la Parábola de los invitados a la boda (*Mateo*, 22) en la cual entre el Rey que señala con el índice extendido y el invitado sin vestido de boda aparece la frase latina *amice quomodo hic intrasti?*. Como dice Juan de Salisbury “las letras son sombras que indican voces”, y Gilberto Crispin, Abad de Westminster (1085-1117) va más lejos en su *Disputa entre un cristiano y un judío*: “Del mismo modo que las letras son apariencia y símbolo de las palabras habladas, las pinturas existen como representación y símbolo de lo escrito”.

640 En palabras de Pächt, se trata de un “*enactment of spoken narrative in visual form*” (PÄCHT (1962) pp. 56-59).

aparezcan vestidos ha hecho suponer que se tratase de los condenados, en oposición a los elegidos que aparecen desnudos a la derecha del Juez Supremo. Henry Kraus piensa, sin embargo, que no son “condenados” ya que el Juicio Final aún no ha comenzado. Se trata en realidad del pueblo judío que comparece como imputado. Uno de los hebreos hace un extraño gesto señalándose la frente con el índice que Kraus interpreta a la luz del sermón *De Altercatione Ecclesiae et Synagoga Dialogus* que en el siglo XII se leía pero también se representaba durante la Pascua en Francia y otros lugares de Europa⁶⁴¹. En el drama la Iglesia replica a la Sinagoga que la circuncisión, como marca de los elegidos, ha quedado abolida con la venida de Cristo y que el pueblo cristiano “lleva la marca de la salvación en la frente”⁶⁴². El pueblo hebreo también puede salvarse y el judío de Beaulieu se encarga de recordarlo sumándose a los portadores de la marca de la salvación.

No siempre el teatro puede ayudar y en muchas ocasiones sólo el arte permite precisar el significado de un gesto. En la *Presentación en el Templo* de Baldung Grien la profetisa Ana se dirige a Cristo haciendo un extraño gesto con la mano, similar a la V de la victoria pero hacia abajo, que J. Wirth ha interpretado como un sortilegio para propiciar la facultad generativa de Cristo. Sería por tanto un gesto mágico, un conjuro, utilizado en este caso con una intención positiva pero susceptible de tener un uso maléfico como sucede en el tímpano del Portal de los Príncipes de la catedral de Bamberg (antes de 1228) cuando lo hace el rey condenado en un intento de conjurar el castigo eterno⁶⁴³.

Veámos al comienzo que en la Biblia no existe una teoría de la gestualidad aunque sí abundantes referencias en el Antiguo Testamento a los gestos rituales de la religión hebrea que sirvieron en muchos casos de modelo para los ritos cristianos (gestos de oración, imposición de manos, unción etc.)⁶⁴⁴. Del Nuevo Testamento se toman como modelo los gestos de Cristo (bendición, plegaria, imposición etc.)⁶⁴⁵, repetidos hasta la saciedad en la liturgia y iconografía que los imponen en el imaginario medieval.

En los capítulos que siguen, dedicados a los grandes ciclos del teatro y el arte medievales, se analizaran muchos de estos gestos litúrgicos de modo que me limitaré ahora a uno que no

641 Véase, más abajo, el capítulo que dedico al asunto.

642 KRAUS (1965), pp. 193-99.

643 SCHMITT (1990), pp. 298-99.

644 *Génesis* 48, 14; *Números* 27, 18-23; *Exodo* 29; *Levítico* 8, 9... etc.

645 *Hechos* 6,6 y 13, 3.

es de origen bíblico sino que hunde sus raíces en el ceremonial cortesano persa y el ritual mazdeísta; el gesto de las manos veladas, utilizado como signo de respeto en la corte de los aqueménidas⁶⁴⁶ de donde pasó a Grecia y a Roma⁶⁴⁷ y al arte cristiano primitivo y bizantino⁶⁴⁸. El arte clásico lo utilizó, por ejemplo, en las representaciones del *Nacimiento de Dionisos*⁶⁴⁹, iconografía adaptada por los artistas cristianos desde el siglo V para la *Presentación en el Templo* (mosaicos de Sta. M^a la Mayor de Roma) y utilizada posteriormente tanto en Bizancio como en occidente⁶⁵⁰.

El gesto de Simeón sosteniendo al Niño en el templo *manu velata* como señal de respeto fue entendido en la Edad Media no como un gesto puramente ceremonial sino con significado litúrgico de adoración a Cristo. En la liturgia medieval⁶⁵¹ se prescribe su uso en los rituales dramáticos de la *Adoratio Crucis* y la *Visitatio Sepulchri* y tenemos reflejo en el arte en los ángeles cristóforos del Pórtico de la Gloria y del capitel de Lebanza que llevan la cruz con las manos cubiertas por un paño (Lam. V, Figs. 9 y 10), o en los relieves de la Visita de las Marías al Sepulcro de Armentia⁶⁵² y Silos (Lam. XIV, Fig. 11), en el cual las Santas Mujeres sostienen los botes de ungüentos con sus mantos sin atreverse a tocarlos con los dedos⁶⁵³. A partir de aquí, el gesto se extiende en el arte siempre como signo de respeto y en contextos de adoración a Cristo. Lo emplean los Magos en las *Epifanías* para entregar al Niño los regalos, los ángeles que descienden del cielo en los *Bautismos de Cristo* para officiar como diáconos⁶⁵⁴, lo usa San Pedro para recibir de Cristo las llaves del cielo y lo emplea la Virgen en las Piedades para sostener a su hijo muerto en el regazo sin tocar su cuerpo.

En los mosaicos de San Apolinar *in Classe* de Ravenna el obispo se cubre las manos con el

646 El origen oriental lo aceptan la mayoría de los estudiosos (vid. MÂLE (1922), p. 66, VEZIN (1950), pp. 84-85 y REAU (1996) [1955-59], p. 254). Según el testimonio de Jenofonte (*Hellenica*, II.1.8), el emperador persa Ciro ordenó ejecutar a Autoboaces y Mitraeus por haberse presentado ante él con las manos desnudas.

647 Véase un relieve del Museo del Capitolio en BARASCH (1987), fig. 52. Plauto en su *Amphitryo*, 255 ss., menciona el empleo del gesto. Ya en el siglo IV se refiere también a él Amiano Marcelino (XVI.5.II).

648 GARCIA MAHIQUES (1992), pp. 60 ss.

649 Véase también el relieve neoático de los Museos Vaticanos que ilustra SHORR (1946), fig. 12.

650 Cruz esmaltada del *Sancta Sanctorum* de Roma (ss. VIII-IX, Menologio de Basilio II (s. X), Altar de Salerno (s. XI), cubierta de Evangelionario del *Victoria & Albert Museum* (s. XI) etc. Fotos en SHORR (1946) figs. 10 ss.

651 En el rito galicano se prohíbe expresamente a las mujeres recibir la hostia consagrada con las manos desnudas y se las obliga a emplear un pañuelo de lino (*linteamen*). Los hombres, por el contrario, podían recibirla sin el paño siempre que se las hubiesen lavado (texto en Migne, P.L., vol. XXXIX, col. 2168).

652 RUIZ MALDONADO (1991) lam. XXXVII.

653 Es un gesto muy frecuente en las representaciones de la Visita de la Marías (frescos de San Baudelio de Berlanga, relieve de San Trophimo de Arles, etc.)

654 Véase, por ejemplo el *Bautismo* de Giotto en la Capilla Scrovegni (BARASCH (1987), fig. 61), inspirado en modelos bizantinos (fresco de Monte Athos y mosaico de San Marcos de Venecia). En la Península destaca el *Bautismo* de la iglesia aragonesa de Bagües (SUREDA PONS (1985), fig. 70).

extremo de su manto para sujetar el Libro Sagrado, gesto que repite el propio Cristo en la *Cruz de Ruthwell* irlandesa⁶⁵⁵. En el arte bizantino lo encontramos, además de en las *Presentaciones* y *Epifanías*, en la entrega de la Ley a Moisés (relieve del Museo de Berlín), en la Multiplicación de los Panes y los Peces (San Pedro sostiene los panes *manu velata* en la Cátedra de Maximiano), e incluso en escenas “cortesanas” como la entrega de tributos por los embajadores jibeonitas en el *Rollo de Josué*. Las diferentes variantes del gesto y la multiplicidad contextos en los que aparece pueden reducirse a un denominador común: la creencia en que las cosas sagradas no pueden ser tocadas con las manos desnudas y “sucias” que las profanarían.

655 BARASCH (1987), fig. 53.

Capítulo IX: Teatro Veterotestamentario

Desde hace mucho tiempo los historiadores han notado que del Nuevo Testamento se representan en el arte fundamentalmente las escenas que aparecen relatadas en las fiestas de la Iglesia, y del Antiguo se escogen casi siempre los “antetipos” de dichas escenas. La interpretación tipológica de la Biblia tiene su reflejo en la estructura de la liturgia romana al igual que en el arte y el teatro, en la medida en que ambos fueron utilizados por la iglesia con una misma finalidad didáctica. En el teatro medieval, todas las obras tempranas de temática veterotestamentaria representan escenas que la teología considera antetipos de la vida de Cristo (preferentemente de la Pasión como el sacrificio de Isaac) y, naturalmente, estas escenas son las mismas que aparecen en la imaginería. La Tipología es el factor dominante a la hora de escoger un tema del Antiguo Testamento para los dramas, aunque la mayoría de los historiadores de la literatura parecen olvidarlo⁶⁵⁶.

Esta concordancia temática es a mi entender una prueba evidente de la relación arte-teatro, del universo común de temas y de imágenes que ambos medios utilizan y de su finalidad común. En los dramas primitivos todos los temas del veterotestamentarios son de naturaleza tipológica e incluso cuando el teatro vernáculo de finales de la Edad Media -los ciclos ingleses *Form Creation to Doom*, y las grandes *Pasiones* francesas- introduce nuevos episodios del Antiguo Testamento en un afán enciclopédico y globalizador, las escenas fundamentales siguen siendo aquellas a las que los comentaristas atribuyen un significado tipológico como prefiguración de episodios del Nuevo Testamento.

656 Para el teatro inglés vid. WOOLF (1986), p. 55. Ya Hardin Craig había mantenido que el origen de los dramas del Antiguo Testamento estaba en la adición a los dramas de la Pasión de las escenas a las que se aludía en las lecturas de la liturgia pascual que naturalmente habían sido seleccionadas por su carácter tipológico (CRAIG (1912), p. 473).

La Creación y el Paraíso terrenal

Un gran drama cíclico comienza siempre con el episodio de la Creación que Dios lleva a cabo a menudo por medio de la palabra o bien con su simple presencia como sucedía en un entremés del Corpus de Barcelona, *La creació del món*, en el cual Dios Padre aparecía en un cielo con nubes, escoltado por dos ángeles con bola y bendiciendo sentado en un trono dorado y plateado ante un mundo en movimiento rotatorio que dejaba ver el agua, el cielo estrellado y la tierra con una ciudad⁶⁵⁷. En el arte, estas creaciones en las que el Padre simplemente hace acto de presencia entronizado, conviven con otras en las que Dios provisto de un compás traza la esfera del universo como un arquitecto (Fig. 1)⁶⁵⁸. Esta concepción deriva de la idea pitagórica y platónica del “Dios geómetra” y también de la propia Biblia en la que se encuentran varios pasajes en los que se denomina a Dios arquitecto y constructor (*Heb.* 11, 9-10) que edifica Jerusalén (*Salmos* 146). En la concepción medieval, Dios es el “Gran Arquitecto del Universo” como dice la placa de hierro que los constructores de Notre-Dame de París colocaron en uno de los pilares de la Catedral⁶⁵⁹.

Para Mary Anderson, aún reconociendo que su origen es antiguo y se encuentra en las especulaciones de los teólogos, existe una influencia teatral en la imagen ya que aparece en obras en las que la influencia del teatro es evidente en otros aspectos de la iconografía⁶⁶⁰. Sin embargo, aunque la creación del mundo se representa en muchos dramas cíclicos ingleses, no hay evidencias de que el compás se utilizase en escena. Hay, eso sí, pruebas en los inventarios de que los gremios ingleses encargados de las representaciones poseían compases, pero no se sabe para qué se utilizaban.

657 El entremés fue realizado en 1453 por el pintor Joan Salom. El documento que nos informa del encargo fue publicado por Balaguer i Merino en un apéndice a MILA i FONTANALS (1895), VI, pp. 368-70. Puede verse también en DURAN i SAMPERE (1973) p. 541 nota. Similar debió de ser el *Entremés de la Creació* del Corpus valenciano a juzgar por las noticias que tenemos del siglo XVII (vid. MASSIP i BONET (1999), pp. 70-71).

658 Retablo del Espíritu Santo de la Catedral de Manresa (Pere Serra).

659 Vid. HANI (1983), p. 57.

660 ANDERSON (1963), p. 141. Para el origen de la iconografía vid. BLUNT (1938), a propósito del Dios con compás de William Blake. Véase también FRIEDMAN (1974) que estudia la difusión del tipo en la miniatura bajomedieval.

De acuerdo con el relato del capítulo segundo del *Génesis*, Dios colocó a Adán en un jardín plantado por él “en Edén, al oriente”. Este Paraíso Terrenal se presenta en la Edad Media como un jardín cerrado, cerramiento que no aparece mencionado en el *Génesis* aunque sí en la descripción del jardín del *Cantar de los Cantares* (5, 2-6)⁶⁶¹ y naturalmente en el arte donde es frecuente representarlo rodeado de una muralla o una empalizada y, en todo caso, aislado como una isla en el medio del mar o un valle entre montañas (*Muy Ricas Horas del Duque de Berry* (fol. 25v, Lam. XVII-A, Fig. 24), *Horas Bedford* etc.). La imagen del Paraíso como un jardín cerrado es un mito universal enormemente extendido entre los pueblos tanto de Oriente como de Occidente y la propia raíz de la palabra griega *parádeisos*⁶⁶² hace alusión a su carácter de lugar cercado, aislado del mundo exterior. En la Edad Media es frecuente en la literatura de visiones presentar el Paraíso como un espacio vallado⁶⁶³ e insisten en la idea del paraíso terrenal como un lugar inaccesible separado del resto del mundo por altas montañas, murallas de fuego o aguas que lo rodean, numerosísimos autores desde Gervasio de Tilbury a Antoine de la Sale. Muchos además lo describen amurallado como el popular Juan de Mandeville: “Y este paraíso es cercado de muro, y no sabe hombre de qué es aquel muro (...) y no hay sino una entrada, la cual está cercada de fuego ardiente...”⁶⁶⁴.

En el teatro, la concepción del Paraíso como un *Hortus conclusus*, símbolo de separación y de exclusión, está presente tanto en el teatro cortesano⁶⁶⁵ como en el religioso ciudadano. En la práctica totalidad de las rúbricas con indicaciones para la representación que conservamos, se indica la existencia de una cerca o muralla que aislaba en escena al Paraíso el cual, siguiendo al Génesis, se presentaba como un jardín cubierto de frondosa vegetación. Ya en el siglo XII el anglonormando *Jeu d'Adam* nos describe minuciosamente un decorado situado en un lugar elevado, cerrado y cubierto de flores y árboles frutales, cumpliendo todos los tópicos del literario *locus amoenus*:

661 *Hortus conclusus*, con fuente, frutas y hierbas aromáticas. El jardín del cantar aparece pocas veces en el arte (en el teatro en la moralidad inglesa *Wisdom*) pero su descripción influye en la representaciones del Paraíso terrenal

662 Del persa *pairi* (“alrededor”) y *daeza* (“cerca, valla”).

663 Pearl, *Vida de S. Brandan*, etc (vid. RHODES y DAVIDSON (1994), p.79).

664 Vid. KAPPLER (1986) [1980], pp. 34 y 101.

665 ZORZI (1979), p. 439.

“Cosntituatur paradisus in loco eminenciori (...) circumponantur cortine et panni serici (...) Cernantur odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissimus locus videatur”⁶⁶⁶.

En el valenciano *Misteri d'Adam i Eva*, ambos pasean *per lo paradís contemplant les plantes y flors*. En el texto no se especifica la existencia de valla o cercado pero sí la de un lugar denominado “el mundo”, fuera del Paraíso, lo cual hace pensar que el vallado debió de existir, posibilidad confirmada por la constancia un pago en 1517 de cinco sous “*per cipres, canyes, e altra rama, e per treball de enramar dita roqua*”⁶⁶⁷, y de otro en 1668 por pintar de verde “*gelosies y baranes (...) com se acostuma*”⁶⁶⁸.

También en la *Pasión de Lucerna* (1583) se distingue entre el Paraíso, rodeado de una alta muralla, de un segundo jardín de María Magdalena simplemente cercado con una empalizada. La existencia de fuentes, árboles y frutas variadas se menciona en numerosas rúbricas (Mons, París, Norwich, Valencia, etc.)⁶⁶⁹ en términos similares y con indicaciones escénicas muy precisas que frecuentemente especifican las clases de hierbas y frutas que han de adornar el escenario⁶⁷⁰. Como se recordará los escenógrafos medievales emplearon con asiduidad la vegetación natural y probablemente también flores y frutas artificiales como se indica en una rúbrica del *Mystère de la Résurrection* parisino del siglo XV:

“*paradis terrestre doit estre fait de papier, au dedans duquel doit avoir branches d'arbres, les uns fleuris, les autres chargés de fruitz de plusieurs espèces, comme cerises, poires, pommes, figues, raisins et telles choses artificiellement faites (...) et les fleurs doivent excéder la hauteur des carnaux...*”⁶⁷¹.

666 Por este escenario se paseaba el Salvador con dalmática, *Adán indutus sit tunica rubea*, y *Eva vero muliebri vestimento albo, peplo serico albo* (vid. CORTES VAZQUEZ (1983), p. 138) y SEPET (1878), p. 426).

667 CORBATO (1932), pp. 71 y 150.

668 El documento de 1668 citado en HUERTA I VIÑAS (1976), p. 33. Tenemos también pruebas de la existencia de una valla cerrando el Paraíso en una representación de Adán y Eva en el Corpus mejicano de 1538, muy similar a la valenciana (vid. SHOEMAKER 18 nota 28). En la Península tenemos noticia de otro *Misteri d'Adam i Eva* en el Corpus de Tortosa (1448) pero apenas hay datos sobre su escenografía.

669 La Fuente, sea de la Vida, el Amor o la Juventud, es un elemento inevitable en los Misterios, celebraciones reales y cortejos carnavalescos lo mismo que en el arte.

670 Sobre este asunto vid. RHODES y DAVIDSON (1994).

671 Atribuido por algunos a Jean Michel. El texto en SEPET (1878), p. 127. [“El paraíso terrenal debe de estar hecho de papel, en el interior tiene que haber ramas de árboles, unas floridas y otras cargadas de frutos de varias especies como cerezas, peras, manzanas, higos y uvas, y tales cosas artificialmente hechas (...) y las flores deben excéder la altura de las almenas”].

Mary Anderson, aunque reconoce que las murallas almenadas hacen referencia a la Jerusalén Celeste, sostiene la existencia de una influencia teatral en las representaciones artísticas⁶⁷². Sin generalizar, creo que en algunos casos concretos cabe en efecto pensar en una influencia de la escenografía, por ejemplo en una tabla del maestro de Guimerá en el museo de Vich (Fig. 2, ca. 1400) cuyas murallas y torres están probablemente inspiradas en un *castell*⁶⁷³. Estas murallas visiblemente artificiales aparecen en ocasiones en el arte llenas de rosales, rasgo que Reau interpreta en relación con la rúbrica de París ya citada que indica que “las flores deben exceder la altura de las almenas”⁶⁷⁴.

A la influencia teatral podrían remitir así mismo las *Expulsiones del Paraíso* en las que Dios Padre aparece en la puerta de una iglesia expulsando a Adán y Eva (Fig. 3) como sabemos que eran expulsados de la iglesia los actores en varios dramas ingleses⁶⁷⁵. En todo caso, la identificación de la Puerta del Paraíso con una puerta de iglesia medieval, románica o gótica⁶⁷⁶ puede tener su origen en la existencia en numerosas iglesias medievales de Fachadas del Paraíso⁶⁷⁷ o en los ritos de penitencia pública en los que como hemos visto los penitentes eran expulsados de la iglesia a imitación de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Sea por influencia del teatro o por la de las prácticas litúrgicas y la propia iconografía, lo que es evidente es el hecho de que en la Edad Media el Paraíso, sea terrenal o celestial, se asimila frecuentemente con una iglesia y así en un capitel asuncionista de la iglesia de *Notre-Dame du Port* en Clermont Ferrand aparece en lo alto el Paraíso celestial bajo la forma de una iglesia fortificada y con torre, en el interior de la cual podemos ver, a través de la puerta abierta por los ángeles, una lámpara ardiendo sobre el altar.

672 ANDERSON (1963), p. 126.

673 LLOMPART i MORAGUES (1966-67) p. 27-28 y (1977), vol. 2 p. 68 relaciona la tabla con una roca del Corpus Valenciano de 1517 en la que figuraban *Lo deu de parabis terrenal*, Adán y Eva, un ángel, un querubín y *la mort*.

674 REAU (1996), 1.1 p. 103.

675 ANDERSON (1963), pp. 141-42.

676 El Paraíso-iglesia aparece en las miniaturas del manuscrito del *Mistère du Jour dou Jugement* de la Bibliothèque Municipale de Besançon ms. [M] 579, fol. 22v. (Fig. 3). En otros casos, por ejemplo en una miniatura flamenca del maestro de Catalina de Cleves, la puerta del Paraíso es una puerta de ciudad (DEFORER, KORTEWEG y WÜSTEFELD (1990), lam 41).

677 Para PICARD (1971) la denominación “*paradisus*” que en la Edad Media se aplica frecuentemente a los atrios de las iglesias tiene su origen en un *lieu-dit*. Se trataría de un topónimo aplicado en su origen exclusivamente al pórtico de la basílica de S. Pedro del Vaticano -por su decoración con temas del Paraíso celestial- y más tarde extendido a otras iglesias por influjo de las peregrinaciones. Hay sin embargo numerosas pruebas de que ciertos “paraísos” medievales se relacionaban con el Paraíso terrenal, por ejemplo la fachada del Paraíso de la Catedral de Santiago (hoy Azabachería) con su atrio y su fuente de la vida (vid. MORALES ALVAREZ (1985)).

Caín con la quijada

Siguiendo la estela de los trabajos de Mâle, John K. Bonnell planteó en 1924 la posibilidad de que las representaciones plásticas en las que Caín asesina a su hermano Abel golpeándolo con una quijada de asno tuvieran su inspiración en el teatro, ya que tal circunstancia no se menciona en el *Génesis* ni en los comentarios latinos a la Biblia y sin embargo aparece en los dramas del ciclo de Towneley y Hegge⁶⁷⁸. Para Bonnell el motivo es insular y su difusión se produciría a través de los *Misterios* ingleses apareciendo en el teatro continental sólo en épocas tardías (drama bretón de hacia 1550)⁶⁷⁹. Bonnell, sin embargo, desconocía la existencia de numerosos casos en el arte inglés de los siglos XI-XV en los que aparece la quijada, y de textos anglosajones como el *Dialogo de Salomón y Saturno* (siglo IX ó XI)⁶⁸⁰ en el que ésta aparece así mismo mencionada invalidando la posibilidad de un origen teatral para el motivo.

Meyer Schapiro en un trabajo clásico sobre el tema desmontó la tesis de Bonnell y planteó una nueva e ingeniosa teoría que explica el origen de la quijada en una confusión entre las voces anglosajonas *cinbān* (quijada, mandíbula) y *Cāin bana* (Caín asesino)⁶⁸¹. Para Schapiro, la confusión motiva la aparición de la quijada en el *Dialogo de Salomón y Saturno* (del siglo IX según él) pasando después al arte (el primer caso sería una miniatura de la *Paráfrasis del Pentateuco* de Aelfric, siglo XI)⁶⁸². El problema es que, como ha señalado George

678 BONNELL (1924). Aparece además en otros ciclos ingleses como Wakefield o la *Creation of the World* cónica. Incluso Shakespeare hace exclamar a Hamlet “*as if it were Cain’s jawbone that did the first murder*” (sobre la escena del asesinato de Abel en el teatro medieval inglés vid. GUILFOYLE (1991).

679 En el arte continental aparece a finales del siglo XIV en Alemania (Retablo de Grabow, Maestro Bertrand, 1379), en Francia (vidriera de la Catedral de Châlons sur Marne, s. XVI, REAU (1996), 1.1, p. 122) y en Flandes (en el retablo de Gante de los Van Eyck y en un relieve de la arquivolta en grisalla que sirve de marco a la Natividad de Petrus Christus en la National Gallery de Washington (PANOFSKY (1998)[1953] fig. 134).

680 Para Schapiro y Anderson es del siglo IX aunque otros como Henderson piensan que no puede ser muy anterior a 1100.

681 SCHAPIRO (1942).

682 *British Museum*, MS Cotton, Claudius B iv, fol. 8v. Vid. HENDERSON (1961), p. 111.

Henderson, en la lengua anglosajona la pronunciación de *cinbān* y *Cāin bana* no era en absoluto parecida y que la quijada aparece en algunas cruces de piedra irlandesas del siglo X más antiguas que el *Diálogo* anglosajón que no sería muy anterior al 1100 aunque precedería a la *Paráfrasis de Aelfric* datada no en el siglo XI como suponía Schapiro sino en el segundo cuarto del XII⁶⁸³.

Para Henderson, que retoma con matices la tesis de O. F. Emerson⁶⁸⁴, la tradición de la quijada se ha originado por contaminación con la historia de Sansón que según el libro de los *Jueces* (15, 15-19) empleó la quijada de un asno para matar a los filisteos. Esta contaminación no se habría producido en los textos sino en el campo de la iluminación de manuscritos ya que la actitud de Caín en el manuscrito de Aelfric coincide totalmente con la de Sansón blandiendo la quijada en una miniatura de las homilías bizantinas de Gregorio Nanzianeno (Ms. de París, Pl. 16c) y es muy similar a la del Sansón de las puertas de Bronce de Augsburgo⁶⁸⁵.

El problema en este caso es explicar como un atributo de Sansón -figura de Cristo- se convierte en uno de Caín, a no ser que se trate de un escrupuloso intento de reconstrucción arqueológica para poner de manifiesto que la Edad de los Metales aún no ha hecho su aparición ya que de acuerdo con el relato del *Génesis* (cap. 5), la metalurgia comienza con Tubalcaín. Para Cherrel Guilfoyle, tal “arqueologismo” es extraño en el teatro medieval que incurre en frecuentes anacronismos⁶⁸⁶ y al respecto cabe añadir que, en todo caso, sí lo que se quería era situar la escena en un momento anterior a la aparición de los metales podría haberse recurrido con mayor facilidad al bastón o cachiporra que menciona la tradición rabínica.

Quizá como señala A. Barb los monjes e imagineros irlandeses y anglosajones que crearon la imagen escogieron la quijada de un asno porque se la sugirió el propio relato del

683 HENDERSON (1961). Dado el estado de conservación de las cruces irlandesas y la tosquedad de la talla cabe la duda de si realmente el instrumento que empuña Caín es una quijada y Henderson reconoce que podría tratarse de una azada curva (tipo documentado en la arqueología de la zona) lo que concordaría con la idea de Caín agricultor. En todo caso hay textos irlandeses tardíos que se refieren a la quijada (de camello, no de asno) como el *Libro amarillo de Lecan* (siglo XIV) que ya mencionó Kingsley Porter.

684 EMERSON (1906).

685 Otros posible origen podría estar en las representaciones clásicas de Chronos/Saturno como Dios de la agricultura, llevando en la mano una hoz que en ocasiones puede ser dentada como en un grabado en madera de mediados del siglo XV reproducido por Panofsky (vid. PANOFSKY (1982), p. 97, fig. 48).

686 Vid. GUILFOYLE (1991), pp. 44-46.

Génesis que emplea la palabra *brg* que en hebreo significa sacrificar personas o animales, palabra de la misma raíz que la voz griega *harpe* que se emplea para referirse a una hoz curva de metal o de hueso con dientes originales o de pedernal. Cabría pensar por tanto en un conocimiento de las hoces neolíticas hechas con quijadas de asno y puntas de pedernal, el problema es que estas no aparecen documentadas en la arqueología de las Islas ni en la de ningún lugar del norte de Europa por lo que habría que pensar en uno más de los abundantes, aunque polémicos, casos de la influencia del cercano oriente en el monacato de las Islas Británicas⁶⁸⁷.

Existe una abundante literatura y representaciones plásticas de hoces curvas, sean o no dentadas, en manos de dioses, héroes y reyes de las más diversas culturas. En Grecia el *drepanon* o *harpe* es el arma que Zeus emplea contra Typhon y aparece también en las manos de Hermes, Perseo y Hércules. Cronos la lleva también como dios de la agricultura y en el arte egipcio hay representaciones de Faraones con hoces de hueso y dientes de pedernal que pudieron haber pasado del mundo copto a las Islas Británicas como sucedió con otros temas de origen egipcio, por ejemplo el pesaje de las almas en el Juicio Final.

La cuestión del origen de la quijada sigue estando envuelta en el misterio pero en todo caso no es un motivo teatral. El teatro la tomó de las artes plásticas y a lo sumo pudo haber colaborado en su difusión y en la extensión de su uso como arma asesina e infernal (en la *Tentación de S. Antonio* de Mathias Grünewald (Museo de Colmar), uno de los demonios sostiene a San Antonio por el cabello mientras otro levanta una quijada que empuña con los dientes hacia atrás para descargar un golpe sobre la cabeza del santo)⁶⁸⁸.

En el teatro medieval, Caín aparecía en escena con una quijada “de madera y no de hierro para que pueda romperse bien”, rellena de tinte de color rojo con la que golpeaba a Abel que llevaba bajo la peluca un protector metálico para amortiguar el golpe⁶⁸⁹. En el *Jeu d'Adam*, por ejemplo, aunque no se indica cuál era el arma empleada una rúbrica nos informa de que Abel llevaba una olla bajo sus ropas para amortiguar los golpes: “*habebit ollam coopertam pannis suis, quam percussiet Chaim quasi ipsum Abel occideret*”⁶⁹⁰.

687 BARB (1972).

688 Foto en CASTELLI (1952), fig. 76.

689 MASSIP i BONET (1992), p. 110.

690 GUILFOYLE (1991), p. 48. Legge ha sugerido que la olla podría estar rellena de tinte rojo.

En España esta particularidad iconográfica aparece, hasta donde yo sé, sólo en obras de clara filiación inglesa como las pinturas de Sigena (Fig. 4)⁶⁹¹ y no existen referencias del uso de la quijada en el teatro. Tenemos sin embargo en la Península un completísimo ciclo veterotestamentario en el trascoro de la Catedral de Toledo, formado por 58 relieves en los que se aprecian evidentes influencias teatrales.

La cerca exterior del coro de Toledo fue esculpida durante el episcopado de Pedro Tenorio (1367-99) con una espléndida serie de relieves en los que se representan escenas del Génesis y el Éxodo desde la Creación del Mundo hasta la adoración de las Tablas de la Ley, incluyendo varias escenas que ilustran leyendas apócrifas relativas a Caín, Abel y Seth. El ciclo ha sido estudiado por Ángela Franco Mata quien señala coincidencias con las lecturas de la vigilia de Pascua y con la estructura de los ciclos teatrales, especialmente de los ingleses⁶⁹².

En efecto, la selección de escenas que se ha hecho en la cerca del coro toledano, coincide casi completamente con las de los ciclos de York, Beverly, Towneley y N-Town (*Ludus Coventriae*) y con las de piezas germanas como el *Egerer Spiel* o la *Pasión de Maastrich*. Ángela Franco se refiere a las noticias del canónigo Felipe Vallejo sobre la existencia de representaciones en la Catedral toledana y concluye que no es imposible que los escultores de la cerca exterior del coro (tres al menos) se hubieran inspirado en ellas, aunque no entra en el análisis de las influencias concretas en los relieves más allá de la coincidencia en la selección de temas que puede explicarse perfectamente con la liturgia de la vigilia pascual.

Por mi parte, creo que las influencias existen pero ello no supone necesariamente la existencia de representaciones de dramas del Antiguo Testamento en Toledo (que no menciona Vallejo, aunque tenemos algunas referencias en el siglo XVI), ya que como la propia Franco Mata reconoce en un trabajo posterior, los relieves de Toledo están de algún modo relacionados con un ciclo gemelo de la Catedral de Salisbury estudiado por Selby Wittingham⁶⁹³ y es en éste en el que pudieron haberse originado las influencias teatrales.

691 Son obra relacionada con la escuela miniaturista de Winchester y su autor debió de ser el Maestro de la *Morgan Leaf* o un discípulo genial como ha demostrado Otto Pächt.

692 FRANCO MATA (1987), especialmente pp. 147 ss.

693 FRANCO MATA (1993) p. 23. Para el ciclo de la sala capitular de Salisbury vid. WHITTINGHAM (1989).

Las escenas de la Creación del Mundo, por ejemplo, con Dios Padre modelando un firmamento curvo y mostrando las estrellas, el sol y la luna que cuelgan como dos pendones (Fig. 5 A y B) parecen en efecto inspiradas en la escenografía y lo mismo sucede con los arbolillos artificiales que las ambientan y los edículos que cubren las escenas de interior⁶⁹⁴. Teatrales son así mismo las escenas de la *sepultura de Adán*, calcada de un Santo Entierro, y del Arca de Noé, que repite modelos inspirados en la escenografía, y las “nubes” con adornos vegetales que señalan en el cielo y sirven de asiento a Yahvé en las teofanías (relieves de la *Batalla contra Almalec* y la *Teofanía en el Sinaí*)⁶⁹⁵.

No me parece, sin embargo, que se trate de influencias directas sino residuales. Los escultores de la cerca de Toledo manejaron un amplio y variado conjunto de fuentes bíblicas, apócrifas e iconográficas tanto cristianas como judaicas, y varios detalles apuntan a una conexión inglesa. La escena de la muerte de Abel, por ejemplo, presenta la particularidad de representar el asesinato por medio de un mordisco que Caín propina a su hermano en la yugular. Es esta una rareza que tiene paralelos iconográficos y literarios en ambientes hebreos hispanos (*Biblia de la Casa de Alba* y *Libro del Zohar*) pero también en el teatro de las Islas (*Cursor Mundi*, II, vv. 1087 ss.)⁶⁹⁶. Lo mismo sucede con las escenas de Lamec matando a Caín con un arco, presentes en la tradición rabínica y en la literatura medieval inglesa (*Book of Adan* y *Legends of the Patriarchs and Prophets* de Baring-Gould)⁶⁹⁷ aunque también conocidas en la escultura y la pintura desde el siglo XII⁶⁹⁸.

El Sacrificio de Isaac

694 Son, en todo caso, recursos habituales en la miniatura (Biblia de Souvigny, Fig. 5 C) de manera que nada prueban sobre la existencia de representaciones teatrales en Toledo.

695 Vid. FRANCO MATA (1987), figs. 50 y 51.

696 EMERSON (1906), pp. 854-55.

697 EMERSON (1906), pp. 876-77.

698 Aparece el tema en capiteles de Autun, Vealay y Módena (s. XII) y en una clave de Norwich (s. XV). En la miniatura lo encontramos en la Biblia de Roda (BNP, lib. I, fol. 6) y en varias miniaturas anglonormandas del siglo XIV. En la pintura se representa en los frescos de la iglesia aragonesa de Concilio (Museo de Jaca) y en Italia en los frescos del *Palazzo dei Priori* de Perugia y del Camposanto de Pisa.

Como veíamos en capítulos anteriores, la influencia de los trabajos de Mâle llevó a los estudiosos del arte medieval a buscar en el teatro el origen de ciertas particularidades iconográficas para las que no se podía encontrar una fuente textual. Siguiendo esta línea Mary Anderson, en un libro clásico sobre la influencia del drama en la imaginería, planteó la posibilidad de que las escasas representaciones del *Sacrificio de Isaac* en las que el hijo de Abraham aparece con los ojos vendados tengan su fuente en el teatro⁶⁹⁹. En efecto, ni el capítulo 22 del *Génesis* ni los comentaristas medievales mencionan la venda que, sin embargo, es frecuente en la escena medieval. Refiriéndose a una vidriera de Malvern en la que otros paneles tienen evidentes influencias teatrales, Anderson plantea la relación con el teatro inglés en el que se menciona el motivo.

En el *Abraham and Isaac* del *Ludus Coventriae* es Abraham quien habla:

*“with this kercher I kure (cover) thy face,
In the time that I sle the
Thy lovely visage wold I not se”*⁷⁰⁰

mientras que en los *Chester Plays* es Isaac quien pide a su padre que le tape los ojos:

*“Father, I pray you, **hyde myne eyne**
that I see not your sword so keene”*⁷⁰¹

Anderson no menciona ningún otro caso en el arte, aparte de la vidriera de Malvern, y da a entender que se trata de un caso aislado, probablemente inspirado por la contemplación de una obra teatral: “...*this unusual motif was suggested to him (al vidriero) by a play*”. Hay, sin

699 ANDERSON (1963) p. 109.

700 BLOCK (1922) vv. 179-81, p. 49. En el drama de Brome (Suffolk), como en el *Ludus Coventriae*, Isaac pide a su padre que le vende los ojos y que le corte la cabeza con el menor número de golpes posible y Abraham le cubre la cara con una tela. ELLIOT (1972), p. 169 lo interpreta como una expresión de miedo natural e involuntario y no pecaminoso, el mismo miedo que Cristo, como hombre, experimenta en la cruz a pesar de su voluntaria aceptación del sacrificio.

701 Cit. ROUANET (1901), IV, p. 135 y ANDERSON (1963), p. 109.

embargo, casos muy anteriores en otros países por lo que creo que hay que descartar un origen teatral para el motivo.

El ejemplo más antiguo que conozco en el que aparece la venda es español: se trata de un sarcófago paleocristiano de Tarragona (*Sarcófago de Leocadio*, comienzos del s. V, Fig. 6), al que hay que considerar como una pieza excepcional ya que no vuelve a aparecer la venda en el resto de los sarcófagos paleocristianos españoles⁷⁰² ni, hasta donde yo sé, en los de otras zonas de Europa. Tiene que haber existido, sin embargo, una tradición iconográfica hoy perdida ya que el motivo reaparece en el siglo XI en Italia en ambientes bizantinos (*paliotto* de marfil de la Catedral de Salerno (s. XI) y mosaico de la Capilla Palatina de Palermo (s. XII, Fig. 7)⁷⁰³), y se mantiene en uso en fechas posteriores tanto en occidente (inicial del *Misal de Felipe de Luxemburgo*, Fig. 8)⁷⁰⁴ como en oriente (*Historia del mundo* de Rashid al Din y tabla de Aleppo)⁷⁰⁵.

Parece pues que hay que buscar el origen del motivo fuera de la escena, quizá en el ritual de las ejecuciones del Imperio romano como afirman Reau o Schlünk y Hauschild⁷⁰⁶. De este modo podría explicarse también que en los descendimientos de la cruz de Taüll y Erill-la Vall, los ladrones tengan los ojos vendados⁷⁰⁷, o los casos en los que los santos llevan la venda en la escena de su decapitación⁷⁰⁸.

Cabe pensar también, teniendo en cuenta la correspondencia tipológica que se establece entre Isaac y Cristo, que se quiera plantear un paralelismo con las escenas de la flagelación y el escarnio ante Caifás ya que *Marcos* (14, 65) dice que a Cristo le cubrieron el rostro y *Lucas* (22, 64) que le cegaron o vendaron (*et velaverunt eum*)⁷⁰⁹. No creo que sea casual que en el

702 Begonya Cayuela, que prepara en la actualidad una tesis en la Universidad de Barcelona sobre la iconografía del sacrificio de Isaac en el arte medieval hispano, me confirma que el de Leocadio es un caso único.

703 SPEYART van WOERDEN (1961), p. 233 fig. 16, el caso de Palermo también en GREEN (1979), fig. 45.

704 Obra de finales del siglo XV. Biblioteca de Le Mans MS. 254, fol 59, dibujo en GARNIER (1989), fig. 27.

705 La miniatura de Rashid (Baltimore, *Walters Art Gallery*), es de mediados del siglo XIV. La tabla procedente de Aleppo, hoy en el *Islamisches Museum* de Berlín, está fechada en 1603. Ambos casos ilustrados en SCHAPIRO (1943) figs. 7 y 5.

706 REAU (1996) I, 1 p. 167 y SCHLUNK y HAUSCHILD (1978), p. 134, éstos últimos a propósito del sarcófago de Leocadio.

707 S. XII, BASTARDES i PARERA (1980), fig. p. 79. Hay casos fuera de la península aunque posteriores: el retablo de Schafhouse (1449) y un grabado de Israel van Meckenen.

708 Es frecuente en las decapitaciones de S. Juan Bautista y St. Denis (Altar de Henri Bellechose (Louvre, ca 1416), LACLOTTE-CUZIN (1987) fig. p. 11).

709 Con el rostro cubierto por un velo en la flagelación suele aparecer Cristo en los alabastros ingleses (HILDBURGH (1949), p. 78 y Pl. XVIIa) y no faltan, desde el siglo XII, los casos en los que lleva una venda en los ojos (hoja de Salterio

responsorio de la Misa del Domingo de Quincuagésima se lea el relato sacrificio de Isaac (*Genesis* 22) y el Evangelio sea *Lucas* 18, 31-43, en el que Jesús hace un vaticinio de su futura Pasión y Resurrección y cura al ciego de Jericó. Del mismo modo, no por azar se leía desde el siglo IV el capítulo 22 del Génesis en la Vigilia de Pascua en las liturgias de Jerusalén, Milán, la Galia y en el rito Mozárabe⁷¹⁰. La interpretación tipológica de la historia de Abraham e Isaac, sólidamente establecida entre los teólogos desde fechas muy tempranas⁷¹¹, explica a mi entender, sin recurrir al teatro, al Isaac vendado, si bien la costumbre de vendar los ojos a los condenados pudo tener algo que ver en la aparición del motivo⁷¹² y el teatro en su difusión.

Porque, en efecto, el motivo de la venda parece haber sido más popular en el teatro que en el arte. No sólo en el teatro inglés se la menciona sino que son muchos los casos en todos los países en los que el asunto da lugar a un diálogo entre Abraham e Isaac, bien siendo el padre el que le propone a Isaac vendarle los ojos⁷¹³ o el hijo el que se lo pide

del *Victoria & Albert Museum* MS 661, en NELSON (1972), fig. 11), iconografía que se mantiene hasta el siglo XV (fragmento de alabastro del Museo de Rouen y clave esculpida de la Catedral de Norwich (ROSE y HEDGECOE (1997), NK15 p.106 y fig. p. 105).

710 SPEYART Van WOERDEN (1961), p. 219.

711 La interpretación tipológica del episodio arranca de San Pablo (*Gálatas*, III, 16) y se hace explícita en el Pseudo-Tertuliano, San Agustín (*La Ciudad de Dios*, XVI, 32), Melitón de Sardes (*Excerptorum libri sex*, MIGNE, P. G., V, col. 126) e Ireneo de Lyon, convirtiéndose pronto en un auténtico tópico (textos en SPEYART Van WOERDEN (1961), pp. 214 ss.). En el arte este carácter tipológico se evidencia generalmente, colocando el haz de leña que lleva Isaac a la espada en forma de cruz (Salterio de la Reina Ingeburg fol 11r, SPEYART Van WOERDEN (1961), fig. 18). Sobre el carácter tipológico de la escena en relación con el teatro inglés vid. WOOLF (1986), pp. 49 ss, esp. p. 51. En el drama de Cornualles el carácter tipológico se enfatiza llamando Gabriel al ángel que detiene la espada de Abraham NORRIS (1859), I, pp. 103-05), y en la *Passionspiel* de Friburgo el pregonero anuncia por anticipado el significado tipológico del drama.

712 Cabe atribuir también a la influencia de las ejecuciones los abundantes casos en que Isaac aparece con las manos atadas, si bien en este caso, la ligadura se menciona en la Biblia (Gen. 22, 9 “ató a su hijo y le puso sobre el altar, encima de la leña”). Es un motivo frecuente en el arte desde la época paleocristiana (SPEYART Van WOERDEN (1961), figs. 7, 8, 15) y bizantina (manuscrito griego de la BNP, Ms. Grec. 510, fol. 174v, en GREEN (1979) fig. 45). Hay casos también en el prerrománico (capitel de S. Pedro de la Nave, (Zamora), en el Románico (miniatura del *Hortus Deliciarum*, capitel de S. Isidoro de León), en el Gótico y en el Renacimiento (SPEYART Van WOERDEN (1961), figs. 16 y 17).

713 Así sucede, por ejemplo, en el teatro popular actual de Vallibona (Castellón) “siendo preciso cumplir/ lo que Dios tiene dispuesto/ voy a vendarle los ojos / a mi hijo con el pañuelo” JULIA MARTINEZ (1930), p. 100. En España el tema del sacrificio de Isaac está documentado en el Corpus de Gerona en el siglo XIV (SHOEMAKER (1973) [1935], p. 11; DONOVAN (1958), p. 119), y en el de Elche en 1478, según el *Llibre del Consell* que menciona *lo entrames de Abram* (QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 180). También se representaba en Toledo, (ca. 1500) un *Auto del sacrificio de Abraham* (TORROJA y RIVAS (1977), p. 63). Hay así mismo testimonios de *Autos de Abraham* en el Corpus de Sevilla (en 1560 y 1571, ROUANET (1901) IV, p. 136), en Mallorca (LLABRES (1901) n° 26), Valencia (1557, *Sacrifici de Abraham*) y Alicante (1692, *Sacrific de Isaac* (FUSTER (1976), p. 44. El tema fue también muy utilizado en el teatro misionero americano para explicar que el Dios de los cristianos no quiere sacrificios humanos (vid. DUREGON (1996). Como pervivencias actuales están los casos de Castellón y Laza (Ourense, 3 de Mayo, con Isaac vendado) y describe uno Juan Valera en su *Juanita la Larga*. Fuera de la Península son también abundantes las obras que tratan el tema: para Alemania e Inglaterra véase un breve catálogo en ROUANET (1901), IV pp. 135-142. Para Francia e Italia HUERTA i VIÑAS (1976), p. 44 nota 1 y DUREGON (1996), p. 355.

aceptando su suerte como Cristo en el Gólgota⁷¹⁴. Así sucede, ya en el XVI, en el *Mistère du Viel testament*:

*Tout ce que voudrés que je face
je le feray, mon père chier;
mais veuillez moy les yeulx cachier,
affin que le galive ne voye
quant de moy vendré aprochier;
peult estre que je foudroye⁷¹⁵,*

en una pieza mallorquina del códice Llabrés, *Consueta del sacrifici de què Abram volia fer de son fill Isach* vv. 179-82:

*Enbenau-mé los ulls del cap;
guardau la bena no us scap.
L'esperit que pugna resesistir ;
so, pare, no vull contradir.⁷¹⁶*

y en una de las obras del *Códice de Autos Viejos* (*Auto del sacrificio de Abraham*, vv. 328-32):

y as mis ojos de cubrir
porque a vezes se levanta
yra al tiempo de morir,
y por no ver deçendir
el cuchillo a la garganta⁷¹⁷.

714 Además de la interpretación tipológica de la teología católica hay que recordar que en la tradición judía antigua, el *targum* del Génesis remarca también la aceptación de Isaac.

715 vv. 10225-30. Vid. la ed. de ROTHSCHILD (1878-91) (6 vols.) [Reprint París 1966].

716 LLABRES (1901) n° 26. Texto en HUERTA i VIÑAS (1976), p. 127 y REYES PEÑA (1988), p. 242.

717 ROUANET (1901) n° 1, vol I, p.19.

Se ha apuntado también una relación con el teatro para una variante del tema que nos ocupa: los casos en los que Abraham levanta su cuchillo y tapa con la mano o con el extremo de su manto la cara o la boca de Isaac al tiempo que vuelve la cabeza para no ver la muerte de su hijo. Martial Rose en su estudio sobre las claves de bóveda de la Catedral de Norwich, en muchos casos influidas directamente por el teatro como han demostrado los trabajos de Anderson, destaca que el tema del sacrificio de Isaac aparece en tres ocasiones pero en ningún caso Isaac lleva la venda, aunque en uno de ellos (NC8 en su numeración) Abraham tapa con su mano la cara de Isaac, gesto que Rose relaciona con el ciclo de N-Town o *Ludus Coventriae* en el que Isaac dice a su padre:

*“and turn from me your face away
my head ehen that ye shall off smite”⁷¹⁸*

Sin embargo, como sucede en el caso de la venda, el motivo aparece en el arte (*Salterio de la Reina Ingeburg*, miniatura del *Hortus Deliciarum*)⁷¹⁹ en fechas muy anteriores a las de los *Cycle Plays* ingleses por lo que hay que descartar un origen teatral y pensar, por el contrario, que son los dramaturgos los que se inspiran en las artes plásticas.

Hay, no obstante, en las representaciones plásticas de la escena del *Sacrificio* algunos rasgos que pueden remitir a la influencia teatral: en ocasiones, la escena, contra el relato bíblico, no sucede en un exterior sino en el interior de una iglesia, con Isaac sobre el altar. Puede tratarse de un intento de enfatizar su carácter de prefiguración del sacrificio de Cristo en la Cruz que se rememora en la misa, o de una contaminación iconográfica con las representaciones de la presentación de Cristo en el Templo⁷²⁰, pero cabe también la

718 ROSE y HEDGE COE (1997), p. 134. El texto del *Ludus Coventriae* (vv. 167-68) puede verse con la grafía original en la edición de BLOCK (1922), p. 48.

719 Salterio de la Reina Ingeburg fol 11r, ya citado. El *Hortus Deliciarum* (fol. 36r) incluía una miniatura, hoy perdida pero conocida por un calco del Conde Bastard, en la que Abraham ahoga los gritos de su hijo tapándole la boca con la mano al tiempo que vuelve la cabeza, quizá para mirar hacia Dios o el ángel, hoy inexistentes (GREEN (1979), n° 45Pl. 22). Hay también casos posteriores como dos lienzos de Rembrandt, uno en el Museo de Munich y otro en el Ermitage, en los que Abraham tapa con su mano el rostro de Isaac para impedirle ver y para ahogar sus gritos (REAU (1996), I, 1 p. 168).

720 Vid. SINANOGLU (1973), pp. 502. Un caso en un capitel de Jaca en el que sobre el altar está ya acostado el Cordero.

posibilidad de que los artistas tengan en mente las representaciones dramáticas que tenían lugar dentro de la iglesia utilizando el altar del templo como ara para el sacrificio.

Ulla Hastrup considera también rasgos teatrales la enorme cimitarra⁷²¹ curva que lleva Abraham en algunos casos (frescos de Belinge, *Biblia Pauperum...*) y la presencia en la escena de un candelabro alto o pebetero con fuego “*An unmistakable requisite in plays and in wall-paintings, but extremely unrealistic*”⁷²²

Por otra parte, se ha relacionado también la manera en que el ángel detiene el brazo de Abraham armado con el cuchillo, o la forma en la que Abraham coge violentamente a su hijo, con manifestaciones teatrales pero, en este caso, con las representaciones religiosas judías del Aqueda, durante la Pascua⁷²³. Sin duda los ritos litúrgicos judíos han dejado su impronta en las representaciones plásticas y en muchos casos la posición del puñal sobre el cuello de Isaac, en la carótida, es la misma que se emplea en el sacrificio ritual de animales (Isaac=Cristo=Cordero), ritual que prescribe también la postura de la cabeza de la víctima, echada hacia atrás sobre la piedra, y la posición del dedo meñique del sacrificante sobre la hoja del cuchillo, ambos rasgos frecuentes en el arte⁷²⁴.

La historia de Job

Uno de los personajes del Antiguo Testamento al que los comentaristas medievales han considerado unánimemente como figura de Cristo es el patriarca Job, un *Exemplum Doloris*

721 Sabemos que en el teatro medieval se utilizaban espadas de madera trucadas que arrojaban sangre, sin embargo en el arte casos de enormes espadas son frecuentes desde mucho antes de que tengamos documentado el uso de tales artilugios: del siglo XI (1047) es el Beato de Fernando y Sancha y del XII un capitel de *NotreDame de la Couldre* en Parthenay, REAU (1996) I, 1 p. 167) entre otros ejemplos. La cimitarra gigante aparece también en escenas de David y Goliat como en una clave de Norwich (ROSE y HEDGECOE (1997), NG4, p. 78, fig. p. 77)

722 HAASTRUP (1980) p. 151. La lengua de fuego, llama o resplandor no se menciona en el Génesis 4, pero en el *Cain y Abel* del ciclo de Chester se dice “*Then a flame of fyer shall descende upon thee sacrafice of Abel*” (BUTTERWORTH (1994), p. 137) y también en los *Towneley Plays*, en la *Creation of the World*, se menciona “una gran columna de humo” (vid. ANDERSON (1963), p. 144).

723 Vid. DEAUT (1963) p. 153-208 y GOLDMAN (1966), pp. 158-161. Agradezco a Begonya Cayuela, de la Universidad de Barcelona, estas referencias.

724 SPEYART Van WOERDEN (1961), p. 228.

modelo de paciencia y sufrimiento y objeto de meditación por su proverbial resignación, asimilado con Cristo en tanto que justo que sufre sin razón⁷²⁵.

La interpretación de Job como figura de Cristo arranca de San Gregorio Magno (*Expositio in librum beati Job sive moralia*) para el cual Job prefigura a Cristo y sus hijos a los apóstoles. Los comentarios de San Gregorio, muy populares en la Edad Media, extendieron la interpretación de Job como antetipo de Cristo y difundieron su leyenda⁷²⁶. La narración bíblica tiene una clara intención didáctica y moralizadora pero se presenta en forma dramática. El *Libro de Job* es un drama en prosa y verso de carácter épico, hasta el punto que se le ha comparado con la *Ilíada* y la *Odisea* en el mundo griego.

Sin embargo, a pesar de la indudable fuerza dramática de la historia, y de su interpretación tipológica, el factor dominante como hemos visto a la hora de escoger un tema para dramas veterotestamentarios, en el teatro medieval apenas tenemos noticias de representaciones de la historia de Job. Se hace referencia a Job como modelo de paciencia en el drama latino *Tres Filiae* (siglo XII, versiones de Hildesheim y Fleury)⁷²⁷, y es frecuente en los ciclos ingleses que el diablo intente quebrar la resistencia de Cristo a las tentaciones recordándole los padecimientos de Job⁷²⁸, pero para encontrar al patriarca como protagonista de un Misterio hay que esperar a la segunda mitad del siglo XV (*Mystère de la patience de Job* de 1478)⁷²⁹. En la Península no existen, hasta donde yo sé, referencias medievales. El caso más antiguo, ya del XVI, es un *Aucto de la paciencia de Job* recogido en el *Códice de Autos Viejos*⁷³⁰.

En el arte, el tema parece haber sido, sin embargo, mucho más popular que en el teatro. Aparece ya en la época paleocristiana (Dura Europos, catacumba de Santa Marcelina, sarcófago de Junio Basso) y se han señalado posibles relaciones con las representaciones de Prometeo encadenado y de Laoconte. Encontramos también ejemplos en el mundo bizantino (manuscrito del siglo IX en la Biblioteca Vaticana) y en el románico, tanto en la iluminación de manuscritos (Biblia del Panteón (s. XII) Biblioteca Vaticana) como en la

725 Sobre la visión de Job como '*Exemplum Doloris*' vid. BARASCH (1997), cap. V.

726 Sobre la leyenda de Job en la Edad Media vid. BESSERMAN (1979).

727 YOUNG (1932), pp. 313 y 321.

728 *York*, vv. 285-88, *Towneley*, vv. 299-302.

729 DOUHET (1854), cols. 474 ss.

730 ROUANET (1901), n° XCVI, vol. IV, pp. 105-127.

escultura (capiteles de Toulouse, la Catedral de Pamplona y Notre-Dame-des-Doms en Avignon). La historia de Job se hace un tema frecuente en los siglos del Gótico cuando aparecen ciclos dedicados al patriarca en las grandes catedrales francesas y españolas (Chartres, Reims, León...)⁷³¹ y en las iglesias italianas (Bartolo di Fredi, frescos de la Colegiata di San Gimignano, siglo XIV). En el siglo XV es tema frecuente en manuscritos⁷³², marfiles⁷³³ y retablos en los que generalmente el santo es sometido a todo tipo de burlas como en el teatro (Jean Mandyn, tabla del Museo Municipal de Douai), burlas y afrentas que prefiguran a las de Cristo hasta el punto que la iconografía de Job en el estercolero se calca de la del escarnio de Jesús (Mathias Grünewald, tabla de la Pinacoteca de Munich, finales del siglo XV)⁷³⁴.

En la Península contamos con una pieza excepcional para el estudio de la iconografía de Job en el arte medieval y sus relaciones con el teatro: un capitel de mediados del siglo XII (ca. 1140) procedente del desaparecido claustro románico de la Catedral de Pamplona⁷³⁵ en cuyas cuatro caras se ilustra el relato bíblico con el banquete en casa de Job, el Señor en lo alto hablando con el diablo, Job orando ante un templete, cuatro mensajeros dan a Job noticia de las desgracias sufridas por su hacienda y éste se arranca los cabellos y rasga sus vestiduras contemplado por su esposa, los ganados de Job son masacrados por sus

731 En la Portada de la Gomia en el claustro de la Catedral de León (1344-55) se representa un ciclo de Job como figura de Cristo inspirado en el de Reims.

732 *Breviario de Martín de Aragón*, Cataluña, mediados del siglo XV, hoy en la BNP, ROTH 2529, fol. 261v.

733 Arqueta de Marfil del Museo de Cluny.

734 Sobre la iconografía del tema vid. TERRIEN (1996).

735 Tan sólo 9 capiteles dobles -tres figurados y seis vegetales- subsisten del desaparecido claustro de la catedral de Pamplona comenzado hacia 1112 y terminado hacia 1142 (las fechas son aceptadas por la mayoría de los autores (Ubieto, Almech, García Guinea..) aunque algunos, como Goñi Gaztambide o Cahn y Seidel, adelantan la finalización de la obra hasta 1135-37. La mayoría está de acuerdo en asignar a los capiteles historiados una fecha cercana a la de la finalización de las obras (ca. 1140) aunque es probable que no todos los capiteles vegetales correspondan a la misma época ya que la documentación sugiere que la construcción estuvo paralizada durante algún tiempo y las diferencias de técnica en estos capiteles son evidentes. La serie más completa de reproducciones que conozco es la que ofrece IÑIGUEZ ALMECH (1968) figs. 1-19, más reducida la serie pero con buenas fotografías en color en el catálogo de la exposición *The Art of Medieval Spain*. Los capiteles se encuentran en la actualidad en el Museo de Navarra en el que ingresaron como donativo del capítulo de la Catedral en 1954. Los figurados son tres: uno dedicado a la Pasión de Cristo con la crucifixión, el prendimiento, Judas saliendo de la casa de Caifás, San Pedro cortando la oreja de Malchus y crucifixión del buen y mal ladrón. Otro se dedica a la Resurrección con el descendimiento, entierro, las Tres Marías ante el sepulcro y la Magdalena anunciando la resurrección a los apóstoles. El tercero es el dedicado a la historia de Job. Se conservan además seis capiteles vegetales, siete ábacos y un capitel historiado muy mutilado que para Almech (pp. 185-86, figs. 21 y 22) representa la el Lavatorio de Pedro y la Última Cena (este último capitel lo mencionan Biurrun en 1936 y JOVER HERNANDO (1987), p. 15 para la cual "sin duda perteneció al desaparecido claustro catedralicio")

enemigos y por la ira celeste, destrucción de la casa de Job, Job leproso ante su mujer y sus amigos y luego ante Dios.

Los capiteles del claustro de Pamplona, unánimemente elogiados como excepcionales tanto en su calidad como en la iconografía⁷³⁶, han sido emparentados con los más diversos centros y talleres. Por un lado Deschamps, seguido por Lafargue y Mesplé⁷³⁷, propusieron una filiación tolosana basada en las analogías iconográficas con dos capiteles procedentes de *La Daurade*⁷³⁸. Sin embargo, como ya notó Gaillard, en el plano formal las diferencias entre los capiteles de Pamplona y los de Toulouse son muy significativas por lo que quizá haya que pensar, como propone Kathryn Horste⁷³⁹, en la existencia de una fuente común (¿textual o iconográfica?) más que en una influencia directa.

Rechazada pues la conexión tolosana se han barajado otras posibilidades: Gaillard propone buscar las fuentes estilísticas del claustro iruñés en la escultura aragonesa anterior, especialmente en la catedral de Jaca⁷⁴⁰. Almech apunta paralelos italianos y lo emparenta con Sanguesa⁷⁴¹, mientras que Yarza y Melero Moneo piensan en una relación con la escultura del pórtico de Moissac, influencia que puede detectarse también en Santa M^a de Uncastillo⁷⁴². Se han querido ver así mismo ecos del claustro de Silos⁷⁴³, y se han señalado

736 Para el caso del capitel de Job los únicos paralelos conocidos en la escultura -a nivel de tema general- son el capitel de La Daurade y su copia, a los que se alude más abajo, y otro provenzal procedente del claustro de de *Notre-Dame-des-Doms* en Avignon (2^a/2 XII, Avignon, Musée du Petit Palais). En lo que respecta a los capiteles de la Pasión, no son tan excepcionales en su iconografía (véanse los paralelos que presenta IÑIGUEZ ALMECH (1968), pp. 186 ss.) aunque determinados rasgos son poco convencionales. Para Clara Fernández-Ladreda, la elección del tema de Job en el capitel de Pamplona podría tener relación con la existencia en Pamplona de al menos un ejemplar de los *Moralia in Job* de San Gregorio en manos del obispo Don Pedro de Roda (FERNÁNDEZ-LADREDA (1983)). Sabemos que el obispo Don Pedro regaló una copia a los monjes de Conques y en la biblioteca de la catedral de Pamplona se conserva otra junto con un *Libro de Job* ilustrado que incluye extractos de los comentarios de San Gregorio y un dibujo a pluma (fol. 86) que pudo servir de precedente gráfico del capitel según JOVER HERNANDO (1987), p. 15. El manuscrito ha sido estudiado por SILVA Y VERASTEGUI (1989).

737 DESCHAMPS (1923); LAFARGUE (1940), p. 92; MESPLE (1963), este último acepta la filiación tolosana pero difiere de los otros en la interpretación de la iconografía.

738 Los capiteles del claustro de Toulouse se encuentran en la actualidad en el Museo de los Agustinos de la ciudad. Suelen fecharse hacia 1180/90, medio siglo más tarde que los de Pamplona (véanse en Internet las fichas de la base de datos JACONDE). Del capitel con la historia de Job se conserva también en el Museo de los Agustinos una copia algo inferior que procede probablemente de la Catedral de San Esteban de Toulouse. La relación de los capiteles de Pamplona con los de La Daurade se ha visto reforzada con el descubrimiento de una fotografía que demuestra la existencia de otro capitel en Pamplona, hoy perdido, con el tema de los Ríos del Paraíso, que aparece también en Toulouse. Esta doble coincidencia en iconografías tan poco frecuentes como son la de Job y los Ríos hace difícil dudar del origen francés del maestro del claustro de Pamplona. Vid. ARAGONES ESTELLA (1995).

739 HORSTE (1982). La idea ya había sido apuntada por Marie Lafargue quien proponía una inspiración en la miniatura del siglo XI, de la cual la Biblia de Avila (1150-60) sería un testimonio. (LAFARGUE (1940), pp. 50-53).

740 GAILLARD (1960), p. 153.

741 ALMECH (1968), p. 187. y 199 (por la figura del herrero y sus paralelos con José de Arimatea)

742 YARZA LUACES (1979), p. 217; MELERO MONEO (1992A), p. 244 y (1992B), p. 10. Para esta última habría que

paralelos estilísticos con la escultura provenzal, concretamente con capiteles procedentes del claustro de Notre-Dâme-des-Doms en Avignon hoy en el Museo Grobet-Labadie de Marsella y el *Musée du Petit Palais* de Avignon⁷⁴⁴.

Sin pretender mediar en la polémica de la filiación de estas piezas, que desborda los límites de este estudio, me interesa destacar la existencia de influencias teatrales en la iconografía de los capiteles, un rasgo que ya había sido apuntado por Vázquez de Parga⁷⁴⁵, Iñiguez Almech y Mercedes Jover⁷⁴⁶. En otros capítulos me he ocupado de las posibles relaciones con el teatro en la iconografía de los capiteles de la Pasión y la Resurrección utilizando textos dramáticos contemporáneos para explicar determinados rasgos de los mismos, pero en el caso del capitel de Job aunque creo que las influencias teatrales existen no puedo presentar ningún texto contemporáneo ni español ni extranjero que las explique. No existen pruebas de que la historia de Job se representara en el siglo XII pero el hecho de que en el resto de los capiteles de la serie se encuentren rasgos teatrales como en éste, avala la hipótesis de la existencia de un drama perdido.

En el capitel que nos ocupa abundan los rasgos “realistas”, cómicos y burlescos que aparecen frecuentemente en las obras de filiación teatral. La actitud de los mensajeros, tres de los cuales tienen la capucha puesta para indicar la rapidez con que se desarrollan los acontecimientos (Fig. 9), el gesto de desesperación de Job que rasga las vestiduras ¡con una tijera! (Fig. 10), la presencia de un camello entre los ganados del patriarca, y los rostros caricaturescos de los demonios delatan una vivencia directa de la historia y un conocimiento de la imaginería diabólica de inspiración teatral.

Reveladora es también la representación de la escena de la matanza de los ganados bajo unas arcadas transformando en una escena de interior lo que debería de suceder al aire libre (Fig. 9). Puede tratarse simplemente de un recurso decorativo y de enmarque pero quizá

distinguir dos manos en la elaboración de los capiteles (1992a), p. 243.

743 JOVER HERNANDO (1987), p. 12, en la idea de dividir el frente del capitel en dos niveles y en la manera de representar el firmamento por medio de amplias cintas ondulantes.

744 Catálogo de la exposición *The Art of Medieval Spain* a.d. 500-1200, (1993), nº 96, p. 218. Sobre el capitel del *Musée du Petit Palais* en el que aparecen también escenas de la vida de Job, véase la ficha de JACONDE.

745 VAZQUEZ DE PARGA (1947), p. 463 se pregunta, respecto de la escena en la que la Magdalena comunica a los apóstoles la noticia de la Resurrección “sino hemos de ver aquí, como en la clásica escena de la compra de perfumes, una influencia del Drama litúrgico”.

746 IÑIGUEZ ALMECH (1968), pp. 194-95; JOVER HERNANDO (1987), pp. 13 ss.

haya que ver una alusión a la arquitectura de la iglesia o pórtico en el que se representaba la historia. Al ambiente eclesiástico remite también el templete ante el que ora Job, concebido como un baldaquino rematado con una cupulilla y una cruz, todo cubriendo un altar.

Inspiración directa en la escenografía teatral tiene a mi entender la original arquitectura de la casa de los hijos de Job, con sus ventanas por las que no caben los hijos y el carácter oriental que le da su cubierta de tela tipo carpa (Fig. 11). Ya he apuntado en el capítulo dedicado a **Escenografía y Arte**, que esta estructura a la que tres demonios zarandean como si fuera de tela y cartón o madera está inspirada probablemente en un decorado teatral y lo mismo sucede con el fuelle que empuña uno de los demonios (Fig. 12) para producir el “viento del desierto” que en el relato bíblico derriba la casa. El vestuario teatral explica también sin dificultad la vestimenta de salvaje que lleva el santo en las escenas del estercolero, un *maillot* con pelo y cuello de pico (Fig. 13) que recuerda inmediatamente a las “esclavinas pilosas” que se mencionan en documentos teatrales como vestimenta de salvajes y de santos “peludos” como el Bautista o San Onofre.

Para Mercedes Jover el teatro explicaría también el importante papel que la mujer de Job juega en el capitel, cuando en el *Libro de Job* no se la menciona hasta el final⁷⁴⁷. Aunque Jover no menciona ningún texto, es cierto que el teatro asigna un papel destacado a la mujer de Job. Sin embargo, los textos teatrales, amplificando el relato bíblico⁷⁴⁸, suelen convertirla en una auténtica Furia que cubre Job de injurias y le insulta con todos los calificativos a su alcance⁷⁴⁹. En el capitel de Pamplona aparece la mujer en la escena de la lamentación, donde la Biblia no la menciona, pero, muy lejos de la Furia de las piezas teatrales tardías que conservamos, su aspecto es el de una dama respetable de gesto adusto, algo que ya señaló también Gaillard respecto de los capiteles de Toulouse⁷⁵⁰.

747 JOVER HERNANDO (1987) p. 13.

748 Vulgata, *Job* 2, 9 *Dixit autem illi uxor sua: Adhuc tu permanes in simplicitate tua?. Benedic Deo, et morere* (las versiones castellanas (Nacar-Colunga, Biblia de Jerusalén) traducen la cláusula final como “maldice a Dios y muérete” más fiel al sentido del original hebreo)

749 En el *Mystère de la patience de Job* la mujer emplea varias decenas de versos en sus insultos y reproches y en el *Aucto de la paciencia de Job* la esposa (Arabisa) le conmina “Bendize al Señor en tal coyuntura y muérete luego..” aunque más tarde, recriminada por Job se arrepiente y se pone a mendigar para mantener a su marido hasta que es engañada por el diablo y vuelve a los improperios.

750 GAILLARD (1960), p. 238.

David y Betsabé

Emile Mâle en varios de sus trabajos sobre la influencia del teatro en la imaginería medieval señaló que en el arte de finales de la Edad Media las representaciones de David y Betsabé siguen un modelo común con Betsabé en primer plano bañándose desnuda en una fuente que refleja el cielo azul y ante ella dos sirvientas llevando un espejo y un peine o un cestillo con flores, mientras David la admira desde un balcón situado al fondo de la escena⁷⁵¹. Así nos la presentan, entre otros muchos, el iluminador Jean Bourdichon⁷⁵², Jean de Colombe⁷⁵³ y el miniaturista de un códice de la Morgan Library (Fig. 14)⁷⁵⁴, y así se describe en efecto la escena en el teatro (*Mistère du Viel Testament*)⁷⁵⁵.

El tema es frecuente en Salterios y Libros de Horas en los que la escena se utiliza como ilustración de uno de los 7 salmos penitenciales, paralelos a los 7 pecados capitales, en este caso el Adulterio. Dadas las fechas de los testimonios conservados la inspiración teatral parece posible y esta iconografía fue conocida en España⁷⁵⁶ pero, en paralelo a lo que ocurre en el resto de Europa, es un tema típico del siglo XVI, fuera ya de los límites de este estudio como sucede con otros temas veterotestamentarios de posible influjo teatral: El tema de Judith, el del Rey Asuero etc⁷⁵⁷.

751 MÂLE (1904) p. 389 y (1995)[1922], p. 79.

752 Libro de Horas de la colección Rothschild, Tours ca. 1500, hoy en la col. Breslauer (cat. n° 11). Sobre la inspiración teatral de la escena véase también COHEN (1951)[1906], p. 108.

753 Libro de Horas de Luis de Orleans (Biblioteca Nacional de Rusia (San Petersburgo), 1490, taller de Jean de Colombe, fol. 58, facsímil de M. Moleiro, Barcelona, 1999).

754 Acc. no. 15561 fol. i vi. en FARKAS, HARPER y HARRISON (1987), pl. XLIII 11.

755 El *Mistère* suele datarse en la segunda mitad del siglo XV. Véase la edición de DOHUET (1854), cols. 749 ss.

756 Aparece frecuentemente en obras de artistas extranjeros como el grabado de un Salterio segoviense impreso en Valladolid en 1526 por Nicolás Thyerri, (*Edades del Hombre* (1990), n° 105) o una miniatura del Libro de Horas de Carlos VIII (BNM Vit.24-1 fol. 75, DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1979), lam. 5). Hay también algún caso en la obra de miniaturistas españoles como Bernardino de Canderroa (Breviario de Carlos V, (Biblioteca del Escorial, vit. 4-7, vitrina 5 fol. 2, ca. 1516; DOCAMPO (2000), fig. p. 30).

757 Sobre ambos temas se conservan consuetas mallorquinas en el códice Llabrés. En concreto la de Judith tiene interesantes indicaciones escénicas que pueden explicar algunos rasgos artísticos en obras de la segunda mitad del XVI. Sobre la consuetas véase DIAZ-PLAJA (1968), pp. 79 ss.

Capítulo X: Ciclo de Navidad

La época navideña es, junto a la Pascua, la estación litúrgica más abundante en manifestaciones teatrales que he dividido para su estudio en dos grandes apartados, el primero dedicado a las representaciones que tienen como tema el Nacimiento y la Adoración de los Pastores y el segundo a los dramas que tienen como protagonistas a los Magos (Capítulo XI, Ciclo del *Ordo Stellae*). He incluido entre los dramas de Navidad a aquellos en los que se representa el Anuncio de la Redención (Disputa de las Cuatro Virtudes, Anunciación, etc.), por su relación temática con el ciclo, si bien muchos de ellos se representaban en fechas diferentes a las del período navideño.

La Disputa de las Cuatro Virtudes¹

Desde los tiempos de S. Bernardo, la alegoría del Salmo 84, 11 (Vg. 85) (“*Se han encontrado la Misericordia y la Verdad, se han dado un abrazo la Justicia y la Paz*”) había sido desarrollada por los comentaristas convirtiéndola en una elaborada disputa entre las Virtudes en presencia de Dios Padre sobre la caída de Adán y el plan de la Redención. Comentarios sobre el asunto se encuentran en las obras de Hugo de San Víctor, San Bernardo, Werner von Ellersbach, Pedro Comestor, Esteban de Tournay, Pedro de Poitiers y Cesáreo de Heisterbach², también aparecen en poemas alegóricos como el *Chateau d’Amour* de Roberto Grossetête³, en tratados sobre los Vicios y las Virtudes⁴, en la

1 También conocida como el *Parlamento celestial* o *Procès de Paradis* y, en España, como el *Proceso del Hombre*.

2 Hugo de San Víctor (*Adnot. In quosdam Psalmos David*, cap. LXIII, en MIGNE, PL CLXII, cols. 623-25). San Bernardo (*Sermo primus in Annuntiatione Dominica*, ed. bilingüe latín-castellano en *Obras completas*, Madrid, B.A.C., 1985, vol. III, Sermones litúrgicos, pp. 642-661). Pedro de Poitiers (*Summa* s. XIII). Cesáreo de Heisterbach (*Libri VIII miraculorum*).

3 En el *Chateau d’Amour* de Grossetête, el castillo tiene siete barbacanas que son de hecho las siete virtudes y en la moralidad inglesa Castell of Perseverance las siete virtudes guardan el castillo de María. En Grossetête el castillo del amor está pintado de rojo, azul, verde y blanco: blanco por la pureza de María, verde por la verdad, azul por la esperanza y rojo

*Leyenda Dorada*⁵ y en las populares *Vitae Christi* de los siglos XIII y XIV⁶. Encontramos así mismo la Disputa en el teatro vernáculo de todas las zonas de Europa, especialmente en los grandes *Misterios* franceses del siglo XV (*Mystère de la Nativité* de Rouen, *Pasión de Arras*, *Pasiones* de Arnoul Gréban, Mercadé, Jean Michel etc. ...) ⁷, en los que forma parte, por así decirlo, de su filosofía⁸, y en numerosísimos sermones, sobre todo ingleses⁹.

En la Península sabemos de una representación de la *Disputa* en las fiestas de la Coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza en 1414. El texto, obra probablemente del poeta y dramaturgo Enrique de Villena¹⁰, no se conserva, pero sí la descripción de la representación en la *Primera Crónica de Juan II* de Alvar García de Santamaría (BNP, Ms. Esp. 104 fol. 197 v: “*e Justicia llevaba una espada en la mano, e Verdad llevaba unas balanças, e Paz llevaba un cebtro... e las quatro virtudes que yvan en las torres yvan vestidas*

por el amor. También en el *Castell of Perseverance* se especifica el color de los mantos de las cuatro virtudes. La Paz y la Misericordia visten de blanco, la Verdad de verde y la Justicia de rojo (pureza, verdad y amor) (vid. OWST (1966), p. 92 y CROHN SCHMITT (1972), pp. 301-01).

4 En un tratado inglés de hacia 1200 citado por OWST (1966), p. 91 y en el *Speculum Christiani*, también inglés, (siglo XIV). 5 Capítulo 119.

6 *Meditationes Vitae Christi*, del Pseudo-Buenaventura caps. II y IV; *Vitae Christi* de Ludolfo de Sajonia cap. II. Es probable que las *Meditationes* hayan sido la fuente de muchos de los autores teatrales y así lo reconoce en sus notas el anónimo autor del *Misterio de Rouen* (vid. MÂLE (1904) p. 100 y (1995)[1922], p. 38 y 43 ss).

7 Sobre Jean Michel véase BORDIER (1993), p. 66. Otros casos franceses son el *Misterio de Valenciennes*, el *Mystère du Viel Testament* y el *Mystère de la Vengeance* (ed. de Antoine Vêrard 1491, inspirada en Mercadé, vid. RUNNALLS (1983) que lo interpreta a la luz de una campaña antisemita). Los ejemplos teatrales más antiguos son dos dramas anglo-normandos del siglo XII, uno de ellos atribuido por error a Esteban Langton (*British Library*, MS. Arund. 292 fol. 25). En Italia aparece la *Disputa* en la *Passione di Revello* (D'ANCONA (1891), I, p. 182). En Inglaterra la encontramos en uno de los grandes ciclos (el *Ludus Coventriae* o N-Town) además de en moralidades como el *Castillo de la Perseverancia* y Entradas Reales. En el *Castle of Perseverance* el debate ocupa un lugar central en el desarrollo de la peripecia dramática (BEVINGTON (1985), p. 155 piensa que los autores del drama inglés no se inspiraron directamente en el Salmo (84, 11) sino en la tradición iconográfica del tema donde el abrazo y beso de las virtudes aparece desde comienzos del siglo XIV, algunos como Jacob Beneth han considerado la escena como un añadido). También aparece en el teatro córico (*Cursor Mundi*), y en obras posteriores como la moralidad llamada *Respublica* (1553). Hay así mismo alusiones a la *Disputa* de las Cuatro Virtudes en *El Mercader de Venecia* y *Measure for Measure* de Shakespeare (vid. CARPENTER (1983)).

8 COHEN (1977), pp. 303 ss. destaca como el *Proceso del Paraíso* satisfacía a un tiempo la afición a las abstracciones personificadas, procedentes de Prudencio y Marciano Capella a través del Roman de la rosa, el gusto por las argucias y debates jurídicos, y el afán de unidad sin la cual los inmensos dramas de la Pasión serían solo una sucesión de escenas y cuadros.

9 Vid. OWST (1966), pp. 90 ss.

10 La atribución a Enrique de Villena (1348-1434) es antigua. Adolfo Bonilla considera la representación como unos Momos y los atribuye a Villena (BONILLA Y SANMARTIN (1921), p. 82). Para WALSH y DEYERMOND (1979), p. 83 “es fácil comprender que los investigadores antiguos [cf. Bonilla] declararan automáticamente a Villena autor del drama de 1414... Es Villena quien, tal vez en ese mismo año, organiza las fiestas poéticas de Barcelona. Además..., la organización del espectáculo -e incluso la composición del texto del drama- no sería para Villena un proyecto atrevido o ajeno a su experiencia... Queda un margen mínimo para la especulación en el asunto del nombramiento de Villena como autor y empresario, pero parece una atribución bastante bien fundada”. (Lo atribuyen también a Villena, AUBRUN (1939), SHERGOLD (1967), CATEDRA GARCIA (1983) y (1992) y OLEZA SIMO (1992).

Las representaciones incluían entre otras una psicomaquia, un entremés guerrero (que representaba con cruel ensañamiento su victoria sobre Jaume de Urgell en Balaguer tras el controvertido Compromiso de Caspe), una coronación de la Virgen teñida de simbolismo político y una representación de la muerte. La utilización del tema del “Parlamento Celestial” en una entrada real no es extraña ya que es un tema que se adapta fácilmente a la ilustración de lecciones políticas. Pocos años después (1445) se utilizó en las fiestas que conmemoraron la entrada de Margarita de Anjou en Londres, utilizando estatuas móviles para las virtudes (vid. CARPENTER (1983), p. 603).

de paños blancos de syrgo broscados con oro”¹¹. Hace algunos años se ha presentado un texto sobre el tema interpolado en el *Liber Mariae* de Gil de Zamora (siglo XIII). El fragmento de las “Cuatro hijas de Dios” de Gil de Zamora tiene forma dialogada y es representable aunque es poco probable que haya sido llevado a escena¹². Ya en el siglo XVI, pero sin duda como reflejo de una tradición muy anterior, encontramos el tema del Proceso del Hombre en tres piezas del *Códice de Autos Viejos*: la *Farsa sacramental de la residencia del Hombre*, el *Auto de la residencia del hombre* y el *Auto de acusación contra el género humano*¹³.

De acuerdo con la interpretación de San Bernardo, el pecado original había roto la armonía entre las cuatro virtudes. Mientras la Justicia y la Verdad exigen la ejecución de la sentencia divina, la Misericordia y la Paz solicitan clemencia para los primeros pecadores. La disputa termina con el Consejo de la Salvación o Parlamento celestial. El mismo hijo de Dios se hará hombre y expiará la injusticia. Con eso se compensa a ambas partes y las virtudes se reconcilian. Gabriel recibe entonces el encargo para la Anunciación a María.

La Disputa de las Cuatro Virtudes aparece así asociada con la Encarnación siendo lo normal encontrarla en el arte como prólogo de representaciones de la Anunciación y Visitación (Salterio de Stuttgart fol. 100v, Alabastro inglés del *Victoria & Albert Museum*, vidriera de Tattershall, Misal parisino de la Biblioteca Mazarina (Fig. 1), etc.)¹⁴. La alegoría de la Disputa fue también utilizada en las homilías de Adviento para establecer una conexión entre la primera y la segunda venida de Cristo, circunstancia que explica que las

11 Vid. CREIZENACH (1893), t. I, p. 348 y AUBRUN (1937).

12 Sus descubridores no afirman taxativamente que se representase pero lo consideran como la más temprana manifestación peninsular de un tema muy frecuente en las literaturas europeas y, más tarde, en el teatro hispano. Piensan también que la circunstancia de que Gil de Zamora fuera miembro de la casa real (era consejero de Alfonso X y tutor de su hijo Sancho el Bravo) apunta a la existencia de teatro en la corte del Sabio y da validez al testimonio de las Partidas (vid. BALDWIN y MARCHAND (1988), el texto en la p. 377). Para ALVAREZ PELLITERO (1994), cabe la duda de si fue representado pero su carácter dramático es indiscutible (diálogos, gestos) y su escenificación fácil. Para PEREZ PRIEGO (1997), p. 9, sin embargo, no es teatro sino un episodio narrativo aunque tenga pasajes dialogados: “En otro texto del siglo XIII, el *Liber Mariae* de Gil de Zamora se desarrolla un debate de las virtudes ante el tribunal divino que es un texto narrativo dialogado en realidad, con conexiones con la *Legenda Aurea*, por otra parte. El motivo aparece en misterios, pasiones, etc, hasta el teatro castellano del XVI y, sin embargo, nos hallamos ante un texto de estatuto literario diferente al dramático. Nada en el texto de Gil de Zamora nos permite calificarlo de teatral”. Al respecto, cabe recordar que en el *Liber* los diálogos están contados como narración: *-Cui dixit dominus, -Dixit autem dominus; -Dixit interim demon...*

13 ROUANET (1901) I, pp. 152-58 y II, pp. 330-55 y 449-76.

14 El Salterio de Stuttgart es del siglo XII. Sobre la vidriera de Tattershall (Linconshire) vid. ANDERSON (1963), p. 132. El alabastro inglés de finales del S. XV representa en lo alto Dios Padre y el Espíritu Santo, ambos en forma humana. El Niño, desnudo y con nimbo desciende hacia María, no lleva cruz y aparece rodeado por una mandorla con rayos. El arcángel no aparece representado, y en su lugar, cuatro figuras femeninas con cartelas rodean a María (Misericordia, Verdad, Paz y Justicia), ésta, arrodillada ante un atril, vuelve la cabeza en un gesto de sorpresa. Para Francis Cheetham la escena está tomada sin duda de un Misterio (CHEETHAM (1984), n° 102, p. 175). Sobre el misal de la Mazarina (ms. 412, fol. 1r, después de 1430) vid. ROBB (1936), p. 525, nota 168; GULDAN (1968), pp. 158-60, lam. 27 y GARNIER (1989), fig. p. 424.

Cuatro Virtudes aparezcan también en el arte en contextos de Juicio Final y en la Crucifixión ya que la liturgia de Adviento celebra al mismo tiempo la Encarnación y el Juicio¹⁵.

Para Mâle los artistas que representaron el tema se inspiran en el teatro y no en el texto de las *Meditationes Vitae Christi* o en los comentarios de los teólogos ya que en la mayoría de las representaciones al lado de las Virtudes aparece un coro de profetas y patriarcas suplicando a Dios que envíe al Salvador, lo mismo que en los Misterios (*Pasión* de Gréban y *Misterio de la Natividad* de Rouen). Mâle reconoce que la escena aparece en las *Meditationes* y en la *Leyenda Dorada*, ambas sobradamente conocidas como fuentes artísticas, aunque en estas obras apenas está esbozada mientras que en los mencionados Misterios adquiere gran desarrollo siendo su popularidad en el teatro la que explicaría la difusión del tema en el arte del siglo XV.

Efectivamente, en el arte el tema de la *Disputa* se hace frecuente en la miniatura de la segunda mitad del siglo XV¹⁶ y es cierto que el asunto aparece en ocasiones en obras que muestran influencias teatrales en otros aspectos, por ejemplo en el alabastro del *Victoria & Albert Museum* ya citado, pero creo que en la mayoría de los casos son los dramaturgos los que se inspiran en el arte. En el teatro provenzal, por ejemplo, (*Jutgamen General*) es la Virgen quien actúa de mediadora y consigue reconciliar a las virtudes, una circunstancia inspirada con toda probabilidad en el arte, medio en el que María aparece asociada a la escena desde fechas muy tempranas (*Salterio de Stuttgart*). Del mismo modo, obras como la representación zaragozana de 1414 debieron de inspirarse en la miniatura en la que son muy frecuentes las representaciones alegóricas de fortalezas defendidas por las Virtudes¹⁷.

El papel de la Virgen como mediadora en la disputa de las Virtudes es muy claro en la tabla central de un retablo de Bernat Martorell en el *Museum of Art* de Filadelfia (Fig. 2) que nos presenta a la Virgen Coronada con el Niño flanqueada por las Cuatro Virtudes y dos *clerics* que presentan al Niño en largos “rollos” los términos de la Disputa.

15 Sobre el significado del Adviento en la liturgia vid. COWLEY (1960). Sobre la presencia de las Virtudes en el Juicio véase, más abajo el capítulo dedicado al Juicio Final. Como ejemplo de su presencia en la Crucifixión tenemos casos en los que aparecen las virtudes crucificando a Cristo y alanceándolo en el costado para obtener para la humanidad los beneficios de la Gracia (un ejemplar de c. 1271 en SCHILLER (1971-72), II, p. 139, fig. 452) y otros, como una tapicería flamenca perteneciente al Patrimonio Nacional español, en los que las virtudes aparecen al pie de la cruz, la Misericordia recogiendo la sangre del Salvador y la Justicia, al fin satisfecha, envainando su espada (MÂLE (1904) p. 218 y (1995)[1922], p. 46).

16 Vid. MÂLE (1904), pp. 216 ss. y (1995)[1922], p. 43 nota 1.

17 Véase una miniatura de hacia 1175 con una torre con cinco virtudes en KATZENELLENBOGEN (1939), figs. 46-47.

La Anunciación

El tema de la *Anunciación* es, sin duda, uno de los más representados en el arte cristiano. Desde su aparición en las catacumbas del siglo IV ha ocupado un lugar preferente en todas las épocas, en todos los lugares y en todos los campos de la actividad artística. Sólo las *Natividades* y *Adoraciones de los Magos* pueden, en períodos como el medieval, competir con las *Anunciaciones* en frecuencia de aparición. Razones de índole teológica y artística permiten explicar el éxito del tema a lo largo de los siglos.

La Anunciación no es simplemente un episodio de la leyenda de la Virgen, con ella llega la “plenitud de los tiempos” (*Gal.* 4, 4), es el momento culminante de la vida de María pero también el comienzo de la misión de Cristo en la tierra ya que, desde el mismo momento en que María da su asentimiento a las palabras del Ángel, la Encarnación se materializa y tiene lugar la concepción virginal, “*Et verbum caro factum est*”¹⁸. Desde el punto de vista artístico, su sencillez compositiva -sólo el ángel y María son imprescindibles-, lo convierte en un tema adecuado para su utilización en puertas, arcos triunfales, o alas de retablo, al tiempo que su carácter intimista le hace también apropiado para las imágenes de devoción privadas por lo que no suele faltar en los abundantísimos Breviarios y Libros de Horas.

El episodio aparece narrado escuetamente sólo en uno de los evangelios canónicos (*Luc.* 1, 26-38) pero la imaginación de los apócrifos, y de la literatura posterior inspirada por ellos¹⁹, suplió las carencias del relato canónico aportando una serie de datos sobre las

20 Anunciación y Encarnación no son, en el fondo, más que un mismo acontecimiento cuya finalidad, la redención del hombre, se cumple por medio del sacrificio de Cristo en la cruz. Por los personajes que intervienen, el tema admite una triple interpretación, cristológica, mariana y angélica, lo que hace su presencia prácticamente ineludible en cualquier ciclo dedicado a Cristo o a María y permite utilizarlo como imagen aislada de devoción. Al menos desde el siglo V en oriente y desde el VI en Roma se celebraba el 25 de Marzo, nueve meses antes de la Navidad, la fiesta de la Anunciación (en la liturgia hispana se celebraba el 18 de Diciembre para no hacerla coincidir con la Cuaresma). El culto, extendido por ordenes religiosas como los *Servites* o los franciscanos llevó, sobre todo en Italia, a la consagración de templos dedicados al acontecimiento (las *annunziatas*) y al culto de la Virgen de la Buena Nueva o de la Expectación. Incluso la Anunciación se convirtió en fiesta patronal para algunos gremios como los ceramistas (por el jarrón de mayólica con lirios que suele aparecer en la escena) (vid. REAU (1955-59), II, II, pp. 174-75). Sobre el origen del culto, la inclusión de la fiesta en los calendarios litúrgicos y las razones que llevaron a establecer la fecha del 25 de Marzo véase CABROL y LECLERQ (1926), I, cols. 2241 ss., y BENEDICTO XIV, *De Festis Domine nostri Jesu Christi Et Beatæ Mariæ Virginis. Opera*, vol. X, Lib. II cap. III *De festo Sanctissimæ Annunciationis. Die 25. Marti*, Roma, Imp. Palearini, 1751, pp. 443 ss.

19 Fundamentalmente el *Protoevangelio de Santiago* y el *Libro de la Natividad de María*. También aportan novedades el *Evangelio*

circunstancias en las que habría tenido lugar el acontecimiento (María estaba en su casa entregada a la oración, leyendo arrodillada o hilando la púrpura para el velo del templo... etc.) que pronto tuvieron reflejo en el arte.

En el terreno iconográfico, se han señalado dos variantes principales²⁰: una fórmula de origen griego²¹ en la que María aparece sentada y otra, siria, en la que la Virgen se levanta ante la presencia del mensajero celestial. A estos dos tipos principales cabría añadir dos más. Un tercero, en el que María aparece arrodillada y un cuarto en el que es el ángel el que se arrodilla. Al núcleo básico de la escena -María y el ángel- pueden añadirse otros personajes: unos más frecuentes, como el Espíritu Santo en forma de paloma²² o Dios Padre -solo o rodeado de coros angélicos²³-, otros poco habituales como la “escolta de honor” que acompaña en ocasiones a Gabriel²⁴, o la sirvienta de María que aparece hilando la púrpura con su señora²⁵.

del Pseudo Mateo y el Evangelio armenio de la Infancia, aunque su influencia se circunscribe casi totalmente al mundo bizantino (vid. la edición bilingüe de SANTOS OTERO (1975). Son numerosísimos los textos inspirados en el relato de los apócrifos. Por su influencia en el arte merecen destacarse el *Speculum Historiae* de Vicente de Beauvais, la *Leyenda Aurea* de Jacobo de Vorágine y, algo más tarde, las *Meditationes vitae Christi* (atribuidas a S. Buenaventura) y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia.

20 MÁLE (1922), cap. II, apd. IV, y (1952), p. 16

21 La fórmula es helenística y, como en otros aspectos de la iconografía del tema -el ángel, por ejemplo, adopta los atributos de Mercurio, el mensajero de los dioses-, pueden rastrearse influencias de representaciones clásicas como las del mito de Danae. (Vid. MATEO GOMEZ (1993), p. 39).

22 En ocasiones aparece situada sobre la cabeza de la Virgen, haciendo visibles las palabras del Evangelio “El Espíritu Santo vendrá sobre tí, y la virtud del altísimo te cubrirá con su sombra” (*Lucas*. I, 35), aunque es más frecuente representarla descendiendo hacia la oreja de María en referencia a la doctrina de la *conceptio per aurem* planteada en los apócrifos (*Evangelio armenio de la infancia*, V, 9) y adoptada por buena parte de la tradición patristica desde el siglo IV. El Verbo habría penetrado en María a través de la oreja, al mismo tiempo que el mensaje del ángel. Esta doctrina, aunque minoritaria frente a los defensores de la *conceptio per uterum*, mantuvo su vigencia a lo largo de los siglos interpretada en un sentido no estrictamente material; en virtud de la fe (*conceptio per fidem*), la concepción tuvo lugar en el intelecto de María antes de tener físicamente a Jesús en su seno (“*aquel que é contigo na mente, seja contigo no ventre*” dice la versión portuguesa de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, cap. V, nº 166). Tal concepción “por la oreja” se vería además apoyada por la existencia de un antetipo en las palabras del Salmo 45, 11: “Oye, hija, y mira; inclina tu oído:/ olvida tu pueblo y la casa de tu padre”, además de aparecer prefigurada por antítesis en el episodio de Eva y la Serpiente. Del mismo modo que el demonio, a través de la persuasión, hablando a la oreja de Eva, introdujo el pecado en el mundo, también a través de la oreja entró Jesús en María, la nueva Eva que borra el pecado de su antecesora. Son numerosos los textos en los que se hace referencia a la *conceptio per aurem* pero quizá los más conocidos sean los versos atribuidos a Santo Tomás Becket:

*Gaude, Virgo, mater Christi
Quae per aurem concepisti!*

También en el mundo animal encuentran los teólogos medievales paralelos para semejante concepción, por ejemplo en la comadreja a la que la mayoría de los Bestiarios atribuyen la cualidad de concebir por la oreja y parir por la boca.

23 La presencia de las “huestes angélicas” en la Anunciación se documenta en el arte desde principios del siglo XV aunque las representaciones se basan en una tradición textual muy anterior. Ya en el S. V el apócrifo siríaco *Historia de la Santa Virgen María* se refiere a ellas y se conserva un nutrido grupo de himnos de los siglos XIII-XV que abundan en el mismo tema, al igual que las *Meditationes Vitae Christi*, o la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia. Sobre el origen del motivo véase MÁLE (1952), p. 239 ss., y el apéndice que incluye DENNY (1977) *The Annunciation with Many Angels*, pp. 148-160.

24 La presencia de la “escolta” es poco frecuente antes hasta finales del XVI pero pueden señalarse varios casos (vid. MORALEJO ALVAREZ (1977), p. 195 para los ejemplos anteriores al siglo XIII, y REAU (1955-59), II, I, p. 181 para los posteriores). Isabel de Villena en su *Vita Christi* habla de la presencia de dos ángeles y, para los casos en que aparecen

Por lo que respecta a la ambientación de la escena, pueden señalarse tres variantes principales: la más antigua, fiel al relato evangélico, sitúa a los personajes en un exterior con un fondo de arquitecturas que aluden a la ciudad de Nazaret. Es la solución más frecuente en el arte paleocristiano y bizantino que dará lugar más tarde en Italia a la ambientación de pórtico, muy popular en el *Quattrocento*.

Otra posibilidad consiste en situar el acontecimiento en un interior doméstico, suponiendo, como los apócrifos, que la Salutación se habría producido en la casa de María. Esta solución es la habitual en el arte flamenco desde el siglo XIV.

El tercer tipo, frecuente en el arte francés, presenta la escena en el interior de un templo. La iglesia es un símbolo de María -San Bernardo en sus homilías compara a la Virgen con un templo-, pero también una referencia a la basílica de la Anunciación, levantada por Santa Elena sobre la casa en la que según la tradición había tenido lugar la Salutación Angélica²⁶. Existen otras posibilidades, inspiradas en los apócrifos²⁷, como situar la escena al lado de un pozo o fuente pero este tipo de Anunciaciones son extremadamente raras en occidente, aunque tuvieron cierto éxito en el arte paleocristiano²⁸ y bizantino²⁹.

Además de los personajes que intervienen en el acontecimiento, los artistas medievales integraron en la escena toda una serie de objetos simbólicos, algunos de los cuales acabaron por hacerse prácticamente imprescindibles. El jarrón con azucenas³⁰, el libro que

tres, cabe pensar en una reminiscencia del tema bizantino de la Filogenia de Abraham al cual tres ángeles anunciaron el nacimiento de Isaac (Cf. *Les Trois Pèlerinages* de Guillaume Degulleville, Bib. Sainte-Geneviève de París, ms. 1130, fol. 166v, en ROBB (1936), f. 46). Se ha apuntado también la posibilidad de que en algunos casos en los que aparecen dos ángeles -uno de ellos descendiendo en picado hacia María-, el ángel volador no sea tal sino una representación del Logos.

25 La representación de María hilando la púrpura para el velo del templo se inspira en los apócrifos (*Protoevangelio de Santiago*, XI, 1) siendo bastante frecuente en arte bizantino y también, aunque menos, en el occidental (vidriera de Lyon). Más rara es la presencia de la sirvienta, sobre todo en occidente, pero hay algunos casos (una vidriera de Angers (s. XIII) y un fresco de St. Angelo de Ravescanina (ca. 1417).

26 Sobre la ambientación de la escena en las diferentes épocas y escuelas véase ROBB (1936), pp. 485 ss.; REAU (1955-59), II, II, pp. 185-86; SPENCER (1955), y FOURNEE (1968), pp. 225-35.

27 *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1 y *Evangelio del Pseudo-Mateo*, IX, 1. Este último distingue una "preanunciación" en la fuente de la Anunciación propiamente dicha que habría tenido lugar tres días después mientras María hilaba la púrpura.

28 Marfiles de la colección Campo Santo Tedesco (Roma) y del *Victoria & Albert Museum* (Londres) (s. V).

29 Marfil del tesoro de la catedral de Milán (s. VI), Mosaicos de San Marcos de Venecia (s. XI), de la Capilla Palatina y de la Martorana de Palermo (s. XII), mosaico de Monreale (s. XII), Pala de oro de San Marcos (s. XII) etc. En el arte occidental hay algún caso tardío y dudoso como la Anunciación de Andrea del Sarto (1512) en el Palacio Pitti de Florencia, dudoso porque la fuente al lado de la cual se encuentra María es de pequeño tamaño y parece más bien un atributo (aunque su simbolismo sea el mismo: la fuente de la vida) que un objeto integrante del ambiente.

30 Generalmente se le interpreta como una alusión a la pureza de María, aunque para Mâle su sentido es distinto: se trataría de una referencia a la primavera, la estación del año en la que habría tenido lugar el acontecimiento; como afirma San Bernardo, la Anunciación se produjo "en el tiempo de las flores" (Vid. MÂLE (1986). p. 265). Probablemente su origen haya que buscarlo en las Anunciaciones en la fuente en las que aparecía el jarro en manos de la Virgen.

María suele estar leyendo, la ventana por la que penetran los rayos divinos³¹, la cama de la Virgen que aparece en ocasiones al fondo de la escena³²..., no son simples notaciones ambientales sino símbolos destinados a ilustrar determinados aspectos de la condición de María o de la naturaleza del misterio de la Encarnación y su finalidad³³.

En el teatro, el tema tiene sus primeras manifestaciones en ceremonias litúrgicas dramatizadas que se celebraban el día de la Anunciación o en un contexto navideño (Benediktbeuern). Durante la lectura del pasaje de Lucas en la Misa o en Maitines, se incensaba el altar simbolizando el descenso del Espíritu Santo y el diácono sostenía en la mano una palma (Salisbury y Bayeux) utilizándose en ocasiones imágenes de Gabriel y de la Virgen y/o palomas de madera que descendían desde las bóvedas³⁴. Desde el siglo XIII (Tournai 1231) en las iglesias del norte de Europa se celebraba el miércoles de ayuno de Diciembre la *Missa Aurea*, considerada de especial observancia, en la que se dramatizaba también el episodio de la Anunciación con dos niños de coro que representaban al arcángel y a María situándose sobre plataformas (*sedes*) cerradas con cortinas y doseles (*aedicula*) que se abrían, primero el de María, cuando se entonaba el *Gloria*, y luego el de Gabriel, en el momento en que el oficiante leía el Evangelio de Lucas cuyas partes dialogadas eran cantadas por los niños desde sus edículos³⁵. Ceremonias similares se celebraron en Italia en el siglo XIV (Cividale y Padua), no en la iglesia sino en la plaza pública (*forum*), con actores que recitaban los diálogos y un diácono que leía los pasajes narrativos³⁶.

En la Península no tenemos pruebas claras de la existencia de ceremonias litúrgicas de este tipo. Las únicas referencias las tenemos en la Consueta de la Catedral de Gerona de

31 Ilustra la popular metáfora medieval de la luz que atraviesa el vidrio sin romperlo como símil de la concepción virginal, en ocasiones puede aparecer cerrada con una celosía que alude a la metáfora del *Cantar de los Cantares* (Vid. GOTTLIEB (1974)).

32 Aparece en el arte en el siglo XIV pero se inspira en una alegoría de Ivo de Chartres (S. XII) en un comentario al Salmo 19, 4-6.

33 Sobre el simbolismo de los interiores en las Anunciaciones véase SCHILLER (1972), I, p. 49 y FOURNEE (1968).

34 Vid. YOUNG (1932), II, pp. 245 ss.

35 Véanse referencias a los casos de Tournai (descripción del XVII pero datos desde 1231), Besançon (1452) y Saint-Omer (mediados del XVII) en YOUNG (1932), II, pp. 246-47. Es probable que en algunos casos interviniera también un clérigo con capa situado sobre el edículo de Gabriel representando a Dios Padre (vid. Mc NAMEE (1974), p. 37).

36 YOUNG (1932), pp. 246-50.

1360 y en la de la Iglesia gerundense de San Félix en las que se menciona una *representatio partus Beate Virginis* que se hacía en el oficio de maitines, ceremonia que podría ser un drama con parteras o una representación de un sermón dramático sobre la Anunciación y Encarnación, el *Castissimum Marie Virginis vterm*, atribuido a San Agustín, que también se utilizó en una ceremonia dramática en Valencia³⁷.

Sabemos también que en algunas iglesias como la Catedral de Santiago de Compostela se celebraba la fiesta de la *Expectación de la Encarnación del Señor* el 18 de Diciembre con gran solemnidad, uso de ornamentos especialmente lujosos, incensarios, cruces, palio y exhibición de imágenes y de orfebrería³⁸. Nada indica que en Compostela la fiesta litúrgica incluyera un diálogo dramatizado como en las iglesias francesas e italianas pero sí sabemos que se empleaba en ella el *argadelo*, un mecanismo con cables que se utilizaba en la fiesta de la Epifanía para mover la estrella de Belén y que en esta ocasión debía de emplearse para hacer descender una paloma³⁹.

A lo largo del siglo XV siguieron celebrándose ceremonias dramáticas similares a las descritas arriba en lugares como Le Mans y Lincoln⁴⁰, al tiempo que la escena se introdujo en los grandes Misterios vernáculos (Pasiones francesas, dramas cíclicos ingleses, Misterios del Corpus levantinos...). En el teatro vernáculo la escenografía de la escena parte de la que ya se utilizaba en contextos litúrgicos construyéndose mecanismos con cables para hacer descender la paloma del Espíritu Santo, utilizándose *girándolas* y artefactos luminosos y situando a Dios Padre en un lugar elevado sobre la escena como sucedió en Florencia en dos representaciones dirigidas por Brunelleschi quien se encargó de diseñar la maquinaria necesaria⁴¹.

37 Vid. DONOVAN (1958), p. 111-14 –con texto- y CASTRO CARIDAD (1997), p. 294 nota 2.

38 Véanse las noticias de Jerónimo Münzer en su *Viaje por España*, cap. IX, pp. 201-02.

39 En un Acta capitular del 13 de Enero de 1563 se acuerda imponer una multa de 300 reales al Cardenal García Díaz de Mesía por no haber cantado “el ymno *Nuntium vobis* desde las bobedas, ni echado el argadillo la noche de los Reys á las laudes con la solemnidad que se suele hazer haviendole hechado el argadillo y ymno la vispera de nuestra Señora de la O, según que siempre se acostumbro hazer” (vid. LOPEZ FERREIRO (1898-1909), vol VIII, pp. 144-45 y, más adelante, el capítulo XI dedicado al *Ordo Stellae* (especialmente nota 78).

40 Véanse referencias y bibliografía en YOUNG (1932), II, notas p. 484.

41 Brunelleschi intervino en tres representaciones: la de la *Annunziazione della Vergine* (Iglesia de la Annunziata de Florencia) y la *Ascensione di Cristo* (Iglesia del Cármine de Florencia) tuvieron lugar en 1439 con ocasión del concilio ecuménico (testimonio de Abraham de Souzda). Una segunda representación de la *Annunziazione* tuvo lugar en la iglesia florentina de S. Felice in Piazza en una fecha desconocida pero anterior a 1446 en que murió Brunelleschi (de esta última tenemos el testimonio de Vasari). Para la repercusión en el arte y en el teatro de la maquinaria de Brunelleschi vid. BLUMENTHAL (1974) y MASSIP i BONET (1999), pp. 46 ss.

En la Península tenemos documentada 1453 la participación del pintor Joan Salom y, quizá, de Lluís Dalmau, realizando una serie de entremeses para el Corpus de Barcelona, en uno de los cuales (*L'Anunciació*) se utilizaba una paloma mecánica que salía de la boca de Dios Padre –situado en un cielo circular–, descendía con las alas desplegadas lanzando rayos de luz y fuego hacia la cabeza de María, y luego regresaba, moviendo las alas, hacia Dios Padre⁴².

Aunque en la mayoría de los detalles fueron los artistas los que proporcionaron los modelos a los dramaturgos, es lógico pensar que algunas soluciones específicamente escenográficas hayan podido pasar a las artes visuales. Ya en el siglo XII pueden encontrarse representaciones plásticas de la Anunciación en las que se reflejan detalles de las ceremonias dramatizadas que rememoraban en las iglesias el episodio de la Salutación.

En numerosas Anunciaciones románicas (portada de Leyre, capitel de Jaca, claustros de San Juan de la Peña y de San Pedro el Viejo etc.) el ángel lleva una cruz, objeto que hay que interpretar como una insignia litúrgica sin intención, en principio, de aludir a la Pasión y la Salvación⁴³. La presencia de la cruz es pues un indicio de la inspiración de los escultores en las ceremonias litúrgicas, lo mismo que la aparición de un segundo ángel incensando o la circunstancia de que la Virgen tenga rostro y peinado masculinos como sucede en un capitel de la *Puerta Miègeville* de Saint Sernin de Toulouse (Fig. 3).

Si del románico pasamos al arte de las dos últimas centurias de la Edad Media, encontraremos una representación realista del descenso del ángel y de la paloma, explicable para algunos por influencia de la maquinaria teatral y de representaciones como la *Annunziata della Vergine* que tuvo lugar en Florencia en 1439. En algunos casos concretos la misma tramoya que se utilizaba en los descensos ha dejado su impronta en la pintura. O. K. Larson ha señalado que las líneas doradas que en la pintura bajomedieval representan los rayos de luz que emanan del Padre, entre los cuales desciende la paloma del Espíritu Santo y en ocasiones el propio Cristo, podrían ser la transposición pictórica de las cuerdas que se utilizaban en las representaciones teatrales⁴⁴. Cabe la duda ante una

42 El documento en DURAN i SAMPERE (1973) p. 541 nota.

43 Vid. referencias de los capiteles citados y de otros franceses similares en MORALEJO ALVAREZ (1977), p. 191.

44 Vid LARSON (1959), p. 172. El mismo origen teatral podrían tener los círculos que envuelven como aureolas a la Paloma del Espíritu Santo y al Niño (Fig. 5), reflejo para Larson de los círculos de madera dorados y pintados que se utilizaban para los descensos en muchos lugares (Moosburg, por ejemplo) en lugar de imágenes de bulto (*Op. Cit.*, pp. 163 y 165 ss.)

afirmación tan general ya que la representación de la luz divina por medio de líneas doradas es muy antigua en la pintura, pero en algunos casos hay evidencias del uso de tramoyas como sucede en una vidriera de Tamsweg (Austria, primera mitad del S. XV) en la que el Niño desciende hacia María por una cadena extendida desde el Cielo⁴⁵, o en el tímpano del portal norte de la Iglesia de la Virgen de Würzburg (Baviera, Alemania, Fig. 4) en el que la escena está enmarcada por cortinajes, aparece un altar con dos candelabros y Cristo desciende sobre una fístula que se extiende desde la boca de Dios Padre hasta la oreja de María⁴⁶. Este conducto, utilizado también en las Anunciaciones de los alabastros góticos ingleses, visualiza la teoría medieval de la *conceptio per aurem*⁴⁷ con un procedimiento inspirado muy probablemente en los usos teatrales.

Hemos visto que en las representaciones teatrales de la Anunciación se hacía descender una paloma mecánica desde las bóvedas de la iglesia o desde una capilla, coro o tribuna elevada en la que se situaba Dios Padre⁴⁸ y sabemos que en ocasiones descendía también una figurilla de madera de un niño desnudo simbolizando el alma de Cristo que baja del cielo para encarnarse en María. Estas Anunciaciones con Niño aparecen en el arte hacia 1310 una fecha muy anterior a las que tenemos documentadas en el teatro, de modo que no puede pensarse en un origen teatral para ellas. He defendido en algunos trabajos que el origen de esta iconografía se encuentra en una tradición teológica y plástica que arranca del siglo X cristalizando la imagen a principios del siglo XIV por influencia de un pasaje de las *Meditationes Vitae Christi*⁴⁹, pero he señalado también que los casos ingleses (he catalogado 10, todos de la segunda mitad del siglo XV y la mayoría de hacia 1500) podrían tener su fuente de inspiración en el teatro ya que tenemos una prueba inequívoca de que en la representación de la *Salutation and Conception* del *Ludus Coventriae* se hacía descender

45 HEIMANN (1938-39), p. 51.

46 El tímpano es, para la mayoría, obra de la década de 1430-40 aunque algunos como Guldán adelantan la fecha hasta 1410-20. Se ha supuesto que la fístula pudiera tratarse de una adición de los restauradores del XIX pero hay descripciones anteriores que se refieren a ella. El esquema compositivo es muy similar al que se utiliza en muchas de las Anunciaciones de los alabastros ingleses, si bien en estos el Niño se sustituye por la paloma (sobre el tímpano vid. KÜNSTLE (1928), I, p. 339; ROBB (1936), p. 525, nota 168; REAU (1955-59), II, II, p. 191; GULDAN (1968), p. 157, lam. 26 y SCHILLER (1971-72), I, p. 46, fig. 105).

47 Vid supra nota 22.

48 En la representación de Besançon ya citada (1452) la Paloma descendió de una galería alta en la cual estaba situado Dios Padre como un Anciano (vid. YOUNG (1932), II, p. 247), tal y como aparece en los alabastros ingleses (vid. HILDBURGH (1949), p. 68).

49 Vid. GONZALEZ MONTAÑES (1994) y (1996).

una Paloma, un Niño y a Dios Padre con velas que entraban en el vientre de María, probablemente una imagen “abridera”:

"Here the **holy gost** descendit with III beyms to our lady · **the sone of the godhead** nest with III beyms · to the holy gost · **the fadyr godly** with III beyms to the sone, And so entre All ther to here bosom"⁵⁰.

La rúbrica es un añadido interpolado en 1468 y parece estar basada en el relato de las *Meditationes vitae Christi*, probablemente en la versión inglesa de Nicolas Love (*The Mirroure of the Blessed Lyf of Jesu Christi*, ca. 1410)⁵¹. Sin duda la ejecución de las indicaciones de la rúbrica haría necesaria la utilización de muñecos⁵² que descenderían con un sistema de cables y poleas desde las bóvedas de la iglesia lo que podría explicar la rigidez de muchos de los Niños, especialmente en las Anunciaciones de los retablos de alabastro ingleses, piezas muy influidas por el teatro en otros aspectos a cuyo ámbito pertenecen siete de los casos ingleses de Anunciación con Niño que he catalogado en mi Tesis de Licenciatura⁵³. Para Hildburg y Anderson la influencia teatral explicaría también la unión de la *Anunciación* y el *Parlamento Celestial* en algunas piezas (el panel citado del *Victoria & Albert*), ya que en los ciclos ingleses -en el *Ludus Coventriae*, por ejemplo- es frecuente que el *Parliament of Heaven* preceda a la *Salutation*⁵⁴.

Muy clara es, a mi entender, la influencia teatral en las Anunciaciones en las que la paloma desciende hacia María echando chispas y centellas, reflejo indudablemente de las

50 BLOCK (1922), p. 107.

51 Vid. BLOCK (1922), p. XXIII.

52 El uso de muñecos en escena se documenta en otros lugares (El *enfant futif* del *Livre du Regisseur* provenzal, p. 103, varios casos en HILDBURGH (1949), pp. 62-63) y tenemos casos en el arte que testimonian el uso de muñecos en la Adoración de los Pastores como una vidriera de Esat Harling (Norfolk) en la cual el Niño, asexuado y con apariencia de muñeco, está sentado muy derecho y la postura de la Virgen parece sugerir que está manipulando los brazos de una figura articulada (vid. ANDERSON (1963), p. 134, lam.22a). En la Península sabemos por la Consueta de la Catedral gerundense de 1360, que en la inusual ceremonia de la *Repraesentatio partus*, los ángeles recibían en sus manos una pequeña imagen de Cristo como la que se usaba en los dramas navideños (*recipiunt Ihesuillum*) y cantaban el *Te Deum* (vid. DONOVAN (1958), p. 116, varios de estos jesusillos de madera medievales se han conservado en Alemania e Italia, vid. TRIPPS (1999). Las Anunciaciones con Niño han tenido también reflejo en el teatro peninsular: en la Coronación de Fernando de Antequera (1414) apareció un Castillo de madera en el centro del cual estaba la “jarra de Sancta María” (el jarrón con las azucenas de la Anunciación), el castillo era atacado por un grifo y un grupo de árabes y defendido por seis doncellas y un águila. El combate estaba en tablas cuando la jarra se abría y salía de ella “un niño muy fermoso vestido con vestiduras fechas a armas reales de Aragon con una espada en la mano”, ante cuya presencia los árabes y el grifo quedaban como muertos. El niño es sin duda Cristo aunque puede representar también al nuevo Rey “una especie de Don Fernando cristológico” como ha dicho MACKAY (1987), p. 955.

53 Vid. GONZALEZ MONTAÑES (1996), esp. pp. 32 y 39-39.

54 Ed. de BLOCK (1922), pp. 99-108. Sobre los alabastros ingleses y su filiación teatral vid. HILDBURG (1949), p. 63 y ANDERSON (1963), pp. 133-34

colometas pirotécnicas que se utilizaban en representaciones de Pentecostés⁵⁵ y de la Anunciación. Un caso evidente en la Península es el de la Anunciación aragonesa del Maestro de Retáscon, hoy en una colección particular americana, (Fig. 6, principios del XV) cuya paloma centelleante hace pensar inmediatamente en la *colometa* mecánica que Joan Salom construyó en 1453 para un entremés de la Anunciación en el corpus de Barcelona. Del mismo modo, es de inspiración teatral el cielo-rueda que aparece en la *Anunciación* del retablo de San Gabriel de L. Borrassá (Fig. 7) o el cielo con rayos luminosos de la *Anunciación* de Ramón Solá II (ca. 1480)⁵⁶.

Veámos más arriba que en la *Missa Aurea* y en otras ceremonias semejantes la Virgen y el Ángel aparecían cada uno en un edículo elevado y rodeado de cortinas. Esta disposición de las figuras en espacios diferentes es muy frecuente en el arte y parece probable que en algunos casos los artistas hayan escogido esta composición por influencia de las representaciones teatrales, sobre todo en los casos en los que los edículos tienen cortinas como sucede en la Anunciación de Giotto en la Capilla de la Arena de Padua (Fig. 8)⁵⁷.

El conocimiento de estas ceremonias explica también las Anunciaciones del siglo XV en las que la Virgen es sorprendida por el ángel en un pequeño oratorio, arrodillada en un reclinatorio ante un Libro de Horas o un Salterio, tal y como se especifica en el Misterio de Rouen (“*entre en son oratoire pour prier Dieu*”) y en la *Passion* de Gréban vv. 3431-435:

Voicy ma chambrette belle et gente
Pour Dieu mon créatur servir,
Et pour sa grace desservir
Je voudray lire mon psautier,

55 Véase más arriba el capítulo dedicado al Ciclo de Resurrección.

56 Retablo del Museo de la catedral de Gerona (vid. MASSIP i BONET (1999), lam. XIV).

57 ROBB (1936), fig. 3. La disposición ha sido interpretada como una alusión a que la presencia del ángel ante María se concibiese de una manera más espiritual o mental que física (GARCIA IGLESIAS (1986), p. 28 y ss.). Sin embargo, la tradición patristica (S. Jerónimo) y la teología occidental (desde S. Bernardo a Alastruey o Carol, pasando por Sto. Tomás o Ludolfo de Sajonia) mantienen explícitamente lo contrario por lo que creo que son únicamente razones compositivas las que explican la aparición del modelo. La necesidad de resolver la disimetría provocada por la desigual importancia y dinamismo de los personajes llevó a los artistas a situar a María y al Ángel en espacios diferentes y, en muchos casos, a crear en realidad dos escenas distintas, cada una con su propio orden interno (vid. REAU (1955), II, II, p. 177). Tan sólo entre los teólogos orientales se mantuvo la tesis de la presencia espiritual del ángel (por ejemplo, en el Oficio bizantino de la Vigilia de la Anunciación se afirma: “El ángel fue enviado del cielo[...]. El servidor incorporeal fue enviado a la ciudad en forma espiritual para dar a conocer el descenso y el advenimiento del Salvador” (vid. FOURNEE (1968), p. 229).

*Peaume après autre tout entier*⁵⁸

La presencia del atril y el Salterio hace alusión a una extendida creencia que supone que María se encontraba leyendo la profecía de Isaías sobre el nacimiento del Mesías (*Isaías*, 7, 14), en el momento de recibir la visita del ángel. Tal suposición cuenta con testimonios literarios y artísticos desde la época carolingia (en el poema *Krist* y en un marfil de la escuela de Metz)⁵⁹. En la Baja Edad Media la idea la recogen algunas versiones de las *Meditationes Vitae Christi* y Ludolfo de Sajonia que apunta además un doble significado siguiendo al *Pseudo-Mateo*: el libro sería también un atributo de la sabiduría de la Virgen⁶⁰.

Arnould Gréban y el autor del *Misterio* de Rouen tomaron pues el atril y el libro de la tradición literaria y artística, lo mismo que la idea, inspirada en los apócrifos, de situar la Anunciación en la casa de María (el Evangelio sólo dice que tuvo lugar en Nazaret pero sin precisar dónde). Sin embargo, en el arte, la habitación de María es en ocasiones un habitáculo convencional al que falta la pared frontal o un auténtico *jubé* sobre el cual se abre un desván en el que aparece Dios Padre y/o un grupo de ángeles cantores (*Petites Heures de Jean de Berry* de Jacquemart de Hesdin y *Muy Ricas Horas* de los Hnos. Limbourg, Lam. XVIII, Figs. 9 y 10)⁶¹. Estas construcciones remiten sin duda a los *aedicula* de la *Missa Aurea* y de otras ceremonias similares, y tenemos casos en los que en lo alto del edículo se abre una trampilla por la que descende el Espíritu Santo (*Anunciación* de Jean Pucelle en un Libro de Horas de Jeanne d'Evreux (1325-28)⁶²), o bien al fondo del mismo una ventana por la que asoma la cabeza de Dios Padre (Libro de Horas de Carlos VIII de Francia hoy en la BNM)⁶³.

En la Península tenemos la *Anunciación* del Misal Valenciano de la British Library (Ms. Add. 34663, fol. 13) atribuida a Pere Joan (Fig. 9) en la que Dios Padre asoma la cabeza en

58 Vid. MÂLE (1904), p. 379 y (1995)[1922], pp. 74-75.

59 GOLDSCHMIDT (1914-26), II, n° 45.

60 Ludolfo el cartujano, *Vita Cristi*, V, n° 163.

61 En la Península tenemos el testimonio de una consuetud mallorquina del siglo XVI en la que se especifica que un ángel cante “desde encima de la capilla de San Gabriel” (el texto de la consuetud en VILLANUEVA (1803-52), XXII, pp. 195-96).

62 Véase PANOFISKY (1998)[1953], pp. 37 ss. Para el uso de trampillas por las que bajaba la Paloma véase más arriba el capítulo dedicado a Escenografía y Arte y, más adelante, el dedicado a la Pentecostés.

63 Se han querido ver también influencias teatrales en las Anunciaciones en las que se representa simultáneamente el interior de la casa de María y el exterior en el que aparece el ángel. Para Dagoberto Markl, la Anunciación portuguesa de Carlos Frei (MNAA de Lisboa, 1523) tiene “*um espaço inspirado no “teatro de mansões”*”, aunque pienso que se trata simplemente del modelo italiano de Anunciación “de pórtico” utilizado como una variante del conocido tema del “cuadro” dentro del cuadro (vid. MARKL (1995), p. 245).

lo alto de la bóveda a través de lo que parece ser un óculo o un paraíso circular, y son también frecuentes las Anunciaciones que tienen lugar en un interior apareciendo el Padre en una ventana a través de la cual desciende el Espíritu (Jaume Huguet (retablo de la Iglesia de Vallmol, Fig. 10).

Muy clara es también la relación de la *Missa Aurea* con la *Anunciación de Aix-en-Provence* (1443, Lam. XVIII, Fig. 11)⁶⁴. Como ha señalado McNamee, el edículo que cobija a Gabriel, la presencia sobre él de Dios Padre con los ángeles, la vestimenta de subdiácono del arcángel y la capa pluvial de María coinciden con las indicaciones escénicas de la mencionada Misa y la influencia litúrgica se ve corroborada por la ambientación de la escena en una iglesia al fondo de la cual aparece un sacerdote celebrando la Eucaristía⁶⁵.

Creo, sin embargo, que otros rasgos iconográficos como la postura arrodillada de la Virgen y/o del ángel, que se han atribuido a la influencia de la mímica teatral⁶⁶, nada tienen que ver con el teatro ya que aparecen en el arte mucho antes. Vírgenes arrodilladas en la Anunciación las tenemos en el arte desde el siglo V, aunque es cierto que luego desaparecen reapareciendo a finales del siglo XII como recurso para enfatizar la humildad de María⁶⁷. Arrodillada nos la describe el Pseudo-Buenaventura en las *Meditationes Vitae Christi*⁶⁸ y así la representa Giotto en la Capilla de la Arena de Padua, una obra cuyo prestigio contribuyó a canonizar el motivo. En cuanto al ángel arrodillado, Mâle y Cohen sitúan su aparición a mediados del XIV y creen que su explicación se encuentra en la mímica dramática. Mâle reconoce que la postura se inspira también en las *Meditationes* pero

64 La Anunciación de la Iglesia de Sta. M^a Magdalena de Aix-en-Provence es la tabla central de un tríptico hoy dividido (las tablas laterales en el Rijksmuseum y el Museo Real de Bruselas). El autor del tríptico era sin duda francés, el hecho de situar la escena en una iglesia deriva de la tradición francesa, pero claramente influenciado por la pintura flamenca, tanto en el aspecto estilístico como en el iconográfico. El Maestro de Aix (se han propuesto varias identificaciones: Bartolome de Eyck, Jean Chapus..), se sitúa a medio camino entre el Maestro de Flemalle (el mismo “espíritu cubista”) y Jan Van Eyck (la disposición de las figuras está inspirada en el retablo de Gante), síntesis que, como señala Panofsky, cuadra muy bien con el ideal francés de “asimilación selectiva”. El lenguaje simbólico que utiliza tiene claros paralelos en Flandes (mono, atril-fuente de la Vida, Profetas..), mientras que la presencia de los edículos que cobijan las figuras, el vestuario etc., delatan la inspiración en los dramas litúrgicos y la influencia de la Anunciación de Melchor Broedelam, (Panofsky). El Niño que atraviesa la ventana, visualizando la conocida metáfora de la Encarnación, lleva la cruz y su tamaño, de acuerdo con el relato de las *Meditationes*, es tan reducido que no se aprecia fácilmente en una primera mirada. Existe, sin embargo, una copia del XVIII (un dibujo a la sepia de Juramy (ca. 1790) publicado por Boyer) con el Niño de mayor tamaño (vid. ROBB (1936), pp. 517-18 y 525; BOYER (1959), figs. 1-2 y PANOFSKY (1992), p. 551 ss., fig. 399).

65 Vid. McNAMEE (1974), quien apunta también influencias del *Ordo prophetarum*.

66 Vid. MÂLE (1995)[1922], p. 41 y COHEN (1951)[1906], p. 108.

67 El tipo aparece en algunos ejemplos de los ss. V y VI en el Norte de Italia y Sur de Francia (vid. ROBB (1936), p. 481).

68 Cap. IV, p. 17. Cito por la edición castellana de 1893, traducción de la romana de 1588, Madrid, Imp. de Gregorio del Amo

para él, del texto franciscano pasó a los grandes *Misterios* (por ejemplo al de Rouen cuyo autor reconoce su inspiración en las *Meditationes*) y de éstos al arte⁶⁹.

El problema es que el ángel aparece ya arrodillado ante María en Anunciaciones de finales del siglo XII (Relieve del claustro de Silos y tímpano de Gredilla de Sedano (Burgos), de modo que hay que pensar no en una influencia teatral sino en un reflejo de la costumbre feudal de arrodillarse ante el señor como gesto de sumisión y del cliché trovadoresco que presenta al caballero rodilla en tierra ante la amada.

69 Vid. MÂLE (1904), p. 220 y COHEN (1951)[1906], p. 108.

Ordo Prophetarum

Uno de los dramas litúrgicos⁷⁰ medievales con mayor contenido espectacular y una puesta en escena más elaborada fue sin duda el *Ordo Prophetarum*, cortejo o procesión de profetas que con complicadas y exóticas vestimentas desfilaban en las iglesias recitando versos de sus profecías en las que se da testimonio de la llegada del Mesías.

Inspirados en un sermón pseudo-augustiniano (*Contra Judaeos, Paganos et Arrianos Sermo de Symbolo*)⁷¹, los *Ordines* son mucho menos abundantes que los dramas del ciclo pascual pero pueden encontrarse por toda Europa, como piezas aisladas o formando parte de obras más amplias de tema Navideño. En sentido estricto, es decir como drama litúrgico independiente, sólo se conservan tres textos medievales procedentes de Limoges (finales del XI), Laon (siglo XIII) y Rouen (siglo XIV).⁷² Hay además noticias de otros perdidos y textos afines como los de Einsiedeln, Benediktbeuren y Salerno o la *lectio* de Arles⁷³. La representación del *Ordo Prophetarum* no se limita a textos en latín sino que desde fecha muy temprana encontramos testimonios en las lenguas vernáculas tanto románicas como germánicas, sirviendo generalmente como prólogo de misterios navideños.⁷⁴

El autor del sermón *Contra Judaeos* trata de probar la divinidad de Cristo para lo cual presenta como testigos a varios profetas del Antiguo Testamento. La narración está en

70 Se trata en sentido estricto, si aceptamos la distinción de Coussemaker, de un *Drama sacro* que tiene también carácter religioso pero no se une tan estrechamente al culto como los dramas litúrgicos; se representaban antes o después de las ceremonias religiosas y podían estar inspirados en fuentes no litúrgicas (Sepet los denomina “semi-litúrgicos”). Se ha argumentado tradicionalmente que el carácter teatral del Ordo era percibido en la época ya que en la descripción de Heinrich von Lettland (*Chronicon Livoniae*) del representado en Riga en 1204 se dice: “*ludus prophetarum ordinatissimus, quem latini comoediam vocant*”. (YOUNG (1932), Apéndice D, II, p. 542). Recientemente se ha demostrado, sin embargo, que la famosa frase “*quem latini comoediam vocant*” es en realidad una interpolación del siglo XVI (vid. MEYER (1991)).

71 Migne P.L. XLII, 1117-1130. El sermón, atribuido en la Edad Media a San Agustín por incluir los versos sibilinos del *Iudici Signum* que el de Hipona utilizó en su *Ciudad de Dios*, libro XVIII, capítulo 23, hoy se considera obra del obispo africano de finales del siglo V o comienzos del VI Quodvultdeus. Una excelente edición y una buena introducción al texto es la de R. Braun en el *Corpus Christianorum*. (vid. BRAUN (1976)).

72 Textos en YOUNG (1932), II, pp. 138-65, versiones castellanas en ASTEY (1992), pp. 555 ss. En el manuscrito de Rouen se especifica que la representación tenía lugar tras la novena lectura de Maitines de la festividad de la Circuncisión, el día 1 de enero. En otros casos parece que se representaba después de los Maitines de Navidad (el 1 de Enero es su octava), fecha en la que la liturgia prescribía normalmente la lectura del *Sermo de Symbolo*. A los textos publicados por Young, que parecen proceder de familias distintas, se puede añadir un Ordo croata procedente de Zagreb (f. XII o ppios. XIII) aunque al tratarse de un fragmento no es posible saber si formaba parte de un drama navideño mayor (vid. BROCKETT (1993), pp. 114-27).

73 Textos en YOUNG (1932), II, pp. 125 ss (cap. XXI *The Procession of Prophets*). En Arles (BNP MS lat. 1018, s. XII) el *Ordo* aparece con el título: *Sermo beati Augustini episcopi de Natale Domini, lectio sexta*. En Salerno (1594) dentro de los *Officia propria Festorum Salernitanae Ecclesiae*.

74 Vid. SEPET (1878), pp. 164 ss. y LUTZ (1993) para los casos alemanes.

estilo directo, poniendo en boca de cada profeta sus propias palabras, lo cual la hace fácilmente representable. Al igual que el sermón, los *Ordines* presentan el testimonio de los Profetas de la Antigua Ley, pero también el de personajes del Nuevo Testamento (Simeón, San Juan Bautista, Sta. Isabel encinta) y de figuras paganas pero “cristianas por deseo”, como Virgilio y la Sibila Eritrea. Los versos que recitan cada uno de los personajes del drama son creaciones personales de los autores de los *Ordines*, basándose eso sí en las palabras del sermón y de la *Ciudad de Dios*, en los textos bíblicos, y en las *Bucólicas* de Virgilio.

Marius Sepet, uno de sus primeros estudiosos, observa, además de la inspiración en el *Contra judaeos*, la influencia de otro sermón pseudo-augustiniano, el *De altercatione Ecclesiae et Synagogae*, y lo considera el origen de todo el teatro litúrgico medieval veterotestamentario y navideño que habría surgido del *Ordo* por amplificación, desagregación y yuxtaposición de elementos⁷⁵. Otros, como George La Piana o María Sofía De Vito, han supuesto un origen bizantino relacionándolo con un sermón griego sobre la Virgen María compuesto por Hesychius, obispo de Jerusalén⁷⁶. Aunque el sermón latino y los *Ordines* medievales omiten las profecías de Ezequiel y Zacarías y añaden la Sibila y otros elementos, el hecho de que el error de Hesychius que pone en boca de Jeremías una profecía que no es la suya sino de Baruch se repita en el sermón *Contra Judaeos* y en todos los dramas occidentales parece una prueba evidente de la relación entre el sermón pseudo-augustiniano y el bizantino de Hesychius, quizá a través de un modelo común.⁷⁷

En la Península este tipo de representaciones están bien documentadas en el área catalana pero carecemos de testimonios en la castellano-leonesa, excepto del *Canto de la Sibila*, ceremonia dramática, para algunos desgajada del *Ordo*, que tenemos documentada en varias iglesias castellanas (Toledo, León, Oviedo etc.). El *Ordo* fue conocido en tierras catalanas al menos desde el siglo XIV (la Consueta gerundense de 1360, incluye la única mención explícita peninsular de una *Processio Prophetarum* y poco más tarde hay pruebas de que un muchacho cantaba el *Iudici signum*⁷⁸). También en Valencia se representaba una

75 SEPET (1878), pp. 24 ss., el sermón *De altercatione* en Migne P.L., XLII cols. 1130-1140.

76 MIGNE P. G., XCIII, 1453 ss.

77 Vid. LA PIANA (1936), p. 182 y DE VITO (1938) p. 113

78 Gerona, Bib. Capitular ms. 20-e-3 (olim 9), *Nona lectio Inter pressuras et fiat Representatio Prophetarum, et quilibet dicat suum*

especie de *Ordo Prophetarum*. Según un ceremonial de 1533, en Valencia la ceremonia comenzaba con la lectura del sermón mismo pseudo-augustiniano; intervenían luego los profetas y otros personajes del Antiguo y el Nuevo Testamento como Nabucodonosor, Simeón y Santa Isabel, guiados por un lector que iba diciendo: *dic tu, Jeremia: dicat et Isaias*, etc.⁷⁹ De nuevo dentro del área catalana tenemos documentada en Palma de Mallorca una forma peculiar de dramatización del sermón *Contra Iudaeos*, en la cual intervenía el propio San Agustín (algo muy raro que sólo aparece en Benediktbeuern) que iba interrogando a los profetas sobre el advenimiento del Mesías y finalmente salía la Sibila y cantaba el *Iudici signum*⁸⁰, escena esta última que, al menos desde 1440, dio lugar en Palma a una ceremonia dramática independiente.

En Castilla, como apuntamos más arriba, no se conservan textos ni pruebas fehacientes de que hubieran existido aunque determinados indicios apuntan a que el *Ordo* no fue desconocido. James Marchand ha demostrado que dos versos (15 ab) del *Sacrificio de la Misa* de Gonzalo de Berceo (“*Yacob et Daniel, y pusieron mojon. / Que perdrian los Judios ceptro et uncion*”) tienen como fuente no a la Biblia (*Genesis* 49, 10), donde no se menciona la *unctio*, sino al *Ordo Prophetarum* que Berceo pudo conocer en forma de drama o de sermón (en el cual Daniel dice “*Cum venerit Sanctus Sanctorum cessabit unctio*”). Por otra parte, en numerosos pasajes de los *Loores de Nuestra Señora* Berceo cita las profecías de Isaías, Jeremías etc, no a partir de la Biblia sino del *Ordo* ya que, como en éste, a Jeremías le atribuye palabras de Baruch (3, 36-38) y en la profecía de Habacuc menciona a las dos bestias.⁸¹

titulum. Sibyllini idem versus a pueris vel clericis repetendo post quemlibet primum Iudicii signum, etc. Post Te Deum. ANGLES (1935), p. 283, CASTRO CARIDAD (1997), p. 294 ofrece ligeras variantes de lectura.

⁷⁹ En el manuscrito, los nombres de los profetas aparecen en tinta roja y, después de sus palabras, las del lector lo cual para Villanueva es un testimonio de que intervenían varias personas en la recitación. (VILLANUEVA (1803-1852), vol. I, pp. 134-35). La representación es muy similar a la de Arles del siglo XII como ha notado AEBISCHER (1971), p. 22 siguiendo a Grier (1930). Sobre la sibila y los profetas en Valencia vid. DONOVAN (1958), p. 146 ss. quien edita completo el ceremonial.

⁸⁰ Así lo atestigua la *Consueta de tempore*, en un cuadernillo del siglo XV (fols. 171v-172), texto completo en DONOVAN (1958), p. 121. Eva CASTRO CARIDAD (1997), p. 298 ss., interpreta la frase *Et tunc dictus presbiter qui est sanctus Agustinus procedat ad interrogationes prophetarum secundum suum cartellum*, como que interrogaba a los profetas según su texto. El texto lo llevarían probablemente escrito en las cartelas que portaban lo que explica el uso de la voz *cartellum*. La representación se menciona también en la *Consueta del Sacristán* (1511), y en un cantoral de finales del XV o comienzos del XVI de cuyas indicaciones se deduce que duraba aproximadamente una hora e intervenía la Sibila precedida por trompeteros y acólitos con velas (vid. DONOVAN (1958), pp. 123-24). Hay también referencias indirectas en libros de cuentas de pagos por pintar “*diademes dels profetes*”, tanto en Mallorca (1399) como en Valencia, además de cuernos para Moisés y barbas postizas (DONOVAN (1958), p. 123).

⁸¹ Vid. MARCHAND (1984).

Pueden detectarse también influencias del *Ordo* en el teatro castellano posterior, por ejemplo en la *Farsa del nacimiento de Nuestro Señor* de Lucas Fernández (ca. 1514) si bien las influencias podrían haberle llegado a Lucas a través de sermonarios y tratados religiosos como apunta López Morales y no a través de textos dramáticos como había supuesto Lida de Maikel.⁸² Ya en Aragón tenemos pruebas de que en 1487 se representaron en Zaragoza ante los Reyes Católicos una serie de obras entre las que debía de encontrarse una Procesión de Profetas ya que se pagaron 5 sueldos por “unas cabelleras de cerda para los Profetas” y 32 a un tal Maese Paphan por los “quinternos que fizo notados para cantar a los profetas”.⁸³ Tenemos, por último, el testimonio del arte que como veremos proporciona indicios racionales de que los escultores medievales castellanos conocían este tipo de representaciones.

Iconografía

La existencia de un vínculo entre las representaciones del *Ordo* y la iconografía de los Profetas en el arte medieval fue demostrada a finales del siglo XIX por Sepet, Durand, Weber y Meyer⁸⁴ quienes descubrieron que en los ciclos estatuarios de profetas de las catedrales francesas, alemanas e italianas (Notre-Dame-la-Grande de Potiers, Albi, Auch, Cremona, Ferrara, Verona...), las inscripciones de las cartelas coinciden exactamente con los versos que cada uno de ellos pronuncia en el *Sermo* y en los *Ordines*, y aparecen frecuentemente personajes como Virgilio, Simeón o la Sibila Eritrea que solo encuentran explicación en una serie de Profetas por su participación en los *Ordines Prophetarum*. A comienzos del siglo XX, Emile Mâle, que ya había realizado una tesis sobre las Sibilas,⁸⁵ publicó una serie de trabajos en los que ampliaba las interpretaciones anteriores señalando una serie de coincidencias claras entre el vestuario de los Profetas y su caracterización en

82 Vid. LIDA DE MAIKEL (1960) [1953], pp. 117 y 120. Otro caso es el de la *Farsa del Juego de Cañas* de Diego Sánchez de Badajoz en la que la Sibila preside la representación e intervienen los Profetas aunque sin dejarse ver.

83 El documento de la Seo publicado por José María Cuadrado en 1846 lo recoge GÓMEZ MORENO (1991), p. 73.

84 SEPET (1878); MEYER (1886); DURAND (1888) y WEBER (1894).

85 *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, París, 1899.

los ciclos estatuarios, y el aspecto y vestimenta que las rúbricas de los *Ordines* y de los *Misterios* posteriores prescriben para los actores del drama.⁸⁶

Tanto en el arte como en el teatro a Moisés lo caracterizan su larga barba, las Tablas de la Ley y, frecuentemente, los cuernos en la frente;⁸⁷ Aaron aparece revestido con atributos episcopales (*Tunc veniet Aaron episcopali ornatu*); Jeremías vestido como sacerdote; Daniel es un joven imberbe pero de porte distinguido (*iuvenis quidem aetate, senior vero scientia ac mansuetudine*, dice el *De Symbolo* y los *Ordines*, por ejemplo el valenciano⁸⁸); Habacuc es un viejo cojo, vestido con dalmática, que lleva un látigo para castigar a las naciones (*habens unde gentes percutiat*); Santa Isabel viste de blanco y muestra un incipiente embarazo (*quasi praegnans*); Nabucodonosor lleva vestimentas reales y sostiene en la mano un ídolo; Virgilio *in iuvenili habitu, bene ornatus*, y la Sibila con corona y vestida de matrona (*coronata et muliebri habitu ornata*)⁸⁹.

Si nos fijamos en la vestimenta de los Profetas en los ciclos del siglo XV como los de Albi (estatuas del presbiterio), Dijon (Pozo de Moisés de Claus Sluter) o Auch (vidrieras) veremos además magníficos mantos estampados, turbantes y tocados orientales, anchos sombreros de alas levantadas, cinturones con cierres de orfebrería, collares de perlas y diamantes..., lujo y magnificencia que contrasta con la sobriedad de los mantos y los gorros cónicos de judíos que llevan los Profetas en el arte del siglo XIII. Tal cambio en el aspecto externo de estos visionarios de la Antigua Ley sólo puede explicarse por influencia del vestuario teatral utilizado no ya en los *ordines* sino en los grandes *Misterios* como el *Mystère des Apôtres* de Bourges.⁹⁰

Como hemos visto, en el área castellana no hay pruebas concluyentes de que se representara el *Ordo* pero hay un testimonio indirecto en el arte ya que la iconografía del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela demuestra el conocimiento

86 Vid. MÂLE (1922), pp. 141 ss. y 147 ss.; (1986) [1902] p. 166 y nota 122 y pp. 186 ss. Sobre las Sibilas, el capítulo más extenso en (1995) [1922], pp. 253-277.

87 Sobre el origen de esta iconografía véase, más arriba, el capítulo dedicado a Escenografía y Arte.

88 Vid. DONOVAN (1958), p. 146 ss.

89 Para la caracterización de los Profetas en el sermón y en el *Ordo*, vid. SEPET (1878), pp. 43 ss.

90 MÂLE (1986) [1902], p. 186.

de la representación. Ya en el siglo pasado Mr. Lonsdale, director de las obras del vaciado que se hizo del Pórtico para el *Kensington Museum* de Londres, apuntó que las dos figuras femeninas del machón del nartex, tradicionalmente identificadas como Judith y Esther, podrían ser en realidad la Sibila y la Reina de Saba (Fig. 11 A y B)⁹¹. Posteriormente, Elizabeth Valdez del Alamo y Serafín Moralejo han ampliado la interpretación de Lonsdale identificando como Sibilas a las figuras femeninas del árbol de Jessé del parteluz (Fig. 12)⁹², como Virgilio y Baalam al supuesto San Lucas del mismo nartex y a su compañero, y señalando en la iconografía de los profetas de las columnas, en sus rasgos y vestimentas, influencias evidentes de la representación⁹³.

La presencia de Virgilio en los *ordines* y en el Pórtico se explica por la interpretación mesiánica que la Edad Media hizo de un verso de su Égloga IV (“*Iam nova progenies caelo demittitur alto*”)⁹⁴ y porque sus descripciones sobre el Tártaro y el Eliseo en el libro IV de la *Eneida* lo convirtieron en una autoridad en temas escatológicos lo que justifica su presencia en contextos de Infierno y Juicio Final. En cuanto a Baalam, ocupa un lugar en el *Ordo* por su oráculo sobre Jacob. En el Pórtico lo caracteriza como profeta su larga y abundante barba, mientras que los zuecos que calza, y el manto cerrado que viste, nos indican su condición de extranjero extraño al pueblo de Israel⁹⁵. El resto de los profetas, situados en las columnas del arco de la izquierda, son los habituales en los ciclos murales y estatuarios pero el protagonismo que se les otorga, los detalles de su vestuario y los versículos

91 LONSDALE (1883) [1869], p. 261. Aunque la Reina de Saba no aparece en la nómina de *dramatis personae* de los ordines conocidos, el propio Cristo anunció su presencia en el día del Juicio para condenar a la generación de los incrédulos de Israel (*Mateo*. 12, 42). La Sibila –ésta siempre presente en los ordines– y su oráculo se vinculan también con el Juicio Final en el sermón pseudoagustiniano que dio origen a su Canto, lo que explica la frecuente asociación e incluso asimilación entre ésta y la Reina bíblica. (Sobre este aspecto véase LIDA DE MAIKEL (1960), p. 163 y la bibliografía que cita en nota 3).

92 VALDEZ DEL ALAMO (1991) [1988] p. 199, véase también su trabajo de (1990), p. 181: “Estos detalles parecen estar inspirados en el drama litúrgico de los Profetas, que pudo representarse en Santiago”.

93 MORALEJO ALVAREZ (1988) y (1993), especialmente pp. 30 ss.

94 [Ya un nuevo linaje nos es enviado del alto cielo]. La *Egloga IV* es un canto nupcial dedicado al matrimonio entre Antonio y Octavia, y la alusión nacimiento de un niño maravilloso y la llegada de una época de prosperidad no es más que un *topos*, un motivo tradicional en un *epithalamium* o canto de boda. La exégesis cristiana, sin embargo, consideró los versos como una profecía sobre el nacimiento del Mesías ya que la pieza fue escrita después del año 40 a.c., y vió en la edad de oro que Virgilio vaticinaba una alusión al *adynaton* o paz mesiánica profetizada por Isaías (11, 6 ss.). Esto contribuyó a extender la fama medieval de Virgilio como mago y profeta y explica su aparición en los *ordines*.

95 Especialmente desarrollado su papel en Rouen, lo mismo que el caso de Habacuc del cual se ofrecen detalles precisos sobre su físico y atributos: anciano barbudo, encorvado y giboso, lleva unas alforjas con raíces y palmas y empuña un látigo para castigar a las naciones.

inscritos en sus cartelas delatan, como ha mostrado el profesor Moralejo, su inspiración en el drama.⁹⁶

Ahora bien, ¿la existencia en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de influencias del *Ordo Prophetarum* prueba, en ausencia de otros testimonios, que éste se representaba, o al menos era conocido en Compostela, o por el contrario los artífices del Pórtico se inspiraron en otras imágenes (miniaturas, marfiles, escultura..) sin comprender plenamente su significado?. Es conocida la filiación francesa de la iconografía del portal compostelano y sabemos que las imágenes pueden viajar sin llevar consigo todo su significado original aunque parece lógico pensar que a la mente que inspiró la compleja simbología del Pórtico compostelano no se le hubieran escapado las implicaciones de las imágenes que manejaba y no hay que olvidar que, a pesar de las influencias francesas, el Pórtico no es una simple copia sino que se imbrica con la tradición hispana, y que el extraordinario realismo, combinado con el hieratismo, de la obra mateana y las relaciones que plantea con el espectador son los mismos que se plantean en la experiencia teatral.

Se ha notado desde Rosalía de Castro que los Apóstoles y Profetas del Pórtico dialogan en parejas y hacen gestos de dicción. Conversan y el texto de sus diálogos aparecía en las cartelas. El que concibió la iconografía del Pórtico no imaginó la serie de Profetas como una aparición celestial sino como algo real. Son personajes de carne y hueso que charlan animadamente como lo hacían en las ceremonias dramáticas.

Existen además otros indicios que apuntan a una inspiración de los artífices del Pórtico en prácticas litúrgicas dramatizadas. Se ha señalado que las imágenes del Pórtico son exacta transposición visual del *Cántico de los Improperios* de la liturgia del Viernes Santo y del rito dramático de la *Adoratio Crucis* en el gesto de los ángeles que sostienen “*velatis manibus et stantes*” la cruz de Cristo en el tímpano central. Como hemos visto en el capítulo dedicado a la liturgia, tampoco debe de ser accidental que los Justos que abandonan el arco de la derecha (Juicio Final) para entrar en la Gloria (arco central) lo hagan cogidos de la mano. El 1 de abril de 1188, data en la que fueron colocados los dinteles del Pórtico según la inscripción que figura en los mismos, cayó en Viernes de la cuarta semana de cuaresma y como Moralejo ha demostrado la elección de la fecha no pudo ser casual⁹⁷. En

96 MORALEJO ALVAREZ (1993).

97 MORALEJO ALVAREZ (1988B).

plena época penitencial y en vísperas de la celebración de la Pasión y de la Pascua, substrato litúrgico de la imagería del Pórtico, el gesto de los justos podría interpretarse como una alusión al rito de la reconciliación de penitentes, ritual que en la antigua liturgia hispana tenía lugar en relación con el cántico de los *Improperia* lo que explicaría el sentido pascual del programa figurativo del Pórtico y la exhibición, sin paralelos por su amplitud, de las *arma christi*, instrumentos de la Pasión a los que se alude en el cántico.

Es inútil buscar, como se ha hecho, un único texto que desvele todas las claves de la compleja iconografía del Pórtico compostelano. Las fuentes de su imagería son muchas y variadas: textuales, naturalmente, iconográficas también y desde luego litúrgicas, especialmente de la liturgia dramatizada del ciclo Pascual. Los artífices del Pórtico no fueron insensibles a las novedades de la liturgia dramática, por lo que no resulta aventurado suponer que en Santiago se hubiera representado el *Ordo Prophetarum*, quizá ante el mismo Pórtico que le serviría de grandioso decorado⁹⁸. En el *Ordo* de Rouen los Profetas se presentaban en la iglesia ante el portal occidental⁹⁹, zona del ocaso asimilada con el mundo de los muertos y adecuada para las representaciones del Infierno y el Juicio, y es que la asociación entre los Profetas y el Juicio Final que se establece en Compostela aparece también frecuentemente en el teatro del siglo XII. En el manuscrito de Limoges el *Ordo* aparece a continuación del drama del *Sponsus*, parábola de las vírgenes necias y prudentes que se entiende como metáfora del Juicio¹⁰⁰, y en el anglonormando *Jeu d'Adam*, comparecen también los Profetas a prestar testimonio el último día.

Tenemos además algunas pruebas de que en Galicia eran conocidos textos relacionados con el *Ordo*: en las *Cantigas* aparece una melodía que no es otra cosa que un *contrafactum* de la del Canto de la Sibila¹⁰¹, el Breviario compostelano de 1497 incluye los versos de la Sibila en una forma que indica su interpretación responsorial (2 versos y estribillo), y todavía en nuestros días se cantan los versos sibilinos en Braga, aunque sin especial vestuario ni puesta en escena¹⁰².

98 Al respecto es interesante el dato de la *Historia Compostelana* (Libro II, cap. 3) que nos informa de los desvelos de Gelmírez para introducir en Santiago “las costumbres de las iglesias de Francia”.

99 Vid. KONIGSON (1975), p. 35.

100 YOUNG(1932), II, pp. 138 ss., 360 ss. y 456.

101 Para el aspecto musical ANGLES (1935), p. 296. La Cantiga 422 puede verse en la edición de W. Mettemann, Coimbra, 1961, pp. 400-401.

102 CORBIN (1952), p. 1.

La existencia de otras series de profetas en el arte castellano del siglo XIII (Tui, Benavente, Toro, Burgo de Osma, Ciudad Rodrigo), en cuya composición y vestuario se encuentran claras coincidencias con el *Ordo*, demuestra la popularidad del asunto en la Península aunque no pueden tomarse sin más como prueba del conocimiento del drama en Castilla ya que todas dependen de modelos extranjeros. La portada occidental de la Catedral de Tui (ca. 1225), en cuya serie se incluye a Simeón, el Bautista, Salomón y la Reina de Saba, es, como ha demostrado Moralejo, obra de artistas foráneos que utilizan modelos del primer gótico francés, el de Laon, Sens y Saint-Yved de Braine.¹⁰³ En Benavente (portada sur de la iglesia de San Juan del Mercado, primera mitad del siglo XIII), la iconografía y el estilo derivan de los del Pórtico de la Gloria compostelano¹⁰⁴ y en el caso de Burgo de Osma (Soria, finales del XIII) es evidente su dependencia de la escultura de la Catedral de Burgos, a su vez derivada de modelos franceses. La misma influencia francesa puede detectarse en la portada occidental de la colegiata de Toro en la que aparecen la Sibila, Salomón y la Reina de Saba señalando, como el resto de los profetas, el texto de sus profecías escrito en las cartelas o los libros que portan (Fig. 13) , y en la portada de la Catedral de Ciudad Rodrigo (Fig. 14 A y B).

Menos abundantes son, curiosamente, las series de profetas en el arte de la zona catalana, donde los *ordines* fueron, al parecer, más populares que en Castilla. Destaca la serie de profetas de la portada occidental de la Catedral de Tarragona y la de la sillería de coro de la Catedral de Barcelona¹⁰⁵ (Daniel, Tobías, Amós, Habacuc, Isaías y la Sibila). En éste último caso, la Sibila aparece con la mano velada sujetando un libro como en Compostela y quizá podría relacionarse la serie, como otras en diferentes sillerías de catedrales peninsulares, con el *Ordo* o con el sermón *De Symbolo* con su dualismo entre Fe-Incredulidad y cristianismo-judaísmo, dualismo muy augustiniano y muy medieval.¹⁰⁶

En lo que respecta a la relación con el *Ordo Prophetarum*, es muy significativo el caso de la portada occidental de la Catedral de Tarragona (Fig. 36, principios del siglo XIV) en la cual, los Profetas aparecen en un contexto de Juicio Final y llevan en sus cartelas

103 Vid. MORALEJO ALVAREZ (1975), pp. 7 ss.

104 Vid. PITA ANDRADE (1953). Son seis estatuas-columnas, tres en cada jamba de la puerta: a la derecha del que entra, San Juan Bautista, Daniel y Moisés, a la izquierda Isaías David y Jeremías.

105 MATEO GOMEZ (1979), pp. 408-10, fig. 376.

106 Las relaciones entre los programas iconográficos de muchas sillerías y el *De Symbolo* ya había sido señalada, en los países germánicos, por LUTZ (1993) p. 221, nota 2.

inscripciones que, como ha mostrado Emma Liaño, coinciden en buena parte con las que se ponen en su boca en estos dramas litúrgicos¹⁰⁷. En Tarragona son nueve los profetas aunque hay hornacinas vacías que indican que la serie está incompleta. Entre los consevados (San Juan Bautista, Jeremías, Habacuc, Simeón, David, Moisés, Isaías, Zacarías y Daniel) la presencia del Bautista, de Simeón y de David sólo se justifica por su aparición en los dramas litúrgicos ya que no son propiamente profetas. En cuanto a Zacarías, al que no se menciona en el sermón pseudoaugustiniano, debió de formar parte del elenco de algún *Ordo*, ya que aparece también en las series de Compostela, Verona y Venecia.

No tenemos pruebas de la representación del *Ordo prophetarum* en Tarragona pero no resulta aventurado suponer que así sucediese. Buena parte de la documentación de la Seo tarraconesa se ha perdido pero dos consuetas medievales y otras posteriores nos informan de la realización de prácticas litúrgicas dramatizadas en Navidad y Semana Santa y algunas de ellas tenían lugar “*devant la imatge de Santa Maria de fora lo prtal maior*”, es decir, ante la puerta principal del templo que servía de marco adecuado para las ceremonias¹⁰⁸. Hay además en la portada algunos rasgos iconográficos que remiten a la influencia teatral (máscaras de los demonios en el Infierno, calderas, boca, carro de los condenados...) y pruebas directas de que los escultores se inspiraron en la liturgia dramática ya que los bienaventurados que resucitan y salen de sus sarcófagos en el Juicio Final del tímpano tienen inscripciones que reproducen versos del *Miserere*, el *Nunc dimittis* y el *Te Deum*, el primero cantado en la Catedral de Tarragona en ceremonias y procesiones de Semana Santa (consuetas de 1369 y 1656), el segundo en la Procesión de las Candelas y el tercero como colofón habitual en los dramas litúrgicos, especialmente en la *Visitatio Sepulchri* que también se representó en Tarragona¹⁰⁹.

Balam con la borrica

Las representaciones del episodio bíblico (*Números 22, 27-28*) en el que Yahvé hace hablar a la borrica de Balam son antiguas en el arte. Aparecen en las catacumbas desde el

107 Vid. LIAÑO MARTINEZ (1989), especialmente pp. 122-136.

108 Sobre la liturgia en la catedral de Tarragona véase TOMAS AVILA (1963). Las consuetas medievales se conservan una en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona (ca. 1317-27) y la otra en el Archivo Capitular de la catedral tarraconense (Pedro de Figueroa, 1369).

109 TOMAS AVILA (1963), pp. 102-103.

siglo IV, en sarcófagos paleocristianos y en el arte carolingio. En el románico tenemos casos desde el siglo XI (*Paráfrasis de Aelfric*), siendo muy abundantes en la escultura románica de la zona de Borgoña (capiteles de Saulieu, Autun y La Rochepot, ca. 1135) y en la de otros lugares de Francia, Italia y España relacionados con el foco borgoñón.¹¹⁰

No puede pensarse por tanto en un origen teatral para la iconografía del tema pero es de destacar el protagonismo que el mago-profeta Baalam adquiere en muchos de los *ordines* (especialmente en Laon, Rouen y en el drama de Benediktbeuren)¹¹¹, en los que irritado azuza a la burra con las espuelas. En Rouen todo el *Ordo* es denominado “*Procesio Asinorum*” y es probable, como supuso Young, que el episodio del asno haya sido añadido al *Ordo* por influencia de la Fiesta de los Locos de la ciudad en la que un asno, animal bíblico ya que participa en la huida a Egipto y en la entrada de Cristo en Jerusalén, era el protagonista cómico de la denominada *Asinaria Festa*.¹¹²

En algunos *ordines* como el de Beauvais¹¹³ sabemos que la pollina de Baalam era un animal vivo, lo que provocaría sin duda la hilaridad general, pero en otros parece que se utilizaba una figura de madera con ruedas y es posible que en el arte algunos casos como el capitel de Saulieu (Fig. 15), los semicírculos que aparecen esculpidos bajo los pies del asno sean un lejano reflejo, convertido en ornamentación, de las ruedas que permitían desplazarse a estas borricas (Fig. 16) que sabemos también se sacaban en procesión el Domingo de Ramos (*Palmesel*).¹¹⁴

A la influencia del *Ordo* cabría achacar también la aparición en los capiteles mencionados de las espuelas con las que el profeta azuza a la pollina que se aparta del camino, espuelas que no se mencionan en la Biblia pero sí en los *ordines*, y quizá la postura sumamente dramática y realista, poco habitual en el románico, del animal en el capitel de

110 Vid. FORSYTH (1981), con ilustraciones de los casos borgoñones. En p. 61 pasa revista a los diferentes significados de Baalam: menciona su aparición en las Adoraciones de los Magos y su vinculación con la Anunciación y el Arbol de Jessé. Para la influencia del *Ordo*, véase especialmente p. 62. El episodio del asno hablador aparece también en el gótico, por ejemplo en el Salterio de San Luis (BNP, Ms. Lat. 10525 mediados del siglo XIII, ilustrado en YARZA LUACES (1989), I, ficha nº 26)

111 Sobre el papel de Baalam en el *Ordo* vid. SEPET (1878), pp. 36 ss.

112 Sobre este aspecto véase más abajo en el capítulo XXII, el apartado dedicado al Obispillo y las Fiestas de Locos.

113 YOUNG (1932), II, p. 169.

114 Esta posibilidad ya había sido apuntada por PIGOREAU (1961-62). FORSYTH (1981), la admite aunque señala (nota 18) que también podrían ser reminiscencias de un libro de modelos. Es sintomático al respecto que las “ruedas” aparezcan también bajo las patas del asno en el capitel de la huída a Egipto de la misma iglesia (Fig. 17) y en su gemelo de Autun (Fig. 18). TRIPPS (1999), pp. 107 ss., piensa más bien en un motivo puramente decorativo y lo relaciona con piezas alemanas muy anteriores como un peine de hueso de Weilbach de alrededor del 500 y un relicario del siglo VIII de St. Liudger (TRIPPS (1999), figs. 35 y 36).

Saulieu, con el cuerpo de perfil pero cabeza mirando hacia el espectador, tenga también algo que ver con el conocimiento de las representaciones dramáticas que proporcionó a los escultores una vivencia real y próxima del episodio bíblico que supieron plasmar en la piedra con una postura que introduce a la asna en el espacio del que contempla la obra.

En contra de la influencia de los *ordines* en la iconografía de los capiteles borgoñones obra el hecho de que los textos conservados en Borgoña sean del siglo XIII (el de Limoges es, sin embargo, anterior a las esculturas) y la ausencia de pruebas de representaciones litúrgicas en el área borgoñona en la primera mitad del XII, fecha de los capiteles. Cabe pensar por tanto en la existencia de otras influencias, en primer lugar y de manera general en la de los Bestiarios en los que el Asno, por su obediencia y dedicación al trabajo, es símbolo de la vida monástica, y, en segundo, para el caso concreto de Borgoña, en la de los sermones de Juliano de Vezelay.¹¹⁵

En España, el tema aparece en el arte en fecha temprana (*Biblia de Farfá*)¹¹⁶, popularizándose en el siglo XII por Castilla (capitel del Panteón de San Isidoro de León, Fig. 19 y capitel de la portada de Berzoña (Soria), Aragón (capitel de la Catedral de Jaca) y Navarra (Gazolaz), quizá por influencia francesa pero también en relación con la invasión almorávide y la visión bíblica que de la Reconquista tienen los reinos cristianos como ha señalado John Williams que adjudica a estas piezas un significado antiislámico¹¹⁷.

En los textos dramáticos peninsulares no hay referencias a la borrica de Baalam aunque si sabemos que en el contexto de los Obispillo y Fiestas de Locos se introducían asnos y otros animales en las iglesias¹¹⁸ y tenemos también pruebas del uso de asnos de madera en las procesiones dramáticas del Domingo de Ramos y en algunos *Autos* del Corpus toledano¹¹⁹.

115 Vid. FORSYTH (1981), pp. 62 y 63. Forsyth aduce como prueba de la influencia de los sermones la vestimenta monástica y al báculo abacial en Tau de Baalam en el capitel de Saulieu, pero esto podría ser también indicio de una influencia teatral.

116 De origen catalán (Biblioteca Vaticana Ms. lat. 5729, fol. 82r, primera mitad del siglo XI).

117 WILLIAMS (1977).

118 En Lérida (1344) un inventario menciona una "*mitram pro pueris y un annulum puerorum*" (VILLANUEVA (1803-1852), vol. XVI, pp. 92-94 y SHERGOLD (1967), p. 22), también sabemos que en Toledo se introducía una mula en la catedral (SHERGOLD (1967) p. 22), y en Vich (Actas capitulares de 1360) se mencionan caballos, cerdos, mulas y asnos (DONOVAN (1958), p. 96).

119 Sabemos que en Toledo, para el *Auto del Sacramento* (ca. 1493) se construyó un asno de arcilla, sábanas viejas, aros y corcho, pintado, con sus arreos y montado sobre cuatro ruedas de fresno (TORROJA y RIVAS (1977), p. 62), no conocemos cual era la función del asno en el Auto pero debió de utilizarse también en el *Auto de la Entrada en Jerusalem*, ya que las cuentas se menciona una asna en pero no hay pagos por ella lo que supone que ya estaba hecha, a diferencia del pollino que la acompañaba, del cual sí se conservan pagos (TORROJA y RIVAS (1977), p. 67).

El árbol de Jessé

La representación gráfica del supuesto árbol genealógico de Jesús, partiendo de Jesé o Isaí, padre de David, y llegando hasta San José y María, tiene como base la profecía de Isaías (11, 1-2) “*Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago sobre el que reposará el espíritu de Yahvé...*”¹²⁰. Los evangelistas *Mateo* 1, 1-16 y *Lucas* 3, 23-38 proporcionan, con ligeras variantes, la genealogía de Jesús desde Adán (Lucas) y Abraham (Mateo) hasta su padre jurídico, San José.

Desde la Alta Edad Media en las Biblias españolas y en los Beatos era frecuente representar esta genealogía por medio de una cadena de círculos conteniendo los nombres de los antecesores del Salvador unidos entre sí por líneas, del mismo modo en que, según Plinio, representaban los patricios romanos sus tablas genealógicas en los atrios de sus casas y como todavía suelen hacer en nuestros días los genealogistas.

Desde el siglo XI (Evangelarios checos y alemanes), contando quizá con precedentes bizantinos¹²¹, los nombres se sustituyen o se complementan con los “retratos”, más tarde cuidadosamente diferenciados como en Sigena, de los antepasados de Jesús¹²². Hacia mediados del siglo XII los miniaturistas de Borgoña le dieron a la imagen su forma clásica al transformar las uniones entre los retratos en ramas que en conjunto formaban un árbol que convertía en imagen plástica la imagen literaria de Isaías.

Emile Mâle, en un artículo publicado en 1914 en la *Revue de l'art ancien et moderne*, y en el capítulo que dedica al tema en su libro sobre *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, atribuye a Suger la paternidad de la idea, para él creada en las vidrieras de St. Denis, y al teatro –al *Ordo Prophetarum*– la asociación de los Profetas con los Reyes de Judá¹²³.

En efecto, tanto en el arte como en los *ordines*, los Profetas, antepasados espirituales de Cristo, aparecen junto a los Reyes, antepasados también simbólicos de Cristo ya que en

120 La obra clásica sobre la iconografía del tema es la de Arthur WATSON (1934).

121 Vid. REAU (1996), pp. 135 ss. El árbol aparece en el Antifonario de la Colegiata de San Pedro de Salzburgo y en el Evangelario de Aschaffenburg.

122 En la Península el tema aparece en las décadas finales del siglo XII (Compostela, Silos) y en la pintura a principios del XIII (San Clemente de Segovia). Nombres y retratos dentro de círculos de colores se combinan en la famosa *Genealogía Christi* de la Biblioteca Casanatense de Roma, monumental árbol genealógico de Cristo en forma de rollo (3840 x 193 mm.) compuesto por Pedro de Poitiers hacia 1175. (Hay una reciente edición facsímil de M. Moleiro, Barcelona, 1999).

123 No es cierto que Suger fuera el creador del árbol aunque sí fijó una forma perfecta que se impuso a la posteridad.

realidad las genealogías de Mateo y Lucas se refieren no a los antepasados de María sino a los de José, padre político de Cristo pero no biológico¹²⁴. A la influencia del drama habría que atribuir también la aparición de una Sibila en algunos árboles como el del *Salterio de la Reina Ingeburg* de mediados del siglo XII (Museo Condé, ms. 1695) o el del parteluz del Pórtico de la Gloria, si aceptamos la hipótesis de Elizabeth Valdez del Álamo que identifica como Sibilas a las figuras femeninas del árbol compostelano (Fig. 12)¹²⁵.

124 San Ambrosio justifica la elección de José por la tradicional preminencia social del varón y de la filiación patrilínea, y considera que las discrepancias entre Lucas y Mateo se deben a que uno muestra la línea real de Cristo y el otro la sacerdotal, siendo sus genealogías parciales y complementarias como el resto de los textos bíblicos (San Ambrosio, *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, L. 3, 3).

125 VALDEZ DEL ALAMO (1991), p. 199 apunta la hipótesis aunque en nota 5 reconoce sus dudas. CAMILLE (1985) pp. 34-35 con respecto al árbol de Jesús de St. Denis, señala que los dos profetas frontales que se repiten a ambos lados en la parte superior del árbol tienen afinidades con las fórmulas verbales de repetición empleadas por los contadores de cuentos y los recitadores de canciones de gesta. Son elementos de relleno, lagunas en la secuencia narrativa, lo mismo que ciertos esquemas repetidos constantemente por los artistas románicos.

El Canto de la Sibila

La Sibila comparece, como hemos visto, en los *ordines* para dar testimonio de la Parusía, la segunda venida de Cristo a la tierra previa al Juicio Final. Los veintisiete versos de la profecía de la Eritrea conocieron sus primeras versiones en griego en un poema acróstico recogido en los *Oráculos Sibilinos* (vv. 217-243) que fue utilizado por Eusebio de Cesarea (siglo IV) en su discurso *Sobre la Congregación de los Santos* y por el emperador Constantino en su intervención ante el I Concilio de Nicea del año 325¹²⁶. Pronto se hicieron traducciones y paráfrasis latinas que San Agustín conoció y recogió en su *Ciudad de Dios*¹²⁷, de donde pasaron al sermón *Contra Judaeos*, para la Edad Media obra también de San Agustín, y a los *Ordines prophetarum*.

Los versos sibilinos, plenos de fuerza dramática, fueron utilizados en un primer momento como parte integrante del sermón *Contra Judaeos*¹²⁸ y se recitaron en el curso de la novena lectura de Maitines del día de Navidad convirtiéndose en un texto litúrgico oficial lo que facilitó la difusión de la pieza por toda la cristiandad romana. Prueba de la popularidad de la profecía de la Sibila en la Edad Media es la primera estancia del *Dies Irae*, la célebre prosa del siglo XIII y su lúgubre canto:

*Dies irae, dies illa/ Solvet saeculum in favilla/ Teste David cum Sibylla*¹²⁹

126 *Oratio Constantini ad Sanctorum Coetum*, Migne P.G. XX, cols. 1285-90.

127 San Agustín utilizó los oráculos sibilinos en varias ocasiones y ya en la *Epístola ad Romanos* (Migne, P.L., XXXV, col. 2089) asegura que hay profetas no enviados por Dios pero que han sentido el mensaje divino y han anunciado el nacimiento de Cristo, entre ellos se encuentra la Sibila (texto latino en Suárez DE LA TORRE (1983-84), pp. 120 nota 36).

128 El sermón aparece en occidente en manuscritos del siglo IX, siendo luego abundantísimos los troparios y breviarios que recogen el *Indici Signum* (véase lista de manuscritos en CORBIN (1952) y ANGLES (1935), pp. 289 ss.)

129 [Día de la ira, día en el que el mundo se disuelve en ardientes cenizas, lo atestiguan David y la Sibila]. La prosa, utilizada en el oficio del día de Difuntos, fue compuesta en la primera mitad del siglo XIII para la Misa del primer Domingo de Adviento muy probablemente por Tomás de Celano aunque la leyenda atribuye su invención a un condenado a muerte que habría entonado este himno en su camino hacia el cadalso, grabándose luego sus palabras en un ara de mármol en la Iglesia de San Francisco en Mantua. Hoy es una de las cinco prosas admitidas por el Misal Romano. En el arte, la Sibila aparece asociada con el rey David en algunos casos como en un relieve francés del siglo XIII que perteneció a la colección Demotte (reproducido en *Summa Artis*, vol. XI, fig 948).

A partir del siglo X, quizá de finales del IX¹³⁰, los versos de la profecía se musicaron en forma de cantilena (canción con estribillo) compuesta de trece estrofas formadas por dos hexámetros en el medio de los cuales se intercala el estribillo: *Iudicii signum: tellus sudore madescet*. En un principio parece que su ritmo era libre como el del canto gregoriano, aunque más tarde se compusieron también versiones polifónicas tanto en latín como en vernáculo¹³¹.

Tenemos pruebas de que, al menos desde mediados del siglo XIII, el *Canto* se había convertido en una verdadera representación acompañada en determinadas iglesias, como las de León, Toledo o Mallorca, de una elaborada puesta en escena. La Sibila era representada por un canónigo o un niño del coro vestido “a la oriental”, sentada en un trono y en ocasiones sobre un estrado levantado al efecto dentro de la iglesia cantaba sus versos acompañada por varios acólitos llevando cirios y espadas, símbolo de la justicia divina. En algunos lugares hacía su entrada en el templo a caballo y se paseaba, antes o después de entonar su Canto, por las calles de la ciudad.

Los tratados generales sobre el teatro medieval (Young, Creizenach, Chambers..) dudan en considerar el *Canto* como un diálogo dramático argumentando, como lo hace Donovan¹³² para el caso español, que no hay “*impersonation*” en los ejemplos más antiguos y que la Sibila sólo se convierte en un personaje dramático en el contexto del *Ordo Prophetarum*. Sin embargo para otros como Anglés, el Canto es un verdadero drama y el texto de Ripoll el más antiguo drama catalán conocido.¹³³

En España, el primer caso que para Donovan puede considerarse un drama es el de Gerona (Consueta de 1360) en el que el canto del *Iudici signum* aparece en un contexto de Drama de los Profetas. El testimonio más antiguo de una Sibila dramática separada del *Ordo* sería la Consueta de Palma de 1440, y como sabemos que en Palma el *Ordo* también fue representado la conclusión sería clara: El Canto de la Sibila es una parte desgajada del *Ordo Prophetarum*. Reconoce Donovan, sin embargo, la peculiaridad hispana ya que en los

130 CORBIN (1952), recoge varios casos del siglo X (Lyon, Ripoll..) y alguno, como el de Limoges, probablemente del IX, en España el primer caso es el de Ripoll (s. X), al que sigue otro manuscrito, hoy en la biblioteca de la Catedral de Córdoba pero copiado en Burgos (Valeránica) en el siglo X, al que se le añadió música en el XI.

131 Proceden de Castilla, Cataluña, Francia e Italia pero no de Alemania ni de Inglaterra, vid. ANGLÉS (1935), pp. 296-298. Los casos franceses y españoles presentan una gran estabilidad textual y melódica, indicio de la popularidad y tradicionalización de la pieza.

132 DONOVAN (1958), p. 167.

133 ANGLÉS (1935), p. 289.

Ordines europeos la Sibila sólo recita un par de versos. Para Donovan el *Canto* fue representado en Gerona, Palma, Valencia, León, Toledo y probablemente en Vich y Barcelona¹³⁴ y aunque el texto del *Indici signum* se conocía en la Península desde el siglo X no hay pruebas de que se representase hasta fechas tardías, hasta los siglos XIV-XV en Cataluña y XV-XVI en Castilla.

Algunos indicios apuntan sin embargo a la existencia de dramatización en fechas mucho más tempranas. El ejemplo catalán de San Andrés de Torn (ca. 1240), publicado por Costáns¹³⁵ en 1948 así parece indicarlo y es posible que también se representase el *Canto* en Castilla por las mismas fechas si hacemos caso a la “antigüedad venerable” que el canónigo Felipe Vallejo adjudica a la representación toledana, antigüedad que se vería refrendada por las referencias de Alfonso X en la *General Estoria* y en las *Cantigas*¹³⁶, y por el análisis del texto toledano, texto que, aunque en la versión que nos transmiten Arcayos y Vallejo no puede retrasarse más allá del siglo XVI, puede haberse basado en uno anterior. Vallejo habla, sin pruebas, del siglo XIII, y quizá no sea tan descabellado ya que el diálogo de los pastores que se representaba también en la Catedral de Toledo presenta arcaísmos que indican que pudo haber sido compuesto sobre la base de otro más antiguo, para Lázaro Carreter quizá del siglo XIII.¹³⁷

Las relaciones entre el *Canto* y el *Ordo prophetarum* han sido siempre un punto de litigio entre los críticos. No está claro, en primer lugar, si el *Indici Signum* formó parte siempre del *Contra Judaeos* o si tuvo vida independiente, lo cual parece probable ya que se le conocía, al margen del sermón, a través de la *Ciudad de Dios*. Para Aebischer el canto no deriva del sermón pseudo-agustiniano sino que es una parte desgajada de la *Procesión de los Profetas* de la cual sería el último eco¹³⁸. En contra obra que el *Ordo* más antiguo conservado sea de hacia 1100 (Limoges ca. 1096), mientras que el *Canto* de la Sibila es anterior (ss. IX o X)¹³⁹. Por otra parte, la letra del *Canto* está más cerca del sermón que de las muestras

134 A estos lugares habría que sumar los datos sobre la Catedral de Lérida publicados por RUBIO GARCIA (1973), p. 24.
135 COSTANS (1948).

136 La *General Estoria* Libro IV dice a propósito de la Sibila: “ca así veemos que lo fizieron los nuestros santos e se faze en las representaciones...” (ed. de G. Solalinde, Madrid, 1930, I, p. 86), lo que lleva a pensar en la antigüedad de representaciones como la toledana que no sería en absoluto un hecho aislado. Me he referido ya la Cantiga 422 en la que se alude a la Sibila, cuya melodía que no es otra cosa que un *contrafactum* del *Canto* (vid. ANGLES (1935), p. 296, GARCIA DE LA CONCHA (1990), pp. 139-41 y ALVAREZ PELLITERO (1990), p. 27).

137 LAZARO CARRETER (1978), p. 26.

138 AEBISCHER (1971), pp. 20 y 22.

139 CORBIN (1952), p. 9.

conservadas del *Ordo* y el atributo de la espada que caracteriza a la Sibila en Toledo, Mallorca y Cerdeña está tomado del Sermón.¹⁴⁰

La profesora Eva Castro piensa, a diferencia de Aebischer, que el Canto tuvo una vida literaria independiente antes de la aparición del *Ordo*, señalando que los primeros testimonios de los versos del *Iudici signum* proceden de antologías de poesía religiosa del siglo IX y que en estos casos son una pieza independiente tanto del tratado de San Agustín como del sermón *Contra Iudeos*. En los casos más antiguos no aparece la notación musical que se añade en el siglo X y en esta misma centuria aparecen los primeros casos en los que el sermón *Contra Iudeos* forma parte del oficio de Maitines del día de Navidad, incluyendo siempre la profecía de la Sibila, bien en la versión completa del sermón (que comienza con la frase *Inter presuras atque angustias*), bien sólo la parte relativa a los judíos (que empieza con el verso *Vos inquam covenio o Iudei*).¹⁴¹

Por su parte Emilio Suárez de la Torre, uno de los principales estudiosos españoles en el campo de los textos sibilinos, al analizar el proceso de dramatización del *Sermo*, destaca que éste ya tenía *in nuce* posibilidades de dialoguización, dentro de su carácter narrativo, circunstancia que se aprecia muy bien en la *lectio* de Arles. Señala también que las versiones musicales son anteriores a las representaciones pero piensa que los argumentos de Aebischer no quedan del todo invalidados ya que el Canto de la Sibila conservó cierta autonomía en las versiones dramatizadas –el acróstico no suele tener la misma rima que el resto– y a su vez la inclusión del canto en el *Ordo* con autonomía favoreció que luego se desmembrase como Canto, ya en lenguas románicas, como en los casos de Toledo y Mallorca.¹⁴²

Si nos referimos únicamente al aspecto musical, las controversias de la crítica son, como en el caso de las relaciones con el sermón y el *Ordo*, irresolubles. El musicólogo Felipe Pedrell propuso hace ya tiempo un origen oriental para el Canto de la Sibila que para él habría sido introducido por cruzados y monjes orientales en Francia desde donde

140 Para MILA i FONTANALS (1895), VI, pp. 294 ss. y LIDA DE MAIKEL (1960) [1953], nota 13, son argumentos suficientes para pensar en una derivación del sermón.

141 CASTRO CARIDAD (1996), pp. 206 ss. y (1997), p. 279

142 SUAREZ DE LA TORRE (1983-84), pp.122-23 y 128. Para DONOVAN (1958), pp. 155-56, en muchos casos el sermón *Inter presuras* sin mayores aditamentos, se representaba en forma dialogada por lo que el *Ordo* debió de haber sido mucho más popular de los que los pocos textos conservados dan a entender.

habría pasado a España en la segunda mitad del XI unido a la liturgia gregoriana.¹⁴³ Su tesis esta hoy completamente desacreditada, como la de los que suponen (La Piana, De Vito...) un origen oriental para el *Ordo*.¹⁴⁴ Para otros musicólogos como Higinio Anglés, el Canto podría haberse originado en Castilla –quizá en la liturgia mozárabe–, pasando luego a Ripoll y de allí a Limoges.¹⁴⁵ El problema es, como señala Corbin, que en el manuscrito castellano más antiguo, un Homiliario del siglo X (ca. 960) procedente de la zona burgalesa (Valerancia), hoy en Córdoba¹⁴⁶, la notación musical parece añadida en el siglo XI ya que se emplea la notación aquitana que la mayoría de los musicólogos sostienen que no fue conocida en Castilla hasta la llegada de los benedictinos a mediados del XI.¹⁴⁷

La tesis del origen visigótico-mozárabe de la práctica no puede, sin embargo, descartarse completamente. Ya el racionero de la Catedral de Toledo Juan Chaves de Arcayos (1584-1643) había mantenido en su descripción de las ceremonias de la catedral de Toledo¹⁴⁸ que el origen del Canto se encontraba en el “oficio toledano”¹⁴⁹ y Raimundo Rodríguez argumenta que según la descripción del obispo de Pamplona Fray Prudencio Sandoval, en su *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*¹⁵⁰ en el *Arca de San Millán* (placa superior del Agnus Dei) aparecían esmaltados algunos versos del *Canto* en la versión del códice de la Catedral de León¹⁵¹ lo que sería un indicio claro de la popularidad del *Iudici signum* en el área leonesa desde fechas tempranas.

El Arca de San Millán, desafortunadamente, se desmembró en 1809 durante la invasión francesa desapareciendo el oro, los esmaltes y las piedras preciosas que la decoraban además de siete de las placas de marfil que la cubrían.¹⁵² Es pieza complicada de datar pero suele situarse entre 1060 y 1080, antes por tanto del inicio de la reforma en Castilla (1079-

143 PEDRELL (1918), vol. I, pp. 92 ss.

144 Vid. CASTRO CARIDAD (1997), p. 280 nota 8.

145 ANGLÉS (1935), p. 300.

146 Biblioteca Capitular, Ms. I, fol 69b.

147 Vid. CORBIN (1952) p. 2. ANGLÉS (1935), p. 289 se da cuenta naturalmente de que la notación del manuscrito es de tipo aquitano.

148 El manuscrito en la Biblioteca Catedralicia de Toledo.

149 Vid. DONOVAN (1958), p. 46 sobre el significado de la expresión de Arcayos.

150 Madrid, Luis Sánchez, 1601, fols. 23v-27v.

151 RODRÍGUEZ, (1947), p. 21. Para Rodríguez, el canto aislado de la Sibila representa un estado de cosas anterior a la aparición del *Ordo Prophetarum*, niega el origen oriental y cluniacense supuesto por Pedrell y supone un origen autóctono y mozárabe.

152 En la actualidad se conserva la estructura de madera en el propio monasterio y algunas de las placas de marfil no todas completas (Ermitage, Metropolitan, Dumbarton Oaks, Fine Arts Museum de Boston, Barghello y Museo Arqueológico Nacional).

80)¹⁵³, sin embargo el mozarabismo de la misma, argumentado por Rodríguez, es difícil de sostener ya que no parece existir continuidad entre los talleres de eboraria emilianenses del siglo X y los artífices del arca, algunos con nombres alemanes (Redolfo y Engelramus en una inscripción).

Hay que pensar por tanto, más que en mozarabismo, en influencias ultrapirenaicas. Sin embargo, uno de los al menos cuatro artífices de las placas del arca se ha relacionado con el taller de León por sus paralelos con el *Arca de las Bienaventuranzas* –aunque ésta, a su vez, podría tener influencias norteñas–, y en el arca emilianense hay rasgos típicamente hispanos como los “embutidos” y las orlas vegetales que demuestran el conocimiento de los marfiles islámicos y nos indican el casticismo de alguno de los eborarios del arca.¹⁵⁴

Los que mantienen el origen mozárabe del Canto tienen por tanto todavía argumentos y su tesis se ha popularizado tanto en trabajos especializados¹⁵⁵ como en obras de difusión del tipo de la enciclopedia Larousse para la cual el canto procede de la liturgia visigótica pasando a partir del siglo X de Castilla a Cataluña (Ripoll) y de allí a Limoges, sur de Francia e Italia¹⁵⁶.

El Canto en Castilla¹⁵⁷

Como hemos visto, los versos del *Indici signum* eran conocidos en Castilla al menos desde el siglo X y hay indicios de su recitación espectacular desde el siglo XIII. Pruebas incontestables de representación no las hay, sin embargo, hasta el siglo XV, en Toledo, León, Palencia, Oviedo y, quizá, Córdoba.

En Toledo, lugar del que se dispone de mayor información, conocemos la manera en que se representaba por las descripciones ya mencionadas de los canónigos Juan Chaves de Arcayos y Felipe Vallejo. Sabemos también de la antigüedad de la ceremonia del Canto en Toledo desde el siglo XIV (breviario toledano, hoy en Montserrat), pero no hay

153 Algunos, pocos, adelantan las fechas. En 1067 la fecha Peña, a quien sigue DE LAS HERAS (1990).

154 Véanse reproducciones de las placas conservadas y un comentario de las mismas en el catálogo de la exposición *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200, The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993, cat. N° 125 a–g, pp. 260 ss.

155 Véase, recientemente, MUNAR i MUNAR (1996), p. 184.

156 Vol. 21 p. 10133.

157 Véase, recientemente GOMEZ MUNTANE (1996).

pruebas de dramatización antes de finales del siglo XV¹⁵⁸. Vallejo, que proporciona la descripción más completa e incluye una lámina (Fig. 20) de la representación, tal y como se hacía en el XVIII, nos proporciona la siguiente información:

En nuestra Santa Iglesia la noche de la Natividad de nuestro Señor Jesuchristo, concludido el himno *Te Deum laudarnus*. sale de la Sacristia un Seise vestido a la Oriental representando a la Sybila Herophila o Eritrea. Acompañanle quatro Colegiales Infantes: dos que con albas, Estolones, guirnaldas en la cabeza, y espadas desnudas en la mano dicen hacer papeles de Angeles, y otros dos con las ropas comunes de Coro y con el fin de que por las hachas encendidas que llevan sean más visibles los tres Personajes. Suben todos cinco a un Tablado que esta prevenido al lado del Pulpito del Evangelio y [..] esperan se concluyan los Maytines, y principia la Sybila a cantar las siguientes coplas:

Sybila :

Quantos aqui sois
juntados ruegoos por Dios
verdadero que oigais del
dia postrimero quando
seremos juzgados.
vendra perdurable con poder
muy espantable a juzgar las Criaturas

Haora los Angeles que han tenido las Espadas levantadas las esgrimen y la música canta en el Coro:

Juicio fuerte sera dado cruel y de muerte

Sybila:

Trompetas, y sones tristes diran de lo alto del Cielo levantaos muertos del suelo recibireis segun hizistis. Descubrirse han los pecados sin que ninguno los hable a la pena perdurable do iran los tristes culpados.

158 Vid. DONOVAN (1958), pp. 46 y 49.

Coro:

Juicio fuerte sera dado cruel y de muerte.

Sybila:

A la Virgen supliquemos que antes de aqueste litijo interceda con su hijo porque todos nos salvemos.

Coro:

Juicio fuerte sera dado cruel y de muerte.

Concluido todo esto bajan todos del Tablado y dando una buelta por dentro del Coro se van.¹⁵⁹

No sabemos exactamente desde cuando se empleó el castellano pero la versión castellana y la latina coinciden y la ceremonia en latín se relaciona con el *Ordo Prophetarum*. Las similitudes de la representación de Toledo con ciertas ceremonias litúrgicas de Dax, Clermont, Cambrai y Narbona han llevado a Donovan a suponer un origen francés para la práctica toledana¹⁶⁰ que pervivió hasta 1844 como demostró Raimundo Rodríguez¹⁶¹.

Otra de las catedrales castellanas en la que los versos de la Sibila se representaron de forma espectacular es la de León. En el área leonesa los versos del *Iudici Signum* fueron conocidos desde el siglo XI como prueba el Arca de San Millán. De finales del siglo XIII es un códice de la Catedral, dado a conocer por Raimundo Rodríguez, en el que se incluyen los versos sibilinos, y las actas y cuentas del cabildo leonés demuestran que los versos se cantaban de forma espectacular al menos desde 1452 ya que intervenían juglares, se celebraba un banquete y se compraron guantes, tocados y vestidos para la Sibila que hacía su entrada en la iglesia a caballo¹⁶².

159 Las *Memorias* del canónigo toledano del siglo XVIII Felipe Fernández Vallejo (Biblioteca de la Real Academia de la Historia) han sido editadas modernamente, en lo que respecta al teatro, por GILLET (1940), lo relativo a la Sibila en pp. 264-80.

160 DONOVAN (1958), pp. 185-86. Vallejo, que data el origen de la ceremonia en el s. XIII, supone que originalmente se haría en latín y aduce, además de la semejanza de los versos, que todavía en su época a la Sibila se le prendía en el hombro izquierdo una cartela con los versos latinos (el cambio a vernáculo se habría producido según Vallejo “para instruir al pueblo”). DONOVAN (1958), p. 41 afirma sin embargo que los versos latinos que transcribe Vallejo son en realidad una versión modernizada compuesta en el siglo XVI por lo que nada prueban sobre el origen de la ceremonia.

161 RODRIGUEZ (1947)

162 Vid. RODRIGUEZ (1947), especialmente pp.28-29.

También en Palencia y Oviedo tenemos referencias. En Palencia (siglo XIV) los versos eran cantados por seis clérigos, al parecer con dramatización¹⁶³. En Oviedo, las Actas Capitulares nos informan desde el siglo XVI (1581, 1582 y 1594) pero la costumbre es sin duda anterior ya que cuando el Capítulo se plantea en 1581 “si había de haber Sibila”, acuerda finalmente: “que la haya como suele”.¹⁶⁴

Distinto es el caso cordobés ya que los versos sibilinos en castellano y latín contenidos en un códice del siglo XV¹⁶⁵, presentados por su descubridor José López Yepes¹⁶⁶ como un testimonio del conocimiento del Canto en tierras andaluzas, han sido cuestionados por Feliciano Delgado que los considera obra de un estudiante salmantino que tradujo –sólo en parte– el texto latino del *Discordantiae...* de Filipo Barbieri que contenía el códice de origen italiano que tenía ante sí.¹⁶⁷ Se trataría por tanto de un texto de carácter facticio, un cuaderno de estudiante que recoge textos de diversas procedencias, y lo único que prueba es que las profecías de las Sibilas fueron utilizadas como argumento en discursos escolásticos tardíos y como ejercicio escolar.

Al respecto, conviene sin embargo tener en cuenta las precisiones de Ana Álvarez Pellitero y Angel Gómez Moreno¹⁶⁸ que han puesto objeciones a la tesis de Delgado señalando las sustanciales diferencias entre los textos de Barbieri y los del escolar cordobés, demasiadas para un ejercicio de traducción. Para Álvarez Pellitero la reducción de las intervenciones de las Sibilas a una frase corta de fácil memorización indica que el texto podría corresponder a la breve intervención de cada una de las profetisas en un *Ordo Sybillarum*. Gómez Moreno por su parte piensa que no es imposible que materiales ajenos al teatro deriven hacia su órbita y quizá el texto de Barbieri sirvió de base en Córdoba para componer una representación de Sibilas.¹⁶⁹

Además de estas referencias directas, tenemos también indicios indirectos que confirman la popularidad y extensión del *Ordo Sybillarum* en Castilla. Ya hemos mencionado que en las *Cantigas* se incluye un *contrafactum* de la melodía del canto y que en

163 Texto en DONOVAN (1958), p. 188.

164 Vid. MENENDEZ PELAEZ (1981), pp. 34 ss.

165 Biblioteca de la Catedral de Córdoba Ms. 80.

166 LOPEZ YEPES (1977).

167 DELGADO (1987).

168 ALVAREZ PELLITERO(1990), pp. 31-32 y GOMEZ MORENO (1991), p. 74.

169 GOMEZ MORENO (1991), p. 74. Baldwin y Marchand anuncian en su trabajo de 1988 un estudio y edición de un manuscrito cordobés, para ellos del siglo X, que contiene los versos de la Sibila, desconozco si llegó a publicarse. (Vid. BALDWIN y MARCHAND (1988), p.376 y nota 6).

la *General Estoria* se alude a las representaciones sibilinas, y a estos datos hay que añadir los procedentes del área portuguesa y los numerosos testimonios indirectos en el teatro posterior, prueba de la popularidad del tema y de la consideración teatral que le adjudicaron nuestros dramaturgos de finales del XV y principios del XVI, tanto castellanos (Encina, Sánchez de Badajoz etc.) como portugueses (Gil Vicente).¹⁷⁰

El Cant en Cataluña

Al igual que en Castilla, en el área catalana tenemos noticias de la recitación espectacular de los versos del *Iudici Signum* e incluso ha pervivido la práctica hasta nuestros días en Mallorca¹⁷¹ y Cerdeña (Alghero)¹⁷². Para monseñor Anglés las ceremonias catalanas serían muy simples, en contraste con la riqueza de la toledana¹⁷³. Donovan por el contrario piensa que serían muy similares¹⁷⁴. Las versiones musicales aparecen desde el siglo X (Ripoll) con referencias posteriores en la Seo de Urgell (ss. XII y siguientes), San Cugat (s. XIII), Vich (consueta s. XIII, ms 134)¹⁷⁵, S. Juan de las Abadesas (s. XV), Sta. Ana de Barcelona (1494)¹⁷⁶, Valencia y Mallorca.

El primer testimonio en lengua vernácula es el de San Andrés del Torn, datado por su descubridor hacia 1260, lo cual, de ser correcto, lo convertiría en el más antiguo conocido –sólo hay otro caso del XIII en Provenza–¹⁷⁷. La versión de Torn pertenece al grupo más antiguo de textos, versión que aparece también recogida en dos códices del siglo XV, uno de la BNP (Ms fr. 14.937) y otro del Archivo capitular de Barcelona (*Armari gran n° 24*)¹⁷⁸. El canto suele aparecer posteriormente en uno de los impresos más tradicionales en

170 Sobre la pervivencia de los temas sibilinos en el teatro castellano vid. GARCIA DE LA CONCHA (1992), pp. 139-4. Para el caso de Gil Vicente, que dedica a las sibilas una obra completa (*Auto de la Sibila Casandra*) y hace frecuentes alusiones a las sibilas en otras obras (en el *Auto de exortação de guerra* (1514), el *Auto chamado da Lusitania* (1532) y el *Auto de los Misterios de la Virgen* (1534?), vid. LIDA DE MAIKEL (1960).

171 Véase el audiovisual de ROCA y BARRONES (1989).

172 Vid. AEBISCHER (1949-50).

173 ANGLÉS (1935) p. 300. En su cap. IX, *Els Drames litúrgics* (pp. 267-311), incluye un apartado dedicado a *El Cant de la Sibilla*.

174 Para los casos catalanes vid. MILA i FONTANALS *El Cant de la Sibilla* (en sus obras completas vol. VI, pp. 294-308, véase también el capítulo que le dedica ANGLÉS (1935), ya citado y DONOVAN (1958), pp. 94 ss.

175 Hay además referencias en una consueta de 1413 (MS 212 fol. 10v) y una referencia publicada por Gudiol de “*dos parells de guants*” per la Sibila en unas cuentas de 1518.

176 Hay una referencia en los libros del desaparecido monasterio publicada por ANGLÉS (1935), p. 302.

177 Vid. CONSTANS (1948) y DONOVAN (1958), p. 161.

178 SUAREZ DE LA TORRE (1983-84), p. 130.

Cataluña, un folleto utilizado durante siglos para enseñar a leer, en el que se unen el *Llibre de Bons Amonestaments* de Fray Anselmo Turmeda y una *Oració del Angel Custodi* además del *Canto de la Sibilla*, la popularidad del folleto dio lugar a la creencia popular de que Turmeda había sido el autor del Canto.

Como hemos visto, el primer caso que puede considerarse un drama es el de Gerona (Consueta de 1360), dentro de un contexto de Drama de los Profetas. Desligado del *Ordo el Cant* se representó en Mallorca en la primera mitad del XV (Consueta de Palma de 1440), siendo prohibido en 1572 por el obispo Diego de Arnedo y restaurado por su sucesor D. Juan Vich y Manrique en 1575¹⁷⁹. La versión mallorquina es la siguiente:

Estribillo:

*Lo jorn del Judici
parrà qui haurà fet servici.*

*Jesucrist, Rei universal,
home i ver Déu eternal,
del cel vendrà per a jutjar
i cada u lo just darà.*

*Gran foc dei cel davallarà
mars, fonts i rius, tot cremarà.
Los peixos donaran grans crits
perdent los naturals delits.*

*Ans del Judici l'Anticrist vendrà
i a tot lo món turment darà,
i se fara com Déu servir,
i qui no el crega farà morir.*

*Lo seu regnat serà moit breu;
en aquell temps sots poder seu*

179 Acta capitular de 24 de diciembre de 1575. AEBISCHER (1949-50), p. 15.

*moriran martirs tots a un lloc a
quells dos sants, Elies i Enoc.*

*Lo sol perdrà la claredat
mostrant-se fosc i entelat,
la lluna no darà claror
i tot lo món serà tristor.*

*Als mals dirà molt agrament:
—Anau, maleïts, en el turment!
anau-vos-en en el foc etern
amb vostron príncep de l'infern!*

*Als bons dirà:—Fills meus, veniu!
benaventurats posseïu
el regne que us he aparellat
des que lo món va ésser creat!*

*Oh humil Verge! Vós qui heu parit
Jesús Infant aquesta nit
a vostron Fill vullau pregar
que de l'infern vulla'ns lliurar!.*

También en Valencia tenemos noticias del *Cant* en un breviario de 1464 citado por Villanueva¹⁸⁰ y una referencia indirecta en el Acta capitular mallorquina de 1575 que habla de restaurar el canto “como se hacía en otras iglesias, particularmente en Valencia”. Sabemos así mismo que en la Catedral de Valencia se representaba durante los siglos XIV-XVI la *Gloriosa Nativitat de Jesucrist* en la cual se incluía la profecía de la Sibila que estaba “*apparellada en la trona vestida com a dona*”¹⁸¹.

180 VILLANUEVA (1803-1852), vol. XXII, pp. 133 y 185.

181 Vid. SANCHIS SIVERA (1909), pp. 461 ss. y BONILLA Y SANMARTIN (1921), p. 77. La frase aparece así, en vernáculo, en el ceremonial latino de 1533 (vid. DONOVAN (1958), p. 153 y VILLANUEVA (1803-1852), vol. I, p. 134).

Dentro del área lingüística catalana aunque fuera de la Península y, en rigor, de los límites de este trabajo, está el caso sardo de la Catedral de Alghero donde se han seguido cantando hasta nuestros días los versos del *Iudici Signum* en lengua vulgar (*Lu señal de Judici*), en una versión diferente a la de Mallorca y a la valenciana pero muy parecida a la que aparece en los *Ordinaria* de Urgell y Barcelona. El texto, estudiado por eruditos locales, lo incluyó Milá i Fontanals en su estudio sobre *El Cant de la Sibilla*¹⁸². Para Paul Aebischer, su estudioso más reciente, el texto de Cerdeña es simplemente una copia del de Urgell con algunos errores, y a su vez el texto catalán sería traducción de uno provenzal¹⁸³. En cuanto a la puesta en escena, en Alghero el himno lo canta un canónigo con capa blanca, sentado en un sillón y acompañado por dos acólitos, uno con un cetro o bordón de plata y el otro con una espada, según la leyenda regalo de Carlos V al tesoro de la Catedral. El hecho de que sea un canónigo el que canta lo interpreta Aebischer como indicio de una “reliturgización” del tema.

Las Sibilas en el arte

La antigüedad conoció un canon de diez Sibilas, según el testimonio de Varrón, transmitido por Lactancio¹⁸⁴. Sin embargo, aunque San Isidoro (*Etimologías* VIII, 8) recoge el canon, conocido por otros autores medievales como Beda o Vicente de Beauvais, en la Edad Media occidental¹⁸⁵ no se habla en general de Sibilas sino de Sibila, identificada unas veces con la Eritrea¹⁸⁶ y otras con la Tiburtina, quizá porque se entendió que se trataba de un único personaje que recibe distintos nombres en relación con los lugares en los que se manifestó ante los hombres, como sucede con las distintas advocaciones de María.

A finales de la Edad Media el número de Sibilas se amplía, fijándose un canon clásico de doce Sibilas a comienzos del siglo XV al añadirse Europa y Agripa a las diez mencionadas por Lactancio y Varrón. Para Mâle el incremento se realiza para adecuar su

182 MILA i FONTANALS (1895), VI, pp. 294-308.

183 AEBISCHER (1949-50), p. 176.

184 Lactancio *Divinae Institutiones*, 1, 6 menciona las siguientes: Pérsica, Líbica, Delfica, Cimeria, Eritrea, Cumana, Samia, Helespóntica, Frigia y Tiburtina

185 En Bizancio, por el contrario, el canon se fue ampliando (*Chronicon Paschale* siglo VI) hasta llegar a veinte.

186 Es la que representa Van Eyck en su retablo de Gante y en las Horas de Turín-Milán.

número al de los Profetas, cuyo número había sido fijado también en doce para hacerlo corresponder con el de los Apóstoles¹⁸⁷. Augusto Nascimento apunta también una posible razón ecuménico-geográfica, para hacer coincidir su lugar de origen con los asignados a los apóstoles en el *Breviarium Apostolorum*¹⁸⁸. Como padres de esta novedad Mâle propone al autor de las pinturas del palacio de los Orsini (1434), desaparecidas pero conocidas por dos descripciones, y al italiano Filippo Barbieri (*Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronimum et Augustinum*, 1481), explicando como corrupción el que este denomine Agrippa y no Aegyptia, como en las pinturas, a la última de las profetisas. Nascimento señala por su parte que la tradición de la Sibila Aegyptia no desapareció con la obra de Barbieri ya que Andreas de Prato la sigue denominando así en su *Horologium fidei* (después de 1425) y Andreas, franciscano portugués profesor en Roma desde 1425, tenía que conocer también las pinturas del palacio Orsini.

Las representaciones de Sibilas no son frecuentes hasta finales del siglo XIV, popularizándose las series sobre todo en el siglo XV y comienzos del XVI. Sibilas aisladas o formando parte de ciclos de Profetas son escasas en el románico, apenas pueden señalarse un fresco de *St. Angelo in Formis*,¹⁸⁹ y la magnífica Sibila del Pórtico de la Gloria (Fig. 11 A), vestida con ricos ropajes “cual venerable matrona que nos llegara del Ara Pacis a través de Bizancio”, por utilizar la feliz definición de Moralejo.¹⁹⁰ En los siglos del gótico, como una manifestación más del gusto por lo profético que se extiende por Europa en la Baja Edad Media y el Renacimiento y como reflejo de la popularidad del *Ordo Prophetarum*, las representaciones aumentan y la Sibila Eritrea, cuya profecía hace referencia tanto a la Vida y Pasión de Cristo como al Juicio Final aparece desde el siglo XIII formando parte de los ciclos de profetas de las catedrales francesas, italianas y españolas.

Series de Sibilas las tenemos desde principios del siglo XIV (Giovanni Pisano, Púlpitos de Pistoia y Pisa) aunque es en la segunda mitad del XV y la primera del XVI cuando son más abundantes¹⁹¹, circunstancia que tiene exacto paralelo en la popularidad del tema en el

187 MÂLE (1995) [1908], pp. 274 ss.

188 NASCIMENTO (1994), pp. 347-354.

189 REAU (1996), 1.1, p. 478.

190 MORALEJO ALVAREZ (1993c), p. 31.

191 Pinturas murales de la Catedral de Amiens (1506), con los atributos del teatro, y libro de horas al uso de Rouen (Simon Vostre 1508), vid. MÂLE (1995)[1908], p. 265. Otro caso en la sillería de Ulm (Jörg Syrlin 2ª/2 XV) COHEN

teatro. En Chaumont (Francia) llegó a existir un teatro estable en el que se representaban sus profecías y sabemos que en 1491 se elaboró un *Mystere* de Sibilas para celebrar la llegada de Ana de Bretaña a Tours¹⁹².

Al igual que sucede en el resto de Europa, en la Península las Sibilas se ponen especialmente en boga como tema artístico desde mediados del XV hasta bien entrado el XVI, en paralelo con lo que sucede en la literatura y en el teatro. En lo literario aparece un capítulo dedicado a la Sibila Eritrea en el *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de D. Alvaro de Luna y en el *Triunfo de las Donas* de Juan Rodríguez del Padrón que declara la preeminencia de las “sibildas” Tiburtina y “Erethea”¹⁹³. También se menciona a las Sibilas en dos coplas (121-22) del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena¹⁹⁴, en el poema de la *Natividad de Nuestro Redentor* de Juan del Encina¹⁹⁵ y en la *Farsa del Juego de Cañas* de D. Sánchez de Badajoz en la que la Sibila preside la representación “con gran sosiego y gravedad”¹⁹⁶.

En el terreno artístico tenemos Sibilas aisladas o formando parte de ciclos de Profetas en el claustro de la catedral de Burgos (2ª/2 del XIII),¹⁹⁷ en la Portada de la Catedral de Burgo de Osma (finales del XIII, Fig. 23), en la de la Colegiata de Toro y, ya en el siglo XV, en numerosas sillerías de coro (Barcelona, León, Astorga...)¹⁹⁸. La serie más completa es la de la sillería de Zamora con ocho Sibilas en las puertas (Eritrea, Africana, Cumana, Fenicia/ Tiburtina, Delfica, Helespónica y Serbia) y la aparición de Virgilio con un ejemplar de las *Eglogas* en las que se anuncia una edad de oro tras el nacimiento de un niño

(1951)[1906], p. 121. Más casos en REAU (1996), 1.1, pp. 484 ss.

192 COHEN (1951)[1906], pp. 120-21. Además, se conservan *Ordines Sibyllarum* en lenguas vernáculas como el *Mystere du Vieil Testament*, en el que se presentan doce Sibilas, o como las obras sobre el Anticristo y el Juicio final del Ciclo de Chester.

193 Ed. Paz y Meliá, Madrid, 1884, p. 108.

194 Enumera diez aunque sus nombres no coinciden con los de Lactancio (vid. la ed. de VASVARI FAINBERG (1976), pp. 141-42).

195 El poema aparece incluido con sus obras dramáticas en el *Cancionero de 1496*. Como Juan de Mena en el *Laberinto*, Encina menciona diez Sibilas.

196 También en el área catalana tenemos pruebas de la popularidad de las Sibilas a finales del XV y comienzos del XVI. En una de las consuetas mallorquinas del código Llabrés (*Consuetud de la Nit de Nadal*) interviene también la sibila que juega un importante papel junto con Adán y Isaías (vid. texto en AEBISCHER (1971), p. 21).

197 Obra de un taller relacionado con la portada sur de St. Denis que luego influirá en el llamado “estilo orensano” de la *Clastra Nova* de la Catedral de Ourense.

198 Vid. MATEO GOMEZ (1979), pp. 408-10 quien apunta que podrían ser Sibilas algunas figuras que identifica como alegorías de la mujer casta (mujer con gran manto y otra con látigo y tabla, atributos de la sibila Agripa que vaticinó la pasión de Cristo). En León aparece en la sillería baja (comenzada en 1467) la Sibila Triburtina, (KRAUS (1984), p. 132, fig. 101) que debió de servir de modelo a las de Zamora, Oviedo y Astorga. Otro caso leonés, en el claustro de San Marcos, en RODRIGUEZ (1947) pp. 9-29. GARCIA IGLESIAS (1986), pp. 191-93 identifica una figura de las pinturas murales del Pazo de San Miguel de Penas como la Sibila Eritrea en un contexto de síntesis de temas mitológicos como el Juicio de Paris con otros cristianos como el Juicio Final.

maravilloso, una circunstancia probablemente inspirada en los *Ordines*¹⁹⁹. Series también bastante completas son las de la capilla dorada de la Catedral nueva de Salamanca y la custodia de la Catedral de Cuenca, obra de los Becerril²⁰⁰, la de los frescos de la iglesia portuguesa del Convento del Cristo de Tomar (ca. 1510),²⁰¹ la del portal Sur de la iglesia de Santa María en el monasterio los Jerónimos de Belem (cerca de Lisboa)²⁰² y la del púlpito de Nicolás de Chanterene en la Iglesia de Sta. Cruz de Coimbra (1521-22, Figs. 21 y 22 A y B)²⁰³.

En todos los casos las Sibilas aparecen ataviadas “a la oriental”, ya acompañadas de los profetas, ya formando pareja con Salomón, profeta de la Virgen en el *Cantar de los cantares*²⁰⁴. Los ricos y ampulosos ropajes, los tocados y turbantes podrían ser, como en el caso de los profetas, reflejos del vestuario teatral. Sin embargo su presencia no indica necesariamente la existencia de representaciones teatrales ya que grabados y libros de modelos difundieron tipos de Sibilas que pintores y escultores de segunda fila se limitaron a repetir por toda Europa. Emile Mâle pretendió probar en 1906 la influencia de un *Misterio de la Anunciación* florentino publicado por D'Ancona en unos grabados con figuras de las Sibilas atribuidas a Baccio Baldini, basándose en el supuesto carácter oriental de los tocados de la Sibilas de Baldini, inspirados para Mâle en los prescritos en el *Misterio* teatral, e incluso llega a afirmar que el *Misterio* (ca. 1490) lo habría visto Miguel Ángel lo cual le daría la idea de incluir las Sibilas en la Sixtina²⁰⁵. Sin embargo, como demostró Mesnil, lo que existe es una influencia –casi copia– de modelos plásticos nortños. Los tocados de las

199 En las sillerías citadas las Sibilas aparecen en un contexto de doble Credo que encontramos también en otras sillerías no peninsulares (Auch y Saint-Bertrand-de-Cominges) y en obras italianas como el Apartamento Borgia (sobre este aspecto véase más abajo el apartado dedicado al Credo de los Apóstoles).

200 Las series de profetas son frecuentes en las custodias, como lo son en las procesiones del Corpus en las que esta joyas se sacaban en procesión. Otro caso hispano en la Custodia de Belém (1503-06), obra de Gil Vicente, con toda probabilidad el autor teatral (vid. VASSALLO E SILVA (1995), pp. 180 ss.).

201 En el portal sur (João de Castilho, ca. 1515) aparecen Profetas. En los frescos del interior imágenes de Profetas y Sibilas (Fernão de Muñoz, ca. 1510).

202 João de Castilho, ca. 1517, PEREIRA (1995) fig. p. 114. Aparecen cuatro profetas (Daniel, Ezequiel, Isaías y Jeremías) y cuatro Sibilas.

203 Son seis profetas y seis sibilas. Sobre el púlpito de Coimbra vid. DIAS (1984), p. 148.

204 La asociación con Salomón se debe a la creencia en que la Sibila era su hermana (en el folklore siciliano y rumano) o a la identificación con la Reina de Saba (vid. LIDA DE MAIKEL (1960), p. 163).

205 Vid. MÂLE (1906A). El problema de Italia es el punto más flojo de la tesis de Mâle que se ha obstinado en probar la influencia del teatro sobre el arte italiano aunque no tuvo más remedio que reconocer en la segunda edición de su *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age* que “la iconografía creada por los Misterios es, sobre todo, la iconografía de la Europa septentrional” (MÂLE (1995) [1908, 2ª 1922], nota p. 71).

Sibilas de Baldini son de ascendencia nórdica y en realidad las figuras han sido copiadas, más o menos libremente, de grabados del maestro E. S.²⁰⁶.

Realmente no sabemos muy bien como era el vestuario que empleaba en escena la Sibila. En los casos que han pervivido hasta nuestros días (Mallorca) la vestimenta a base de brocados, turbante y joyería parece una mixtificación decimonónica lo mismo que el “estilo oriental” que Vallejo atribuye a la Sibila de Toledo y que en la lámina que él mismo incluye en sus *Memorias* (Fig. 20) parece más bien una reminiscencia de la moda de finales del XVII como ya notó Donovan²⁰⁷. Sabemos sin embargo que el collar y los pendientes que luce la Eritrea en la escultura clásica se mantuvieron en la escena medieval (la Sibila de Toledo los lleva, no así la tradicional guirnalda de laurel) y que frecuentemente aparece coronada como se prescribe en Rouen (*coronata et muliebri habitu ornata*)²⁰⁸ y se hacía en Toledo.

El atributo de la espada, símbolo del Juicio Final, se le adjudica en el sermón pseudo-augustiniano (*atque suo gladio*) y se hace inevitable en el drama que la menciona en los *Ordines* de Laon y Rouen y en los *Cantos* de Alghero, Manacor, Lluçmajor y Toledo²⁰⁹. A partir del siglo XIV la Sibila Eritrea comienza a relacionarse con la escena de la Anunciación y la espada se convierte en una flor, como la que el arcángel ofrece a María en la iconografía más extendida del tema. Cuando a finales del siglo XV se introducen las dos nuevas Sibilas, Europa y Agripa, la espada pasa a ser atributo de Europa que anunció a Cristo Juez y profetizó la matanza de los Inocentes y la huida a Egipto. Como Europa, y no como la Eritrea, creo que hay que identificar a las Sibilas que portan espadas desnudas en su mano en el portal del monasterio de los Jerónimos en Belem y en el púlpito de la Iglesia de Santa Cruz de Coimbra²¹⁰.

206 Vid. MESNIL (1911), p. 102-103.

207 DONOVAN (1958), p. 39.

208 YOUNG (1932), II, p. 165.

209 Todavía hoy se utiliza en Alghero y Mallorca.

210 Véanse cuadros completos con los atributos de las diferentes Sibilas en el arte en MÂLE (1995) [1908], pp. 268 ss. REAU (1996), 1.1. p. 485 y ESTERLE (1993), pp. 204-6.

La leyenda del Ara Coeli

El Canto de la Sibila medieval, simple ceremonia dramática y espectacular, se transforma en los siglos finales de la Edad Media en verdadero teatro al fusionarse la tradición de la Sibila Eritrea que recita los versos del *Iudici signum*, con la leyenda de la Sibila Tiburtina, consultada por el emperador Augusto.

Nacida para glorificar la fundación de la Iglesia romana de Sta. M^a la Mayor (422-430), la leyenda imagina a la Sibila de Tibur (Tívoli) mostrando a Augusto la aparición en el cielo de la Virgen con el Niño como respuesta a su pregunta sobre la existencia en el mundo de alguien más poderoso que él²¹¹. Aunque de origen local (Roma), alcanzó gran difusión en toda la Cristiandad: ya en el siglo VI era conocida en Bizancio y se la menciona en la *Chronographia* de Johannes Malalas²¹²; en Occidente se difundió gracias a la literatura periegética de los *Mirabilia*²¹³ de los que pasó a la *Leyenda Dorada*²¹⁴, al *Speculum Humanae Salvationis*²¹⁵, a los sermones²¹⁶ y a los *Misterios*²¹⁷.

Si la dramática profecía de la Sibila Eritrea dio lugar, como hemos visto en el capítulo precedente, a una ceremonia espectacular, la fusión que se produjo en el siglo XV de la profecía sobre el Juicio Final con la leyenda del *Ara Coeli* invitaba a la utilización de los entonces modernos recursos de la escenografía vertical. Utilizando un artificio aéreo –un *araceli*²¹⁸ que descendía desde las bóvedas de la iglesia, se hacía aparecer en el cielo, ante

211 La leyenda del *Ara Coeli* está conectada con la lectura que los cristianos hicieron de la famosa *Egloga IV* de Virgilio.

212 *Chronographia*, lib. X, en Migne, P.G., vol. XCVII, col. 357. Los historiadores griegos como Malalas o Suidas cuentan la historia como una profecía de la Pitia griega a Augusto, los occidentales, en cambio, reemplazan a la Pitia por una Sibila.

213 *Mirabilia Urbis Romae* cap. 11, en VALENTINI y ZUCCHETTI (1940-53), vol. 3, pp. 3-65.

214 Cap. VI, apd. II, ed. castellana p. 56 dice seguir a Inocencio III.

215 La popularidad del *Speculum* y de la *Leyenda Dorada* explican la extraordinaria difusión de la leyenda que aparece recogida, entre otras, en las obras de Godofredo de Viterbo, Gervasio de Tilbury y Martín Polono (siglo XIII): incluso es citada en la profecía del *Sueño de los nueve soles* contenida en un códice escurialense (D I, 3) de 1047 (Suárez DE LA TORRE (1983-84), pp. 119-21).

216 Vid. OWST (1966), pp. 498-99.

217 Para todo lo relativo al origen y difusión de la leyenda siguen siendo imprescindibles los trabajos de C. A. THOMAS-BURGEAIS (1939) y Margherita GUARDUCCI (1947-49). Véanse también los más recientes que ha publicado en castellano Emilio SUÁREZ DE LA TORRE, especialmente (1983-84), pp. 119-21.

218 Las máquinas aéreas que mediante cuerdas y poleas permitían el descenso y ascenso de actores y/o estatuas son una de las grandes conquistas de la escenografía bajomedieval. El primer caso documentado de la utilización de un ingenio aéreo de éste tipo nos lo proporciona Froissart en su descripción de la entrada de Isabel de Baviera en 1389 en París como esposa de Carlos VI (texto en MASSIP i BONET (1992), p. 83). Otros datos sobre éste y otros casos tempranos flamencos y franceses en HUIZINGA (1978), p. 374). En España se menciona por primera vez el uso de artefacto volador (*nube*) en la cual un ángel bajaba para servir vino y cerezas al monarca, en la crónica de los festejos de la Coronación de Martín el Humano (1399) en la Aljafería de Zaragoza. Durante el siglo XV estos artefactos se hicieron

los ojos de la Sibila y el Emperador –y ante los de un público sin duda maravillado–, una estatua iluminada de María con el Niño en el regazo²¹⁹.

El carácter fuertemente teatral del tema y sus evidentes posibilidades espectaculares explican su popularidad en el teatro, especialmente en el de la zona levantina peninsular. Se ha señalado como primer caso en el teatro europeo no hispano el *Mystère de l'Incarnation et de la Nativité* de Rouen (1474) seguido por la *Passion de Semur* (copia de 1488)²²⁰. Hay, sin embargo, un testimonio anterior: Matteo Palmieri en su descripción los festejos que tuvieron lugar en Florencia la víspera del día de S. Juan Bautista de 1454 menciona un cortejo en el que iban Octavio con la Sibila y varios hombres a caballo que luego representaban una obra con el tema del *Ara Coeli*. Se conserva además un drama anónimo florentino del siglo XV (*Rappresentazioni della Natività del N. S. Gesù Cristo*) el cual, a pesar de su título, tiene como verdadero argumento la historia de Augusto y la Sibila a la que se le dedican 345 versos –frente a los 55 que ocupa la escena de la Natividad– por lo que cabe pensar que sea el texto de la representación que menciona Palmieri²²¹.

La referencia de Palmieri²²² sigue respetando sin embargo la primacía cronológica de la representación barcelonesa de 1418 de la que no conservamos el texto pero sí una indicación precisa del uso de una máquina aérea:

imprescindibles en las representaciones asuncionistas y todavía pervive su uso en el teatro popular en varios puntos de la Península (véase el capítulo dedicado al teatro asuncionista), especialmente, en el *Misterio de Elche* donde se le denomina “araceli”, voz sin duda derivada de la expresión *Ara caeli* (o *coeli*) empleada en los textos para referirse a la imagen de la Virgen con el Niño que apareció ante los ojos de Augusto.

219 En Barcelona se emplearon 230 cirios para iluminar el *Araceli* en la representación de 1418 (vid. infra nota 223).

220 DONOVAN (1958), p. 164. El episodio de la Sibila en vv. 11. 2892-3001. Otro caso, también del siglo XV aunque de fecha no bien determinada, es el de la obra número XLV del *Mystère du Vieil Testament* en la que intervienen 12 Sibilas, llevando la voz cantante la Tiburtina “*Cy commence le Mistère de Octovien et de Sibille Tiburtine, touchant la conception, et autres Sibille*” (vid. la edición de ROTHSCCHILD (1878-91), vol. VI, vv. 49147 ss.) También en el Ciclo de Chester aparece una obra (nº VI) *De Salutatione et Nativitate Salvatoris Jesu Christi*, conocida como *Wrightes Play*, en la que interviene una *Sybbell* que muestra al Emperador Octaviano el nacimiento de Cristo (vid. la edición de LUMIANSKY y MILLS (1983), vv. 345-682). Otro caso, tardío pero perteneciente al ámbito peninsular, es el del *Auto de los Misterios de la Virgen* (1534?) de Gil Vicente en el que las sirvientas de María recitan profecías sibilinas y se refieren a la leyenda del Ara Coeli:

*Mostrou essa rosa-frol
com um menino apar do sol
a Cesar Octaviano
que o adorou por Senhor.*

221 Así lo cree, siguiendo a Newbiggin, Eisenbichler, quien interpreta el tema en clave política como la expresión de la unión entre las autoridades civiles y religiosas florentinas en la organización de la fiesta del Bautista, patrono de la ciudad. Vid. EISENBICHLER (1995), pp. 320 y 324 (incluye traducción inglesa del texto de Matteo Palmieri).

222 Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Matteo Palmieri escribe después de la reforma del arzobispo S. Antonino, que simplificó la fiesta, pero sabemos que en los festejos de S. Juan Bautista se incluían representaciones al menos desde 1390 por lo que cabe la posibilidad de que la leyenda del *Ara Coeli* se representara en Florencia a finales del siglo XIV.

“Den la dita sagristia a dit candeler per 230 candelas que serviran per lo Ara Coeli lo dia de Nadal per la representació de la Sibilla amb l'emperador...”²²³.

Quizá el breve fragmento de 16 versos conservado en el Ms. 101 de la Universidad de Barcelona sea parte del texto que la Sibila recitaba en la representación barcelonesa; el carácter arcaico de la lengua y de la forma estrófica que en él se emplean, autorizan a pensar en una fecha temprana que se aproximaría mucho a la que tenemos documentada en las cuentas de la Sacristía de la Catedral²²⁴. Es probable que el fragmento del Ms. 101 represente una forma rudimentaria de escenificación del episodio del *Ara Coeli* al que pronto se incorporarán alusiones a los quince signos del Juicio que enumeraba la Sibila Eritrea en su *Cantus*. El autor de '*Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar*', pieza de 155 versos copiada a finales del siglo XV o comienzos del XVI en un manuscrito quizá anterior procedente de San Bartolomé del Grau²²⁵, fusiona las leyendas de las Sibilas Eritrea y Tiburtina en una representación en la que el Emperador desde el escenario va explicando cada estrofa del *Cant*²²⁶ a los espectadores a través de su propia experiencia humana. Como ha destacado Luis Quirante, el llamamiento al pueblo por parte del Emperador es un espléndido ejemplo de la dimensión propagandística en la que se sitúa ahora el *Cant de la Sibilla*²²⁷.

De nuevo aparece la fusión del *Cant* con la leyenda del *Ara Coeli* en dos piezas mallorquinas, la *Consueta per la nit de Nadal*²²⁸ y la *Consueta de la Nativitat de Jesús-Christ*²²⁹, copiadas en 1599 en el manuscrito Llabrés aunque probablemente bastante anteriores, al menos la primera de ellas. De la popularidad del personaje de la Sibila en tierras mallorquinas –el *Cant* ha pervivido hasta nuestros días en la Catedral de Palma y en el monasterio de Lluchmaior– dan buena prueba las abundantes obras de teatro popular

223 Archivo de la Catedral, Sacristía 1417-19. (ANGLES (1935), p. 302; DONOVAN (1958), p. 162).

224 CENOZ i DEL AGUILA (1977), p. 8 destaca los rasgos arcaicos pero no relaciona el texto con las noticias de 1418.

225 La pieza fue editada por E. MOLINE i BRASES en *Revue Hispanique*, XXXIII(1915), pp. 431-38 y más tarde por CENOZ i DEL AGUILA (1977), n° II. Huerta i Viñas tiene también una edición reciente.

226 Curiosamente la versión del *Cant* es muy arcaica y sigue casi literalmente las estrofas de la versión del siglo XIII descubierta por Luis Constans que procede de la parroquia de San Andrés de Torn (vid. CONSTANS (1948). La relación entre la versión de Torn y la de la pieza del Grau ha sido señalada por CENOZ (1977), p. 9.

227 QUIRANTE SANTACRUZ (1996), p. 458.

228 Ed. por Massot i Muntaner, comienza escenificando el *Ordo prophetarum* y luego introduce la leyenda del *Araceli* y la Sibila Triburtina a la que se confunde con la Eritrea –la del Canto– poniendo en sus labios los versos del *Indici signum* CENOZ i DEL AGUILA (1977), n° IV.

229 CENOZ i DEL AGUILA (1977), n° VII.

navideño de los siglos XVIII y XIX en las que aparece la disputa entre Herodes y la Sibila sobre la profecía del nacimiento del Mesías, remedo del coloquio entre Augusto y la Sibila Tiburtina en la leyenda del *Ara Coeli*²³⁰.

Si pasamos al terreno del arte, las representaciones del tema son abundantes en el campo de la pintura y miniatura desde principios del siglo XIV, y en algunos ejemplos parece clara la relación con el teatro. El primer caso documentado (ca. 1285) es un fresco desaparecido de Pietro Cavallini en la iglesia del Ara-Coeli de Roma²³¹ al que siguen una inicial del *Libro de Horas del Duque de Berry* (finales del s. XIV) en la que la Sibila lleva una filacteria con un texto (*Hic puer major te est; ideo ipsum adora*) similar al de Malalas, texto que es ya idéntico (*Haec ara filii Dei est*) en un mural de la Catedral de Amiens descubierto en 1937, y en este caso un rótulo identifica claramente a la Sibila de que se trata: *Sibile Tiburtina*²³².

De la primera mitad del siglo XV es el fol. 22r de las *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry (Fig. 24). A mediados del siglo pertenece un caso de Van der Weyden en el ala izquierda del Tríptico de la Natividad de Pierre Bladelin (Museo Estatal de Berlín)²³³ y a finales de la misma centuria, otro en un libro de Horas de Rouen que perteneció a la colección Heineman (Fig. 25). De principios del XVI son un fresco de Baldassare Peruzzi en Siena²³⁴ y los relieves de la Torre de la Mantequilla de la Catedral de Rouen, y ya de bien entrado el siglo XVI una miniatura de un Libro de Horas francés conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Fig. 26, ca. 1530)²³⁵, la grisalla exterior del *Retablo de Ieper*²³⁶

230 El tema de la disputa entre Herodes y la Sibila tiene quizá su origen en el arte. Hay numerosos casos en los belenes mallorquines del XVII en los que aparece la Sibila, en ocasiones dialogando con Herodes, y también aparece la Sibila en el Belén napolitano de S. Giovanni a Carbonara (1478), modelo ideal de los mallorquines (Vid. MESNIL (1911), p. 118 y LLOMPART i MORAGUES (1982), pp. 35, 50 y 73). En el teatro mallorquín el coloquio aparece en una consuetud del XVI, la *Consuetud de la Nativitat de Jesús Christ*. Ya antes en la *Pasión de Semur* (s. XV) la escena de Herodes y los Magos sigue inmediatamente al episodio de la Sibila y el emperador, sin duda para presentar ante el espectador dos actitudes contrapuestas ante el hecho de la Natividad. La Sibila interviene también en los dramas populares mallorquines actuales [vid. HAUF i VALLS (1994)] como testimonio complementario de las profecías veterotestamentarias presentadas a Herodes por sus escribas y doctores. No conozco casos en el arte –fuera de los belenes– de Epifanías en las que intervenga la Sibila excepto el caso problemático de los mosaicos de Sta. Mª la Mayor (CABROL y LECLERCQ (1931), col. 1037).

231 Fue destruido en el XVI pero sabemos de su existencia por Vasari y conservamos en la Biblioteca de Módena una copia del siglo XIII en miniatura que sirvió de modelo a un grabado de Muratori (REAU (1955-59), I, 1 p. 480 y II, 1 pp. 421-22; (1996) 1.1, p. 479).

232 THOMAS-BURGEAIS (1939).

233 DELENDIA (1987) lam. 21.

234 Lo menciona REVILLA (1990), p. 339.

235 Ms. Res. 187 fol 32 v., vid. DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1979), pp. 27 ss. lam. 3.

236 La tabla central del retablo es obra de Jan van Eyck, no así las alas ni la grisalla exterior que debió de pintarse hacia 1545-50.

y una pintura de Antoine Caron en el Louvre (ca. 1575-80) en la cual la ambientación arquitectónica muestra claras reminiscencias de la decoración teatral, lo que ha llevado a pensar que Caron se haya inspirado en la escenografía del *Misterio de la Encarnación y Natividad de Nuestro Señor y Redentor* representado en Rouen hasta 1580²³⁷.

Mâle ha señalado, a propósito del tríptico de Van der Weyden, en el que la Sibila aparece con turbante y Augusto lleva en una mano un gorro bordado con pedrería y en la otra un incensario²³⁸, que la presencia de tres personajes que acompañan a Augusto y el uso del incienso se explica por la influencia de obras como el *Mystère de l'Incarnation* de Rouen o el *Mystère d'Octavien et de la Sibylle* en las que interviene un séquito de tres acólitos del emperador (senescal, preboste y condestable) y se especifica que tras la aparición de la Virgen con el Niño en el cielo Augusto se descubre y enciende un incensario²³⁹. Estamos con toda probabilidad ante una escena de inspiración teatral y además en este caso, aunque Mâle no lo nota, la Virgen es muy rígida, tipo *Sedes Sapientiae*, lo que no es habitual en la obra de Weyden, y aparece sentada en un trono situado sobre un altar vestido. La intención de Roger pudo haber sido hacer visible la frase *Haec est ara coeli* pero pienso que su fuente no es la *Leyenda Dorada* como supone Panofsky²⁴⁰ sino una representación teatral, ya que como hemos visto en ellas se utilizaban generalmente estatuas en los desplazamientos verticales tanto por motivos técnicos (para disminuir el peso y evitar el peligro a los actores vivos), como, sobre todo, porque las imágenes, perfectamente reconocibles para los espectadores que les rendían culto el resto del año, tienen la facultad de expresar su pertenencia al mundo divino. Su hieratismo y rigidez son sinónimos de sacralidad en contraste con la animación de los personajes mortales encarnados por actores.

Es extraño que en el arte peninsular, especialmente en el del área catalana, no se conserven representaciones del tema teniendo en cuenta la popularidad que alcanzó en el teatro. No he podido localizar ninguna. Sin embargo, debieron de existir aunque no hayan

237 Vid. REAU (1996), 1.1, p. 480 y LACLOTTE-CUZIN (1987), fig. p. 23. Hay también numerosos casos en las vidrieras de la zona de Champagne (siglo XVI) que Mâle considera también inspiradas en los Misterios (MÂLE (1995) [1908], p. 255 nota 5). Otros casos en REAU (1996), 1.1, pp. 480-81.

238 Con incensario aparece también en la miniatura de las *Muy Ricas Horas* y en el *Breviario Grimani*.

239 MÂLE (1995) [1908], p. 255 nota 5. En su tesis de 1899 atribuía el origen del asunto al *Speculum humanae salvationis* aunque en él no se mencionan el incienso ni el altar.

240 PANOFSKY (1998)[1953], p. 273.

llegado a nuestros días ya que en el inventario de los bienes de Joanot Riera, *cives* de la ciudad de Mallorca (s. XVI), que se conserva en el archivo de la parroquia de Sta. Creu, (T. 499, ff. 134 ss.) se menciona una tabla en la que se representaba “el anuncio de la Sibila del nacimiento de Cristo”²⁴¹. De la zona castellana, aunque importado de Flandes, procede un gran retablo conservado hoy en el museo de los *Cloisters* de Nueva York, obra de un mediocre seguidor de Van der Weyden que representó la escena del *Aracoeli* siguiendo a la letra el modelo del retablo Bladelin de Roger, incluso en el motivo poco frecuente del altar²⁴².

Officium Pastorum

A imitación de los usos dramáticos de las festividades de Pascua se introdujeron en las misas y celebraciones litúrgicas navideñas tropos dialogados compuestos según el modelo del *Quem queritis in sepulchro*. Desde finales del siglo X en ciertas iglesias se cantaba en el introito de la tercera misa o Misa Mayor del día de Navidad el *Quem queritis in presepe*, tropo compuesto en la región aquitana, de donde pasó al norte de Italia y a las sedes hispánicas de Cataluña y Aragón que siempre habían estado en contacto con los usos extrapirenaicos y habían recibido el rito romano de la mano de monjes aquitanos (por ejemplo, Vic o Huesca). La interpretación del *Quem queritis* navideño era de tipo antifonal con dos grupos de cantores situados en distintos lugares de la iglesia (tropario de Novalesa del siglo XI) pero parece que nunca se alcanzaron los niveles de espectacularidad que tuvieron las interpretaciones de los tropos de Pascua²⁴³.

Mayor grado de desarrollo dramático y espectacular alcanzaron los dramas litúrgicos del *Officium Pastorum*, cuyo contenido es el anuncio del nacimiento de Cristo hecho por los

241 Publicado por LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. II, p. 100 y vol. IV, p. 271.

242 Vid. ROSSEAU (1951).

243 Vid. YOUNG (1932), II, pp. 7-8.

ángeles a los pastores, y la posterior adoración de éstos ante el pesebre²⁴⁴, representados desde finales del siglo XI o comienzos del XII en el oficio de Maitines del día de Navidad. En sentido estricto, es decir en versiones latinas para el oficio de Maitines, sólo se conocen media docena de piezas procedentes de las catedrales de Rouen, Padua y Clermont-Ferrand²⁴⁵. Se han aducido como razones para explicar la escasa difusión y desarrollo de este drama litúrgico su carácter tardío y artificioso, su escasa adecuación al contexto del oficio de Maitines y de la primera misa del día de Navidad en el que se trataba del anuncio por parte de los Profetas de la venida del Mesías, y la competencia de los dramas del *Officium Stellae* del día de Reyes (6 de enero) en los que se incluían frecuentemente las escenas del anuncio y la adoración de los pastores.

El diálogo entre el ángel y los pastores se cantó también en forma dramatizada en el oficio litúrgico de Laúdes, que se celebraba entre la primera y segunda misas del día de Navidad, en el que dos grupos de cantores interpretaban antífonas de estructura dialogada, que se repetían a lo largo de la primera parte del oficio, como eran el *Quem uidistis pastores* o *Pastores dicite*. Estos cantos litúrgicos dramatizados están bien documentados en Francia y España donde tuvieron amplia pervivencia dando lugar a espectáculos populares de la «Adoración de los Pastores» dentro de los templos, por ejemplo en las catedrales de León y Toledo o en Montserrat donde en el siglo XIV se sigue denominando a la ceremonia *Officium Pastorum*.

De finales del siglo XIV y, sobre todo, del siglo XV tenemos también noticias de representaciones vernáculas celebradas ya fuera de las iglesias en las que se ponían en escena temas navideños (Nacimiento, Pastores y Magos) bien como piezas aisladas o formando parte de grandes *Misterios* cíclicos como los *Cycle Plays* ingleses, las *Pasiones* francesas y los dramas del Corpus hispanos. En estas representaciones bajomedievales se parte del texto evangélico y se utilizan en ocasiones fórmulas litúrgicas pero los textos se

244 Siguiendo a *Lucas* 2, 7-20.

245 En Rouen se conservan tres versiones distintas de los siglos XIII-XIV y noticias de una ceremonia similar en los siglos XI y XII consistente en el canto del texto del *Quem queritis*, a cargo de miembros del cabildo, adornado con antífonas que lo abren y lo cierran. La versión del siglo XIII es la más desarrollada literariamente e introduce piezas líricas originales. En Padua el drama se conserva en un códice del siglo XIII mientras que en Clermont tenemos dos versiones en un códice del siglo XIV y otro del XV. Las versiones de Padua y Clermont-Ferrand se limitan a reproducir el texto del tropo *Quem queritis* de Navidad. Las únicas novedades son la adición al final de la pieza de la antífona *Iam uere scimus* en el texto del siglo XV de Clermont-Ferrand y la intervención de personajes apócrifos (mencionados en el *protoevangelio de Santiago* y el *pseudo-evangelio de Mateo*) como las *Obstretices* o parteras de la versión de Padua, que sirven de interlocutoras a los pastores sustituyendo a los ángeles del relato evangélico (vid. CASTRO CARIDAD (1996), p. 204 ss.)

enriquecen con detalles apócrifos y leyendas populares tomadas de las *Meditationes Vitae Christi*, la *Leyenda Aurea*, el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo-Mateo* además, por supuesto, de las artes visuales. En la Península parece que fueron especialmente populares los dramas de pastores y los de los Magos y para muchos las *Pastoradas* y dramas populares de Epifanía que todavía se representan, o se representaban hasta hace pocos años, en León, Murcia, Mallorca y otros lugares, serían pervivencias o rebrotes de las representaciones medievales²⁴⁶.

Para Emile Mâle y Gustave Cohen este teatro navideño de finales de la Edad Media influyó en el arte y de él tomaron los artistas la ambientación y el tono de la escena así como multitud de detalles apócrifos que los dramaturgos habían recogido de la *Leyenda Aurea* y las *Meditationes Vitae Christi*. Lo cierto es que, como el propio Mâle reconoce, los rasgos que atribuye a la influencia teatral aparecen casi todos relatados en el texto del Pseudo-Buenaventura y, de esto Mâle no parece percatarse, los encontramos en el arte mucho antes de que aparezcan en el teatro.

Las parteras que asisten a María en el nacimiento, por ejemplo, son personajes habituales en las *Natividades* de finales del siglo XIV y comienzos del XV circunstancia que para Mâle tiene su explicación en el teatro de los *Misterios* en los que las comadronas jugaban un importante papel (Cf. la *Pasión de Arras* de Mercadé). Mâle no ignora que el episodio aparece narrado en la *Leyenda Dorada*, que lo toma de los apócrifos²⁴⁷, y que podemos encontrar a las parteras en el arte paleocristiano, en el bizantino y, especialmente,

246 Para los dramas populares de Epifanía véase más adelante el capítulo dedicado al *Ordo Stellae*. Sobre las pastoradas véase TRAPERO y SIEMENS (1982) y TRAPERO (1991), partidarios de su origen medieval, y DIAZ y ALONSO PONGA (1983) que datan las piezas en los siglos XVIII y XIX aun reconociendo que sus “autores” incorporan melodías, villancicos y romances de los siglos XV y XVI. Al respecto del asunto de la pervivencia conviene recordar que tenemos documentación leonesa que prueba que todavía en 1507 se dio un aguinaldo de un ducado a los “pastores que hicieron la Remembranza de nuestro señor la noche de Navidadt” (RODRIGUEZ (1947), p. 28).

247 Ya en el apócrifo del *Pseudo Mateo* (XIII, 3-7) se menciona a las parteras (Zelomí y Salomé) y el episodio de la prueba de la virginidad. En el *Protoevangelio de Santiago* (caps. XIX y XX) se menciona sólo el nombre de Salomé en términos semejantes y en el *Liber de infantia Salvatoris* (69) se la denomina Zaquel (Zabel en la *Leyenda Dorada*). En el *Evangelio Armenio de la Infancia* (cap. IX) el autor identifica a la partera con la mismísima Eva que quiere ser testigo de la Redención, mientras que en occidente es frecuente en la poesía de los siglos XII y XIII y en el teatro posterior (*Misterio de la Natividad y de la Encarnación de Rouen*, 1474) que se aplique el milagro de Salomé, cuyas manos quedaron secas por querer comprobar personalmente la virginidad de María, a una mujer (Honestasia o Anastasia) que habría nacido sin brazos hasta que éstos le crecieron tras comprobar la virginidad de la recién parida. Esta *Honestasse* francesa fue sin duda conocida en Cataluña ya que aparece llevando una cartela con su nombre en una tabla de Jaume Serra (SANCHEZ CANTON (1948), I, nº 30).

en el románico²⁴⁸. Sin embargo, para Mâle el motivo desaparece a finales del siglo XII en el arte francés —no en el italiano, fiel a la tradición bizantina²⁴⁹—, y cuando reaparece a finales del siglo XIV lo hace por influencia del teatro que había recuperado y popularizado a estos personajes apócrifos²⁵⁰.

No existe, sin embargo, el paréntesis del que habla Mâle. Las parteras aparecen en el arte francés de finales del siglo XII (capiteles de Chartres y de Lyon, vidrieras de Laon y Le Mans) y de este primer gótico pasaron al gótico clásico encontrándose numerosos casos del siglo XIII y comienzos del XIV en Francia, Alemania, Flandes, Italia y España²⁵¹. En la Península son conocidas desde el siglo XI (Antifonario Mozárabe de la Catedral de León, 1062)²⁵² siendo muy frecuentes en el XII en el románico de Silos (tímpano procedente de la antigua iglesia descubierto en 1964)²⁵³ y en obras de clara influencia silense (capiteles de Duratón (Fig. 27), Burgo de Osma, San Juan de la Peña y San Juan de Ortega)²⁵⁴. A lo largo del XIII seguimos encontrándonos a las comadronas en las bizantinizantes pinturas de Sigena (ca. 1220, Fig. 28) y en la filofrancesa portada occidental de la Catedral de León (finales del XIII), prueba de la vitalidad de una tradición que enlaza ininterrumpidamente con el Políptico de San Martín de Sarroca (comienzos del XIV)²⁵⁵, el Políptico de la Biblioteca Morgan, obra del círculo de Ferrer Bassa²⁵⁶, el Retablo del *Sant Esperit* de Manresa (Pere Serra, 1395)²⁵⁷, un relieve de Sotopalacios (Burgos), y una tabla del taller de Francisco Serra II (s. XV, Fig. 29).

248 La conexión bizantina es evidente en obras como los frescos de Castelprio (s. XI) y las puertas de Hildesheim (s. XII).

249 Aparecen las comadronas, por ejemplo, en el púlpito de Giovanni Pisano en Pisa.

250 Vid. MÂLE (1904), p. 284, cita numerosos casos entre 1380 y 1430 en nota 2. COHEN (1951)[1906], p. 110 y (1943), p. 330 se abona a la tesis de Mâle sobre la inspiración teatral de la iconografía.

251 Casos no peninsulares en REAU (1955-59), II, 2, pp. 221-22 y (1996), 1.2, p. 235. Es cierto, sin embargo, que en el arte francés y francoflamenco (Jean Bondol, por ejemplo) las parteras suelen dedicarse a sus actividades profesionales (preparar el baño del Niño y arreglar la cama de María) sin que se haga referencia al milagro, que relatan los apócrifos, de Salomé cuya mano quedó seca por haber dudado de la virginidad de María y haber querido comprobarlo por sí misma. (vid. PANOFKY (1998)[1953], p. 129 y notas 189-90, quien destaca que la referencia a su convicciones aparece, sin embargo, en Italia, España y el área germánica especialmente en zonas periféricas). En la Península es frecuente la presencia de una sola partera, sin duda Salomé quien ya curada se arrodilla con María en actitud de oración y adora al Niño (véanse, entre otros muchos ejemplos, el compartimiento de un retablo de Maestro de Sigena y la Natividad de Jaime Serra en el Retablo del Convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, GUDIOL y ALCOLEA (1986), figs. 239 y 242).

252 GOMEZ SEGADE (1988), lam LXXII B.

253 Vid. YARZA LUACES (1970).

254 Vid. YARZA LUACES (1969), p. 220 y RUIZ MONTEJO (1988), p. 185.

255 Museo Nacional de Arte de Cataluña, VERRIE (1942), fig. 2.

256 SANCHEZ CANTON (1948), I, p. 20, siempre reticente a aceptar la influencia de los apócrifos en el arte español dice que son pastores.

257 VERRIE (1942), fig. 7.

El motivo no desaparece pues a finales del XII reapareciendo a finales del XIV como sostiene Mâle. A pesar de haber sido condenado por San Jerónimo como uno de los muchos *deliramenta apocryphorum*²⁵⁸ mantuvo viva su popularidad hasta bien entrado el siglo XVI sin que las afirmaciones de Santa Brígida de que María dio a luz *sine adjutorio* afectaran a su difusión. La desaparición del arte de estos personajes no se produce hasta finales del XVI como consecuencia de la nueva doctrina sobre las imágenes emanada de Trento y del efecto de las prohibiciones de los teólogos postridentinos que como Molanus de Lovaina condenaron el motivo²⁵⁹.

Mâle yerra en esta ocasión pero hay que recordar que las parteras (*obstetrices*) aparecen en ocasiones en los dramas litúrgicos románicos del *Officium Pastorum* (por ejemplo en Rouen y Padua) y en los del *Ordo stellae* (Munich y Orleans)²⁶⁰ y quizá en algunos casos su presencia en el arte se explique por la influencia del teatro como sucede en el monasterio de Lambach (Austria) en el que se conserva un fresco del último cuarto del siglo XI con la escena del homenaje de los Magos a una *Theotokos* entronizada ante una cortina sobre la que asoman las cabezas de las parteras de los apócrifos que intervienen también en un fragmento de *Officium Stellae* de comienzos del siglo XI conservado en la abadía²⁶¹.

258 *Adversus Helvidium*, cap. IV, texto en MÂLE (1986) [1902], p. 273 nota 25. Condenan también las parteras un sermón sobre la Natividad atribuido a San Cipriano y, ya en el siglo XVIII, el mercedario español Interián de Ayala en su influyente *Pintor cristiano y erudito*, Lib. I. Cap. VII, pp. 57-58.

259 Molanus de Lovaina, *De historia sanctorum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum libri quatuor*, lib. II, cap. 27, ed. ampliada, Lovaina, 1594, 1ª ed.: *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, 1570, una edición moderna es la de J.N. Paquot, Lovaina, 1771. El decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes (3-4 Diciembre 1563) se limita a dar unas indicaciones generales sobre la finalidad de las imágenes y el uso legítimo que puede hacerse de éstas, sin ocuparse de casos concretos. No obstante, a partir de lo que se estipula en el decreto (“que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión á los rudos de peligrosos errores”), los concilios provinciales y los teólogos postridentinos (Molanus, Paleotti, Bellarmino...) fueron concretando las imágenes susceptibles de inducir al error, como es el caso de la que nos ocupa. Sobre la influencia de Trento en el arte pueden consultarse los trabajos clásicos de DEJOB (1884) y MÂLE (1932), que coinciden en asignar a las disposiciones del Concilio un papel fundamental en la renovación de la iconografía. Posturas más recientes que tienden a minimizar o relativizar su influencia son las que mantienen BLUNT (1999)[1940] cap. VIII y FRANCASTEL (1970). El texto de las disposiciones conciliares, abundantemente citado, puede consultarse en edición bilingüe en LOPEZ DE AYALA (1784), pp. 355-60, y la mayoría de los tratados inspirados por éstas en BAROCCHI (1960). Para lo relativo a la influencia del decreto en la Península Ibérica véanse entre otros: HORNEDO (1945); SARAVIA (1960); CAÑEDO-ARGÜELLES (1974) y (1982) y RODRIGUEZ GUTIERREZ (1984).

260 YOUNG (1932), I, pp. 9 ss. En la Península, en la Consuetud gerundense de 1360 se menciona una *representatio partus Beate Virginis* que se hacía en el oficio de maitines, la cual podría ser un drama con parteras o una representación de un sermón dramático sobre la Anunciación y Encarnación, el *Castissimum Marie Virginis vterm* (vid. DONOVAN (1958), p. 111 –con texto– y CASTRO CARIDAD (1997), p. 294 nota 2).

261 Vid. WIBIRAL (1975), p. 104. En el texto de Rouen se dice expresamente que las parteras se situarían “*utraque altaris parte stantes*” y de ahí pudo tomar la idea el pintor de Lambach que aplicó a la escena un esquema formal muy antiguo que asocia dos figuras a los lados de una figura central dominante. La tradición de los *signiferi*, testimonio del poder en las representaciones de los emperadores romanos, se mantuvo viva en la Edad Media (Pilatos en el Códice de Rossano) y reaparece en estos frescos austríacos.

Es probable que la presencia de las parteras en la Adoración de los Magos que acabamos de ver en Lambach y que podemos encontrar en obras posteriores (miniatura de las *Muy ricas Horas* del Duque de Berry, *Adoración de los Magos* de Bartolomé Bermejo en la Capilla Real de Granada), tenga su inspiración en el teatro. En este caso, su presencia no cuenta, hasta donde yo sé, con ningún apoyo textual, sea este canónico, apócrifo o patristico, y aunque podría tratarse simplemente de una contaminación iconográfica con la escena de la Natividad, sabemos que en el teatro las parteras intervenían en los dramas del ciclo de los Magos y no creo que sea casual que en los alabastros góticos ingleses aparezcan en una escena en la que se sintetizan la Natividad, la Adoración de los Pastores y la de los Magos como se hacía en el *pageant* de Coventry que costeaban los sastres y los esquiladores de la ciudad en el que, naturalmente, actuaban también las parteras²⁶².

Una de las ocupaciones más frecuentes en el arte de estas comadronas es la preparación del baño del Niño, tarea que comparten a menudo con San José y/o uno o varios ángeles. Mâle ha pensado también en este caso en un posible origen teatral ya que el episodio del baño no aparece mencionado en los apócrifos²⁶³. El problema es, como de costumbre, que el motivo aparece en el arte mucho antes que en la escena, un hecho que invalida también explicaciones como la que quiere ver su origen en un texto de Simón Metaphraste (s. X) cuando hay casos bizantinos desde el siglo V²⁶⁴ y occidentales desde el IX²⁶⁵. Para de Panofsky es un tema de origen bizantino resultado de la cristianización de la iconografía del nacimiento de Dionysios/Baco muy frecuente en los sarcófagos romanos.

El tema es abundante en el románico (Biblia de Farfa, s. XI²⁶⁶, fresco de la capilla Palatina de Palermo, ca. 1140²⁶⁷) y en el gótico del siglo XIII (pinturas de Sigena (Fig. 28)²⁶⁸, fresco del ábside de Poliña, portal occidental de la Catedral de León²⁶⁹), y, aunque

262 Vid. HILDBURGH (1949), p. 59. En algunos casos aparece incluso un muchacho con un caramillo tal y como se especifica en el drama de Coventry. Sobre las parteras en el teatro medieval inglés véase COLETTI (1982) pp. 258 ss.

263 MÂLE (1904), p. 284 y (1995) [1922], p. 52, fig. 27.

264 En el arte bizantino tenemos, entre otros, los casos del cementerio de S. Valentín en la Vía Flaminia de Roma (ss. IV-V), el mosaico de la Martorana de Palermo (*Summa Artis*, vol. VII fig. 685 s. XII), un marfil del Louvre (GREEN (1979), fig. 131), los frescos de la Catedral de la Transfiguración de Pskov y el fol. 114v del Leccionario de Focas del monasterio de Lavra en Monte Athos (TRONZO (1997) lams. 65-66).

265 Caja de las Reliquias de Aix-la-Chapelle; Retablo de Bari (Museo Vaticano) y Sacramentario de Metz (826-55) inicial "C"; fresco de la cripta del monasterio benedictino de San Lorenzo de Volturne (Italia). Vid. REAU (1955-59), II, 2, p. 223. Sobre el tema es fundamental el estudio de NORDHAGEN, P. J. "The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene", *Byzantinische Zeitschrift*, LIV (1961), pp. 333-37, que no he podido consultar.

266 De origen catalán (Biblioteca Vaticana ms. Lat. 5729, 1^a/2 XI).

267 CARDINI (1993), fig. 22 y TRONZO (1997) lam 64.

268 Hoy en el Museo del Arte de Cataluña. Las pinturas de Sigena se fecharon a finales del siglo XII por su relación con la

no desaparece hasta el XVI a causa de las condenas de Trento y los teólogos postridentinos, en el gótico se va haciendo menos frecuente como consecuencia de la difusión de las teorías de los teólogos y visionarios, especialmente Santa Brígida, sobre la pureza de María y de Cristo y su parto milagroso sin dolor ni sangre (*“carnes ejus mundissimae erant ab omni sordē”* dice Santa Brígida en sus *Revelaciones*). Sin embargo, el problema teológico que plantea el baño de quien ha nacido totalmente puro puede resolverse entendiéndolo como una prefiguración del bautismo y así frecuentemente en el arte la bañera tiene la forma de una pila bautismal o de un cáliz eucarístico²⁷⁰.

A lo largo de los siglos del gótico podemos encontrar esporádicamente el tema en obras italianas de filiación bizantina (Duccio, Retablo de la Natividad de la *National Gallery* de Washington) y, sobre todo, en el área flamenca y germánica²⁷¹. En España aparece, entre otros casos, en un relieve de la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo²⁷², en un retablo de Bernat Martorell procedente de la iglesia de Cabrera de Mataró (Museo Diocesano de Barcelona)²⁷³, en una tabla del círculo de Francisco Serra II en el retablo de la iglesia de Collado (Fig. 29) y en la pintura manuelina portuguesa (Retablo del Paraíso de Gregorio Lopes y Retablo de la iglesia de la Misericordia de Abrantes, en este último caso preparado por los ángeles²⁷⁴). Creo, sin embargo, que no hay nada de teatral en un tema que es simplemente un apócrifo popular desarrollado en medios arcaizantes, bizantinizantes y retardarios en general. No tenemos, por añadidura, pruebas fehacientes de que la escena del baño se incluyera en las representaciones teatrales. Al contrario, en varios casos tenemos referencias a la maravillosa pureza del Niño que no necesitó del baño como los demás (en el *Ludus Coventriae*, la partera Zelomy, que cree en el milagro de la virginidad, se maravilla de que el Niño hubiese nacido tan limpio como para no necesitar aseo: *“nedyth no waschyngē as othē don, / fful clene and pure for soth is he...”*).

Biblia de Winchester, (ca. 1150-1185). Actualmente se datan hacia 1220 reconociendo la influencia inglesa y el bizantinismo que llega a Inglaterra a través de Sicilia, entonces gobernada por la dinastía normanda.

269 En el portal de la Infancia de Cristo aparece la bañera en la escena de la Natividad pero el Niño no está dentro.

270 En otros casos, sin embargo, todo sentido alegórico está ausente y la escena adquiere carácter costumbrista con el fuego y la marmita para calentar el agua e incluso con una cortina de ducha como sucede en una Natividad alemana del Museo de Berlín (ca. 1410-15, PANOFSKY (1998)[1953], p. 98).

271 ANDERSON (1963), p. 146 señala que el tema es muy raro en el arte inglés y lo atribuye a la dificultad de llevarlo a cabo en escena.

272 PEREZ HIGUERA (1997A), pp. 112 ss.

273 GUDIOL y ALCOLEA (1986), nº 377 fig. 368.

274 MARKL (1995), pp. 248-49.

Otros rasgos de la iconografía de la Natividad en el arte bajomedieval a los que Mâle atribuye una inspiración teatral son la presencia de una vela en manos de José, motivo que como hemos visto tiene su origen en las *Revelaciones* de Santa Brígida, los parapetos de ramas entrelazadas que aparecen en ocasiones cerrando el portal (Fig. 30)²⁷⁵ o la columna, muy clásica, que soporta en primer plano el techo del portal, elementos estos últimos mencionados en las *Meditationes Vitae Christi* de donde según Mâle habrían pasado al teatro y luego al arte²⁷⁶. Ya me he referido a los enramados que aparecen en otras muchas escenas y pienso que realmente tienen su origen en la escenografía, no así la columna, muy frecuente en el arte pero no en los Misterios en los que sólo tenemos una mención poco clara en una pieza de hacia 1400 publicada por Jubinal²⁷⁷.

De acuerdo con la tesis de Mâle y en paralelo con lo que él postula para la mayor parte de los grandes temas de la iconografía cristiana, en los siglos XIV y XV se produce una transformación en la escena de la Natividad no sólo de detalles y accesorios sino de “espíritu”²⁷⁸. Por influencia del teatro, según Mâle, el arte se hace más real y más humano. En la *Natividad*, el amor maternal invade la escena, la Virgen se arrodilla ante el Niño desnudo en tierra, San José y los ángeles lo adoran. Así se describe la escena en las *Meditationes*, en las *Revelaciones* de Santa Brígida²⁷⁹ y en las grandes *Pasiones* de Gréban y

275 Las *Meditationes* (cap. VII) suponen que S. José arregló el portal para hacerlo habitable ya que se encontraba en ruinas y así se representa frecuentemente en el arte como símbolo del fin de la Antigua Ley y el comienzo de la era *sub gratia*. En el Corpus de Mallorca, en el entremés del Betlem se refiere al portal con el término *baracha* (barraca, choza) y así lo representa el maestro mallorquín de las Predelas (LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 56 fig. 107). En el Misterio de la Natividad de Rouen San José hace un parapeto con ramas entrelazadas para evitar el viento (MÂLE (1904), p. 221 y (1995)[1922], p. 47 y COHEN (1951)[1906], p. 109), así aparece numerosos manuscritos del duque de Berry y en el Breviario del duque de Bedford. El parapeto aparece también en el retablo de la Bañeza de Nicolás Francés (PEREZ HIGUERA (1997A), fig. pp. 108-10), y en los retablos de Santes Creus (Gerau Gener y Lluís Borrassá) (Fig. 30) y de la Catedral Vieja de Salamanca, entre otros muchos casos peninsulares tanto de filiación francesa como flamenca o italiana.

276 El texto de las *Meditationes* (cap. VII) describe a María apoyada en la columna para parir “Habiendo llegado la hora del parto (...) la Virgen se acercó a una especie de columna que allí había...” (ed. madrileña de 1893, p. 30)

277 La columna es frecuente sobre todo en la pintura flamenca (Natividades de Van der Weyden en el Museo de Berlín y Van der Goes en el Museo de Florencia, Memling, Natividades de Brujas y del Prado... etc).

278 MÂLE (1904), p. 91 y (1995) [1922], p. 47.

279 “Mientras tanto, La Madre adora a su Hijo, de rodillas. Luego da gracias a Dios diciendo: “Te doy gracias; Señor, Padre Santo, por haberme dado a tu Hijo. Te adoro, Dios Eterno y adoro a tu Hijo, que también lo es mío”, José adora a su vez al Niño y los Ángeles del cielo vienen también a arrodillarse ante el recién nacido” (*Meditationes*). Santa Brígida en sus *Revelaciones* introduce un cambio fundamental, en vez del Niño yaciendo envuelto en el pesebre, se lo figura desnudo en el suelo envuelto por una aureola de luz. En el arte aparece la Virgen adorando arrodillada y el Niño en el suelo en las Natividades italianas desde el siglo XIII. En Alemania y España lo hace hacia 1300 (vid. PANOFISKY (1998)[1953] cap. I nota 94) y en Francia hasta 1400 (con la excepción anterior de las *Très-Belles Heures de Notre Dame*). El tema derivaría según Mâle del teatro pero hay ejemplos muy antiguos, al menos desde el siglo VI (vid. BREHIER (1928), p. 356 y CABROL-LECLERQ (1907-), II, 368, fig. 1302) y parece claro que los místicos tomaron el asunto de las artes visuales.

Mercadé²⁸⁰ o en el Drama de los Pastores de Toledo que conocemos por la descripción de los canónigos Arcayos y Vallejo. Del teatro tomaría el arte, según Mâle, rasgos realistas como el fuego que arde en el portal, a menudo con una marmita encima²⁸¹, y la presencia de José ocupado de quehaceres domésticos (barrer y fregar el portal, preparar los pañales del Niño...)²⁸².

La imagen de San José como un “pobre hombre” ocupado de las faenas domésticas es un tópico ridiculizador muy frecuente en la Edad Media en el arte, la literatura y por supuesto en el teatro. En Gréban, por ejemplo, José se encarga de preparar el alimento del Niño y dice: “*J’ai apporté du lait aussi/ que je vais boullir sans targer/ pour lui faire un peu à manger*”²⁸³, y en la *Vita Christi*, Fray Iñigo de Mendoza presenta a José “barriendo aquel sancto portalejo”²⁸⁴, tal y como se le representa en una tabla portuguesa del *Retablo del Paraíso*, atribuido a Gregorio Lopes²⁸⁵. Esta imagen poco digna pero muy popular del esposo de María cuya irreverencia es, como señala Huizinga, el reverso del culto de María, no se diluirá hasta finales de la Edad Media.

El culto a San José es tardío en occidente, la fiesta del 19 de Marzo no se introdujo en el calendario romano hasta 1479 y no fue declarada de precepto hasta 1611. Jean Gerson, a finales del siglo XIV, fue uno de los primeros en reivindicar el papel de José aunque la revalorización definitiva de su figura fue obra de Santa Teresa ya en el siglo XVI. Antes son frecuentes las visiones burlescas que presentan a José como un marido celoso, avaro y calzonazos, relegándolo a un papel de comparsa, representándolo en el arte de pequeño tamaño, aislándolo de la escena principal y adjudicándole las tareas caseras con todo lo que esto significaba de burla en el mundo medieval²⁸⁶.

280 Eustache Mercadé (ca. 1420) *Le Mystère de la Passion d’Arras. Texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d’Arras* publicado por Jules-Marie Richard, Arras, 1891. Reprint Slatkine, Ginebra 1976).

281 MÂLE (1995) [1922], p. 51; REAU (1955-59), II, 2 p. 219 y (1996), 1.2, p. 230; ANDERSON (1963), p. 146. La marmita aparece, por ejemplo en el Retablo de S. Bartolomé y Sta. Isabel de la Catedral de Barcelona (Grau Gener 1401) y en la Epifanía de El Bosco.

282 Esta imagen de José tendrá cierto éxito en la pintura flamenca siendo tema predilecto de los pintores alemanes de los siglos XIV y XV). En un Libro de Horas de Lieja (ca. 1405-10 según PANOFKY (1998)[1953], p 108 quien retrasa 10 ó 15 años la cronología usualmente admitida) aparece San José avivando el fuego de una parrilla a cielo abierto como las modernas barbacoas, la misma parrilla que aparece, atendida por un ángel, en una Natividad de Berlín. Un rasgo teatral ve también REAU (1996), p. 227 en las escenas, poco frecuentes, en las que José y María son apaleados por una mujer a la que piden posada en su viaje (aparece el episodio en una ilustración de la Pasión de Gréban y en un Belén de Verviers).

283 Véase la ed. de COMBARIEU-SUBRENAT (1987), pp. 105 ss.

284 Copla 66 vv. 9 y 10 (vid. la ed. de RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968), p. 323).

285 Vid. MARKL (1995), p. 248.

286 Véanse algunos casos en PANOFKY (1998)[1953], p.75. El hecho de que José no aparezca en la escena de la Natividad o se encuentre fuera del portal-gruta cuenta con el aval de los apócrifos y de las *Revelaciones* de Santa Brígida

El tema de los celos de José es uno de los tópicos más populares de esta visión burlesca. Su origen remoto se encuentra en el Evangelio de Mateo (1, 18-25) que se refiere a la intención de José de repudiar a María en secreto. Como sucede con otros muchos detalles que en la Biblia sólo aparecen esbozados, los apócrifos ampliaron el relato²⁸⁷ alcanzando gran desarrollo, literario y artístico, en obras bizantinas como las *Homilías del monje Jacobo*²⁸⁸ y en los libros de meditaciones bajomedievales, especialmente en las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura (cap. VI).

El tópico de los celos gozó de enorme popularidad en el teatro dando lugar a extensas escenas en las que José se lamenta de su vejez, de la infidelidad de María y de la deshonra en la que se encuentra. El tema aparece en el teatro bizantino con rasgos cómicos heredados de la tradición de los mimos romanos y María llega a decir en una pieza al arcángel Gabriel que se presenta en su habitación para anunciarle el nacimiento del Mesías: “El viejo es celoso y si te encuentra aquí te cortará la cabeza”²⁸⁹.

En el teatro occidental encontramos el tema en Italia en la *Pasion de Revello*, en la cual es el demonio el que induce en sueños a José dudas sobre la fidelidad de su esposa, y en la representación florentina de la *Anunciación* de 1439²⁹⁰. En Francia aparece en la *Pasion* de Arnould Greban y en Inglaterra en todos los grandes ciclos (Chester, Coventry, York y Towneley)²⁹¹. Especialmente desarrollada está la escena en el *Ludus Coventriae* (Play XII) en el que José se lamenta al grito de *olde cockwold!* (!viejo cornudo!). En España lo encontramos tanto en el área catalana (en una pieza gerundense de las Guillerías: *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor*²⁹² y en la mallorquina *Consueta de la Nativitat de Jesús-Christ*²⁹³) como en la castellana (*Representación del nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique). En esta

que afirma que no estuvo presente en el momento del parto virginal (“*ne partui personaliter interesset*”).

287 *Protoevangelio de Santiago* (cap. XIII y XIV), *Pseudo-Mateo* (cap. X y XI), *Evangelio de la Natividad de María* (cap. X) y, sobre todo, *Evangelio Armenio de la Infancia* (cap. V-VII).

288 Texto en traducción castellana y miniaturas en PEREZ HIGUERA (1997A), pp. 84-85.

289 LA PIANA (1936), p. 181. La cita procede de una homilía dramática del patriarca de Constantinopla Germán I (s. VIII) que coincide sorprendentemente con el diálogo de la representación florentina de 1439 que nos transcribe el obispo ruso Abraham de Souzdal (vid. Apéndice III).

290 D’ANCONA (1891), I, pp. 246-50 y 301. También lo intenta en el texto catalán *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor*, CENOZ (1977), p. 10.

291 Vid. CHAMBERS (1903), II, p. 322. Recientemente Martín WALSH (1986) ha analizado el papel de José en el arte y el teatro inglés de los siglos XIV y XV argumentando que los artistas y dramaturgos no presentan a José como un cornudo patético por simple ensañamiento o para satisfacer los bajos deseos del público, sino para caracterizarlo como “loco divino”, contrapunto necesario y tragi-cómico de la concepción milagrosa de Jesús.

292 Vid. CENOZ (1977), n° III. En este caso el tema del lamento está claramente emparentado con canciones populares de la época (finales del XV y principios del XVI) que tratan sobre el asunto (vid. CENOZ (1977), p. 11 y HUERTA i VIÑAS (1983), p. 42).

293 Vid. la ed. de ROMEU FIGUERAS (1974) y la de CENOZ (1977), n° VII.

última José se lamenta en un famoso monólogo “en términos casi propios de un marido lopesco o calderoniano” como ha dicho sin exageración Valbuena Prat²⁹⁴.

¡O viejo desventurado!
 Negra dicha fue la mía
 en casarme con María
 por quien fuese deshonorado.
 Yo la veo bien preñada;
 no sé de quién ni de cuánto.
 Dizen que d'Espíritu Santo,
 más yo d'esto no sé nada.²⁹⁵

El monólogo de Gómez Manrique debió de resultar memorable ya que aparece incorporado con ligeras variantes en varios romances populares del siglo XVI uno de los cuales se utilizó más tarde interpolado en el texto de la *Pastorada* de Castroponce (León)²⁹⁶.

Aunque el arte se hizo eco como hemos visto de la visión popular que minimizaba y ridiculizaba la figura de José, el tema de los celos es poco frecuente por escabroso y por la dificultad de representarlo²⁹⁷, siendo condenado a partir de Trento y desapareciendo tanto del arte como del teatro. En España, sabemos que la Inquisición prohibió en 1588 el *Auto de la confusión de San José*, de Juan de Quirós, que trataba el tema de los celos,²⁹⁸ sin embargo pervivió el asunto en representaciones populares como las *Pastoradas* leonesas y zamoranas.

Siguiendo la estela de Mâle se han señalado variados rasgos en la iconografía de la Natividad que podrían estar inspirados en el teatro. William Hildburg, por ejemplo,

294 VALBUENA PRAT (1950), p. 17.

295 El monólogo abre la representación tras una indicación de personaje: “Lo que dize Jopsepe, sospechando de Nuestra Señora”: (cito por la edición de SURTZ (1983), p. 58.

296 DIAZ y ALONSO (1983), pp. 16 ss.

297 En el Retablo Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, por ejemplo (Nicolás Florentino, ca. 1445), José aparece con gesto compungido en la escena de la Visitación y en la tabla contigua se representa la escena del Sueño en la que el celoso recibe la prueba de la fidelidad de su esposa. (Fototeca CSIC, Identificadores: P0003639 y ss.)

298 Vid. RODRIGUEZ-MOÑINO y WILSON (1973).

supone una influencia teatral para aquellos casos en los que el asno (o mula²⁹⁹) y el buey aparecen representados sólo por sus cabezas, demasiado pequeñas como para tener cuerpo, que asoman como prótomos detrás del lecho de María o sobre el pesebre (Fig 31). Este modo de representar a los animales, los cuales no aparecen mencionados en los Evangelios aunque se introdujeron en una época temprana del cristianismo para dar cumplimiento a las profecías de Isaías y Habacuc³⁰⁰, se debería al uso en el teatro de cabezas rellenas (en España hay pruebas de que en 1487 se representó en Zaragoza ante los Reyes Católicos una obra navideña para la cual se pagaron 7 sueldos por “hacer las testas del buey y del asno para el pesebre”³⁰¹).

La tesis de Hildburg³⁰² ha sido aceptada por Mary Anderson³⁰³, aún reconociendo que los testimonios teatrales son escasos y tardíos y que sabemos que en el teatro se utilizaban también animales reales, por ejemplo en los *Chester Plays*. La investigadora inglesa apunta también una posible influencia teatral en la aparición en el establo de comodidades impensables como una rica cama con dosel para María, cortinajes, sillones, etc. El uso de camas con dosel está atestiguado en la escena³⁰⁴ y por lo que respecta a las cortinas hemos

299 La sustitución del pollino por una mula, rasgo muy frecuente en España, es tardía (Alonso de Bonilla *Nuevo jardín de flores divinas*) pero tendrá gran eco en los villancicos de los siglos XVII y XVIII arraigando en la mentalidad popular que todavía hoy habla de “la mula y el buey” y no del asno que aparece en el arte y se menciona en Isaías y los apócrifos.

300 La profecía de Isaías I, 3 “conoce el buey a su dueño y el asno el pesebre de su amo” vendría confirmada por la de Habacuc III, 2 que debido a una defectuosa traducción griega dice “en medio de los animales te manifestarás” (“en medio de los tiempos” en las versiones latinas) Como otros muchos elementos de la iconografía medieval, la fuente de la pareja de animales podría estar en los Evangelios Apócrifos, en este caso en el *Evangelio del Pseudo-Mateo* capítulo XIV:

“*Tertia autem die nativitatis Domini egressa est Maria de spelunca, et ingressa est stabulum et posuit puerum in praesepe, et bos et asinus adoraverunt eum. Tunc adimpletum est quod dictum est per Isaiam prophetam dicentem: 'Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui'. Ipsa autem animalia in medio eum habentes incessanter adorabant eum. Tunc adimpletum est quod dictum est per Habacuc prophetam dicentem: 'In medio duorum animalium innotesceris'*”.

[“Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: 'El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su señor'. Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar. En lo cual tuvo cumplimiento lo que había predicho el profeta Habacuc: 'Te darás a conocer en medio de dos animales'”].

El problema es que el apócrifo latino del Pseudo-Mateo no fue compuesto hasta finales del siglo VIII o comienzos del IX y su fuente más antigua (el *Protoevangelio de Santiago*) no menciona a los animales en el portal y sólo se refiere (XVII, 2) a la “asna” en la que María hizo el viaje hasta Belén (lo mismo hace el autor del *Liber de Infantiae Salvatoris* (63-64) que menciona un jumento o cabalgadura). De este modo, a no ser que supongamos la existencia de una versión perdida del Protoevangelio en la que se hiciera alusión a las bestias, no puede considerarse al *Evangelio del Pseudo-Mateo* como la fuente del motivo sino más bien como su reflejo ya que en el arte había sido fijado ya en el siglo IV (vid. SCHILLER (1971-72), p. 61), basándose quizá en las representaciones plásticas de Daniel entre los leones, a su vez inspiradas en prototipos clásicos y éstos en modelos orientales. En el arte medieval es frecuente, sobre todo en la pintura flamenca, una diferencia de comportamiento entre ambas bestias ya que mientras el buey (símbolo del cristianismo) adora arrobado al Niño, el asno (símbolo del obstinado pueblo judío) vuelve la cabeza desentendiéndose de la escena.

301 El documento de la Seo publicado por José María Cuadrado en 1846 lo recoge GOMEZ MORENO (1991), p. 73.

302 HILDBURGH (1949), p. 58, nota 3.

303 ANDERSON (1963), p. 140.

304 ANDERSON (1963), p. 145.

visto su probable inspiración teatral³⁰⁵ pero no hay que olvidar que la tendencia al enriquecimiento de la ambientación es general en el arte bajomedieval y puede deberse en buena medida al gusto de los patronos o responder a intenciones simbólicas como sin duda sucede con el *Thalamus virginis*.

El teatro es en este caso el reflejo, y no la fuente, de las novedades de la iconografía y lo mismo sucede con la presencia en la escena de ángeles adoradores tocando instrumentos. *Lucas* (2, 12) los describe en la escena del Anuncio a los pastores pero no en la Natividad y afirma (2, 15) que se fueron al cielo de modo que en rigor no deberían de aparecer tampoco en la Adoración de los pastores. En el arte son sin embargo frecuentes los coros de ángeles voladores que tañen instrumentos y entonan el *Gloria in excelsis Deo*, rasgo que para algunos podría inspirarse en el teatro³⁰⁶. Así lo afirma Hildburg a propósito de algunos alabastros en los que aparece una balconada con ángeles cantores representando el cielo³⁰⁷. Es posible que en casos concretos, como los alabastros a los que hace referencia Hildburg, el artista tuviera en mente una representación teatral con los cantores-ángeles situados sobre la tribuna de una iglesia, sin embargo es más que probable que estos coros angélicos tengan su origen en el arte y en las especulaciones de los místicos. Fueron los autores teatrales los que en muchos casos tomaron como modelo a las artes visuales. Gómez Manrique, por ejemplo, hace intervenir en su *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* a tres arcángeles, personajes que como ya notó M^a Teresa Pérez Higuera, tienen su origen en las *Meditationes Vitae Christi* y en el arte, sobre todo en la pintura flamenca que desde el siglo XV había popularizado a los tres ángeles que, además de los voladores, adoraban a pie al Niño³⁰⁸.

Más clara es la influencia del teatro en aquellas Natividades en las que se sustituye el pesebre del Niño por un ara o altar-cuna, vívido símbolo de quien nace destinado al sacrificio. La cuna-altar aparece en el románico francés del siglo XII³⁰⁹ y en el peninsular, por ejemplo en el tímpano de la antigua iglesia de Silos y en un capitel de Burgo de

305 Por ejemplo en las Natividades de la escuela de Lérida en las cuales los ángeles sostienen, a modo de cortina, el manto de María o una tela de brocado que sirve de fondo a la escena (vid. *supra* el capítulo dedicado a Escenografía y Arte)

306 Véase más abajo el capítulo dedicado a la iconografía de los ángeles músicos.

307 HILDBURGH (1949), p. 59 y 61.

308 PEREZ HIGUERA (1997A), p. 145. En la pintura flamenca estos ángeles aparecen frecuentemente vestidos con capas pluviales, dalmáticas brocadas y broches de orfebrería, prendas que como veíamos en el capítulo II tienen su origen en el teatro litúrgico, de modo que una inspiración teatral no puede descartarse completamente.

309 Vid. REAU (1955-59), II, 2 p. 219 y (1996), 1.2, p. 236.

Osma³¹⁰. En los siglos del gótico los altares-cuna permanecen en uso (Gradual de Gisela van Kerksenbroeck (1300), Antifonario italiano del Museo de Estocolmo (1315), Retablo de Horcajo de la Sierra (finales del XIV)³¹¹) aunque se hacen más frecuentes los casos en los que la cuna se transforma en un sarcófago, símbolo también de la futura Pasión³¹². La asociación entre el pesebre, el altar y el sepulcro aparece en numerosos escritos desde el Patriarca de Constantinopla Germán I (siglo VIII): “*Altare est et dicitur praesepe, et sepulcrum Domini*”³¹³, hasta el abad cisterciense Gerrico (mediados del XII): “*Fratres, et vos invenietis hodie infantem pannis involutum, et positum in praesepeo altaris*”³¹⁴, siendo quizá la referencia más popular en la Edad Media la de Walfrido Strabon en su *Glosa Ordinaria*: “*Ponitur Christus in praesepeo, id est corpus Christi super altare*”³¹⁵.

El simbolismo del altar como anticipo del sacrificio de Cristo en la cruz es obvio pero en la selección del símbolo los artistas debieron de tener presente la escenografía de los dramas litúrgicos navideños en los que el pesebre se situaba generalmente sobre el altar mayor. Así se hacía en los *Officia Pastorum* de Mantua y Padua: “*Et ibi aliquantulum inferius ab altari preparata est quedam ancona, cum Beata Uirgine Maria et Filio, nitido pallio coperta, per quam Presepium Domini presentatur*”³¹⁶, y en las representaciones peninsulares del tropo *Quem queritis in presepe* de las que tenemos documentadas una decena desde el siglo XII (Huesca) hasta el XV³¹⁷.

La utilización de referencias cruzadas que vinculan la infancia de Cristo y su futuro martirio es uno de los conceptos predilectos del pensamiento bajomedieval. En el arte la tendencia a recapitular los acontecimientos de la infancia de Cristo en función del momento crucial de su vida -la Pasión-, tiene manifestaciones muy variadas. Es por ejemplo frecuente yuxtaponer en el mismo retablo escenas de la Infancia y de la Pasión e introducir en las escenas de la Natividad, la Adoración de los pastores o la de los Magos

310 Vid. YARZA LUACES (1969), p. 220 y (1970).

311 El Gradual y el Antifonario citados en PANOFKY (1998)[1953] cap. I nota 94. El retablo de Horcajo de la Sierra en MATEO GOMEZ (1991).

312 Los ejemplos son innumerables, véanse, entre otros, los retablos de Sigena, de Rubió y de Guimerá (GUDIOL Y ALCOLEA (1986), figs. 18, 25 y 613).

313 *Theoria*, in *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum*, vol. XIII, p. 51, Lyon, 1677, citado en YOUNG (1932), II, p. 8.

314 *Sermo in Nativitate Domini*, Migne, P. L. CLXXXV col 46.

315 MIGNE, vol. CXIV, col. 802.

316 Vid. YOUNG (1932). II, p. 8.

317 Vid. CASTRO CARIDAD (1997), p. 263.

elementos simbólicos que prefiguran la Pasión. El altar-cuna o la cuna-sarcófago es una de las muchas posibilidades. Otras, como el marfil con el Sacrificio de Isaac que los Magos regalan al Niño *Adoración de los Magos* de el Bosco (Museo del Prado)³¹⁸ tienen un simbolismo menos evidente aunque claro, ya que el Sacrificio de Isaac es interpretado unánimemente por los comentaristas como un antetipo de la muerte de Cristo en la cruz³¹⁹. En ocasiones la referencia puede ser exclusivamente visual, por ejemplo en las *Madonnas* que sostienen a un Niño no dormido sino muerto y rígido como un cadáver invirtiendo el esquema de la Piedad (*Madonna* de Giovanni Bellini en la Academia de Venecia y *Virgen de Brera* de Piero della Francesca), mientras que en otros la conexión con los episodios de la Pasión se establece en un nivel intelectual como sucede en la *Natividad* de Hugo van der Goes en el *Tríptico Portinari* (Uffizi, ca. 1478), plagada de símbolos eucarísticos entre los que se encuentra una gavilla de trigo que hace referencia a la falsa etimología de Belén como *domus panis* estableciendo una analogía entre Cristo y el pan de modo que la Natividad se convierte en una prefiguración de la Misa³²⁰. La asociación entre la Natividad y la Eucaristía³²¹ es también frecuente en la abundante literatura de milagros medievales en los que se hace referencia a la Hostia que se convierte en un niño pequeño (Cristo).

Este carácter sacrificial del Cristo recién nacido es especialmente acusado en medios franciscanos y en la literatura que rodea a la fiesta del *Corpus Christi*: sermones, obras de teatro, arte, etc., manifestaciones todas íntimamente relacionadas³²². En el *Second Shepherds' Play* de Towneley la parodia de la oveja robada recuerda la Eucaristía en el momento de la Natividad y en la *Representación* de Gómez Manrique los arcángeles entregan al Niño las insignias de la Pasión³²³. Se ha señalado ya hace tiempo que Gómez Manrique se inspira

318 Buena reproducción en BOSING (1989) p. 70, no así su interpretación ya que dice que se trata de un Calvario. La intención del Bosco es asociar la Epifanía con la Misa, algo habitual en la Edad Media (los póstigos del retablo representan por el exterior la Misa de S. Gregorio), algo que ya había intentado en su *Epifanía* del Museo de Filadelfia representando sobre la manga del rey negro la concentración del Maná, una prefiguración de la Última Cena.

319 Sobre este aspecto véase más arriba el capítulo dedicado al teatro veterotestamentario.

320 La etimología del *domus panis*, muy popular en la Edad Media, arranca de una homilía de Gregorio el Grande y explica que en las Biblias Moralizadas la cocción del pan de los hebreos se convierte en la prefiguración de la Natividad.

321 Sobre los símbolos eucarísticos en la Natividad vid. COLETTI (1982), p. 258 ss. y NILGEN (1967).

322 Vid. SINANOGLU (1973) al respecto del caso inglés (*Croxton Play of the Sacrament, Chester Plays...* etc.).

323 El cáliz, la columna y la soga, el látigo, la corona de espinas, la cruz, los clavos y la lanza. Sobre la presencia de las *arma Christi* en el teatro y la literatura medievales véase más abajo el capítulo dedicado al Ciclo de Pasión.

frecuentemente en el arte³²⁴ y es posible que en este caso concreto la idea de presentar las *Arma Christi* en la Natividad haya sido tomada en efecto de la pintura.

El origen de las *arma* se encuentra en la “señal del Hijo del Hombre” que según Mateo aparecerá en el cielo cuando Cristo regrese para juzgar a la humanidad³²⁵. Esta señal se ha visto siempre como una alusión a la cruz que en el arte pronto aparece rodeada por otros instrumentos de la Pasión puestos generalmente en manos de los ángeles que acompañan a Cristo en la Parusía. En algunas miniaturas del siglo X (Bendicional de St. Ethelwold, ca. 980) aparecen ángeles llevando la lanza, el porta esponja y la Cruz. Más tarde se incorporan otros instrumentos (clavos y corona de espinas en el Altar de Klosterneuburg de Nicolás de Verdún ca. 1185, columna y jarra en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago) convirtiéndose las *arma* en un elemento imprescindible de los Juicios Finales góticos desde la portada de Laon en adelante³²⁶.

En los ciclos de infancia la presencia de las *arma* no es tan frecuente como en los Juicios Finales pero hay bastantes casos de retablos de infancia en los que aparece en la predela Cristo como “Varón de Dolores” rodeado de los instrumentos de la Pasión, e incluso en algunas Natividades tenemos casos de ángeles cristóforos que ofrecen al Niño la cruz, la lanza y la corona de espinas como en la *Representación* de Gómez Manrique. Así sucede en una tabla sienesa de hacia 1400, hoy en el Museo de Berlín³²⁷, y en el *Altar Buxtehude* (Alemania, ca. 1410)³²⁸. Sabemos además, por la rúbrica inicial, que la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* fue escrita para la hermana del autor, monja del

324 Vid. LOPEZ ESTRADA (1983).

325 Sobre las *arma* vid. BERLINDER (1955) y LLOMPART (1977), p. 107-08 y (1965), pp. 67 ss., a propósito del Varón de Dolores o “*Pietat*”. En Mallorca las Vírgenes de la Piedad aparecían frecuentemente con dos *vesiles* en las que aparecían bordadas todos los instrumentos de la Pasión. Luego en el Barroco -en toda Europa- las *arma* irán a decorar el vestido del Niño Jesús como admonición de la Pasión. Sobre el carácter heráldico de dichas *arma*, apuntado por Moralejo en el caso del Pórtico, hay que destacar que en Inglaterra hay piezas en las que las *arma* aparecen pintadas en el escudo de Jesucristo con un sentido de defensa frente a los demonios (los *Scuta Passionis* se encuentran en varios *Desiertos de la Religión* del siglo XV -*British Library*, Add. MS. 37049, fol 46r y MS Cotton Faust. b.6-, FREEDBERG (1992), p. 163). La palabra *arma* puede tener el significado de “escudos de armas” pero también de “armas”. En España hay unos versos de Juan Álvarez Gato (*Cancionero castellano del siglo XV*, p. 259) con el siguiente título “*Dize en un escudo a do están todas las ynsinias de la Pasión*” :

De toda cosa c’ ofende
con las armas d’este escudo
te defiende

326 En el siglo XIII las insignias que forman parte de la composición son seis: corona, columna, flagelo, cruz, esponja, clavos y lanza (véase la explicación de su significado en la *Leyenda Dorada*, ed. española p. 28). A partir del siglo XIV se añaden las 30 monedas, la linterna de Malco, su oreja pegada a la espada de S. Pedro, el gallo de la negación, una cabeza que escupe, la mano que abofeteó a Cristo, el aguamanil y la jofaina de Pilatos, el velo de la Verónica, la túnica y los dados, el martillo, las tenazas y la escalera del descendimiento.

327 Vid. SURTZ (1983), nota 5.

328 *Kunstballe* de Hamburgo, es obra de un seguidor del popular Maestro Bertram (SCHILLER (1971-72), I, p. 83, fig. 65).

monasterio de Calabaçanos (Palencia) en cuya iglesia había un retablo (hoy en el Museo Frederic Marés de Barcelona nº 467) con un ciclo de infancia en el cual aparecen ángeles empuñando los “martirios” o armas de la Pasión.

Referencias a la futura *payson* en el contexto de la infancia de Cristo aparecen también en el *Auto de la Huida a Egipto*, en el que San José anticipa el perdón del buen Ladrón cuyo padre sería uno de los que asaltaron a la Sagrada Familia en su viaje a Egipto³²⁹, y en las Natividades en las que aparece sobre el portal un Cordero que ofrece su sangre en un cáliz por los pecados del mundo³³⁰, o las Adoraciones de los Magos en las que se representa en el interior de la estrella que guía a los Magos al portal la figura del Niño Jesús desnudo portando una cruz³³¹.

El caso de Gómez Manrique supone una evidencia de la inspiración de los dramaturgos en las artes visuales y del trasvase a la escena de soluciones iconográficas experimentadas con anterioridad en el arte, popularizadas y de probada eficacia. Desde principios del siglo XV se hacen frecuentes en el arte las Natividades que muestran al Niño cubierto de rayos de luz que emanan del Padre (Natividad del maestro Franke³³², Misal bohemio de la Biblioteca de Zittau (Ms. A VII), Natividad de Michael Parcher en St. Wolfgang, y Libro de Horas de la *Walters Art Gallery* (ms. 260, fol. 63v). Aunque la iconografía cuenta con precedentes en el arte bizantino en el que pueden encontrarse Natividades en las que el Niño aparece iluminado por las irradiaciones de la estrella que guía a los Magos³³³, parece que en occidente es una creación germana inspirada en las *Revelaciones* de Santa Brígida que siguiendo a los apócrifos, y quizá también al arte bizantino, describe como hemos visto la gruta de la Natividad inundada por un resplandor sobrenatural.

329 “Y un hijo d’este ladrón,/ de tu graçia inspirado,/ quesiste fuese salvado/ el día de la Pasión”. (vv. 83-86) ed. de SURTZ (1983), p. 95.

330 Tabla del siglo XV en la colección Pons Marqués de Palma de Mallorca (vid. LLOMPART i MORAGUES (1968), p. 192, y (1977) fig. 115).

331 Sobre este aspecto véase más adelante el capítulo dedicado al *Ordo Stellae*. También en el *Auto da Alma* de Gil Vicente (1508) los doctores de la Iglesia, Agustín, Jerónimo, Ambrosio y Tomás, presentan al Alma los atributos de la Pasión (la Santa Faz, *açoutes*, *coroa de espínhos*, *cravos* y *crucifixo*) vid. BRAGA (1933), pp. 248 ss.

332 Museo de Hamburgo, 1424, PANOFISKY (1992), fig. 218 y (1998) [1953], pp. 126-27.

333 REAU (1955-59), II, 2 p. 227.

Los apócrifos, especialmente el *Liber de Infantia Salvatoris*, refundición carolingia el *Pseudo-Mateo* y el *Protoevangelio de Santiago*³³⁴ hablan de una estrella sobre la gruta, distinta de la de los Magos, iluminando la escena desde el mismo momento del Nacimiento y la estrella aparece en la pintura, por ejemplo en la de Jaume Serra (retablo del Convento del Santo Sepulcro (1367) hoy en el Museo de Zaragoza), o en una tabla de Mateo Ortoneda (principios del siglo XV) en la Catedral de Tarragona. En el *Liber de Infantia* la fuente de luz se equipara con el recién nacido al cual se le compara con el sol (*sol iustitiae* se le denomina en la antífona mayor del 21 de Diciembre) lo que llevará a representar al Niño resplandeciente, como un brillante foco de luz que ilumina la escena. Mâle adjudica la invención a Correggio (1530, *Nuit* de la Galería de Dresde) sin embargo el motivo aparece mucho antes y ni siquiera es de origen italiano como supone Mâle³³⁵.

Las Natividades luminosas tuvieron pronto reflejo en el teatro introducidas por los escenógrafos, a menudo también artistas como el pintor Joan Salom que realizó en 1453 una serie de entremeses para el Corpus de Barcelona en uno de los cuales, un *entramés apellat Bellem alias la Nativitat de Jhus.*, había “*un cel rodó ab nuvols stellat en mig del qual cel se mostrará Deu lo Pare saltim de mig amunt quitant raigs de foch ó de lums qui passaran per la difarencia ó spay dels dits dos porxos e bastarán fins baixs on sera lo Jesus nat...*”³³⁶. El *cel rodó* con Dios Padre, los *raigs de foch* cayendo aplomados sobre *Jesus tot nuu* y José y María *agenollats* contemplando al Niño los encontramos en la pintura catalana, por ejemplo en una tabla de Joan Antigó en retablo de la Virgen de la Escala (Fig. 33)³³⁷

En el arte es bastante frecuente que los rayos de luz atraviesen el techo del portal por un agujero producto de la ruina del recinto (Jean Fouquet, *Libro de Horas de Etienne Chevallier*) o abierto al efecto por los ángeles (vidrieras de St. Peter Mancroft (Norwich) y Barton Turf (Norfolk)). Ambas posibilidades las tenemos documentadas en el teatro inglés: la primera en York donde san José dice en escena: “*the roof is ruined above our heads*”, y la segunda en los *Chester Plays* donde la estrella, situada en lo alto de una pértiga, era llevada por un ángel que la fijaba en el techo del establo en el cual había un agujero

334 *Proto-Evangelio de Santiago*, XIX, 2; *Pseudo-Mateo*, XIII, 2.

335 En España Fray Iñigo de Mendoza en las *Coplas de Vita Christi* habla de “vn niño que relumbraua” en la Natividad (vid. la ed. de RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968), nº 152 p. 379).

336 A continuación describe a José y María *agenollats* contemplando a *Jesus tot nuu* como en la pintura de la época. El documento ha sido publicado por MILA Y FONTANALS (1895), VI pp. 368 ss. SHOEMAKER (1973)[1935], p. 12 nota 8; DURAN i SAMPERE (1975) p. 541 nota y MASSIP i BONET (1999).

337 Monasterio de San Esteban de Banyoles 1437-39.

cuidadosamente preparado para que, a través de él, la luz se reflejara en el nimbo dorado del Niño³³⁸.

En algunas de estas Natividades luminosas aparece también la paloma del Espíritu Santo que desciende hacia el Niño (Libro de Horas de la *Walters Art Gallery* de Baltimore, fol. 139v³³⁹, Misal bohemio de Zittau, *Adorazione del Bambino* de Filippo Lippi³⁴⁰), peculiaridad iconográfica que tiene también su paralelo teatral en las representaciones navideñas de la Catedral de Valencia en las que se hacía descender hacia el portal una paloma de madera cubierta de plumas de papel despidiendo fuego y luego bajaba desde la bóveda un ángel con un lirio en la mano³⁴¹. Sin duda esta iconografía está inspirada en la de la Anunciación, especialmente en la variante de Anunciación con Niño, y es significativo que la mayoría de los ejemplos aparecen en la obra de artistas que utilizaron la mencionada Anunciación con Niño (la miniatura de Zittau, por ejemplo, se inspira en la *Natividad* de Pacino di Buonaguida, autor de uno de los primeros ejemplos de esta iconografía)³⁴².

La Adoración de los Pastores

Los episodios del Anuncio del ángel a los pastores comunicándoles el nacimiento del Mesías, y la posterior Adoración del Niño en el portal aparecen relatados tan sólo en el evangelio de Lucas (2, 8-20) y aunque la Adoración fue muy popular en el teatro solo se difundió en el arte en fechas tardías. El episodio de la Anunciación, sin embargo, ha tenido un mayor éxito en el arte, medio en el que suele representarse siguiendo el relato del apócrifo *Protoevangelio de Santiago* (XVIII, 2) que describe al tiempo detenido y la naturaleza paralizada ante el milagroso nacimiento, los pájaros parados en su vuelo y los pastores y ovejas sin poder moverse: “y los que parecían estar en actitud de tomar la comida, tampoco la sacaban del plato; y, finalmente, los que parecían introducir los manjares en la

338 Así aparece la escena en la vidriera de Norwich citada (ANDERSON (1963), pp. 135-36 fig. 9).

339 PANOFSKY (1992), fig. 219.

340 *Staatliche Museum* de Berlín (ca. 1450).

341 SANCHIS SIVERA (1909), pp. 3-4. El artilugio era sin duda el mismo que se utilizaba en las representaciones del día de Pentecostes (vid. infra el capítulo del Ciclo de Resurrección).

342 Me he ocupado de las Anunciaciones con Niño en varios de mis trabajos y especialmente en mi Tesina de Licenciatura (vid. GONZALEZ MONTAÑES (1994) y (1996).

boca, no lo hacían, sino que todos tenían sus rostros mirando hacia arriba”³⁴³. Así representa la escena el pintor románico del Panteón Real de San Isidoro de León, con los pastores paralizados mirando hacia el ángel y uno de ellos que sorprendido deja que el perro le beba la escudilla de leche.

En el teatro medieval la escena del Anuncio tiene generalmente carácter cómico³⁴⁴ y es un verdadero tópico la tendencia de los autores a jugar con la “cómica rusticidad” subrayando la afición desmesurada de los rústicos a la comida y la bebida, y las reacciones torpes y atolondradas de miedo y estupor ante la presencia del ángel. En una de las coplas de la *Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza, que para muchos forma parte de un *Auto* de pastores interpolado en el texto³⁴⁵, dice uno de ellos:

“Los zagales con la dueña
cantauan tan huertemente,
que derramé so la peña
el leche de mi terreña
por mijor parallo miente”³⁴⁶.

343 Vid. la ed. española de SANTOS OTERO (1975), p. 159.

344 No siempre su carácter es cómico, en ocasiones la escena adquiere mayor profundidad teológica como sucede en el drama de Navidad de Benediktbeuern y en la versión ampliada del *Ludus de Passione* en los que se incluye un episodio novedoso y único, que es el diálogo entre los pastores y el diablo que comparece para intentar disuadirlos de creer lo que les está diciendo el ángel. Esta disputa entre fuerzas encontradas es muy del gusto del compilador de la colección de Benediktbeuern (vid. YOUNG (1932), I, p. 518).

345 El carácter dramático de estas coplas, perfectamente representables, ya había sido notado por BONILLA SANMARTIN (1921), p. 89; SHOEMAKER (1973)[1935], p. 13; GARCIA SORIANO (1945), p. 5 nota 3 y RODRIGUEZ-PUERTOLAS (1968), pp. 201 ss. Recientemente ha insistido sobre el asunto, con nuevos argumentos, Ana María Álvarez Pellitero quien destaca que en la versión del manuscrito Oñate-Castañeda las coplas en cuestión tienen aún mayor carácter dramático, carácter que pierden en parte, para adecuarse al resto del relato, en la primera edición impresa (vid. ALVAREZ PELLITERO (1990B) y (1994).

346 Copla nº 151, ed. de RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968), p. 378. En el teatro castellano los pastores emplean generalmente el dialecto “sayagués”, un lenguaje artificial, aunque de probable base leonesa (se le creía originario de la comarca de Sayago, fronteriza entre Zamora y León), compuesto por una colección de elementos de diversa procedencia: arcaísmos y vulgarismos leoneses, castellanos y extremeños, lusismos y latinismos disfrazados de dialectalismos rústicos, utilizados como elemento fundamental en la consecución de la comicidad de la obra (sobre el papel del sayagués en el teatro preloquista véanse, entre otros: GILLET (1929); WEBER de KURLAT (1947), (1949) y (1963), pp. 32-41; LIHANI (1958); STERN (1961); BOBES (1968) y el capítulo que le dedica LAZARO CARRETER (1981), pp. 77-80, en el que señala con agudeza que semejante valoración cómica de lo rústico no puede provenir sino de una conciencia superior, de corte humanístico, ligada al ambiente estudiantil salmantino y a los cortesanos cultivados a los que se dirigía el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*, auténtica partida de nacimiento del “dialecto”, luego utilizado por Fray Iñigo de Mendoza en su *Vita Christi* y por Encina, a través del cual el recurso se difundirá entre los dramaturgos del quinientos). La rusticidad no es, sin embargo, una constante. En las obras de Juan del Encina, los pastores son a menudo, galantes y estilizados, hablan y razonan como cortesanos y así aparecen caracterizados en no pocas ocasiones en el arte de la época.

Es también habitual en el teatro que los pastores se gasten bromas; una muy frecuente consiste en manchar con barro las manos de un pastor que se ha quedado dormido y luego hacerle cosquillas en la cara con una paja para que se lleve las manos al rostro y se embadurne³⁴⁷. La comicidad del asunto está presente también en el arte donde no es extraño que la escena se transforme en una bacanal bucólica y pagana con los pastores rudos y barbudos danzando alocadamente al son de sus flautas³⁴⁸.

La aparición de estos instrumentos musicales que no se mencionan en la Biblia (una flauta de tubos en las pinturas de León), se ha explicado generalmente como pervivencia de las pastorales antiguas ya que los artistas, al representar simultáneamente la Natividad y, al fondo, el Anuncio a los pastores, se inspiraron en los paisajes “bucólicos” de la antigüedad en los cuales la presencia de las flautas era casi obligada. Gabriel Millet, por su parte, apunta una explicación ingeniosa aunque poco probable. Las flautas aparecerían en el arte por un error en la lectura del texto griego del Evangelio que describe a los pastores *agraulountes*, es decir, pasando la noche al raso, lo que habría sido confundido con *aulountes* (tocando la flauta)³⁴⁹.

No es necesario pues acudir al teatro y a su música para explicar la presencia de estos instrumentos, como no lo es para explicar la representación simultánea de la Natividad y el Anuncio o la combinación de la escena de la Natividad con la Adoración de los Magos y/o la de los pastores³⁵⁰. Es cierto que en el teatro se representaban simultáneamente la Natividad, la Adoración de los Magos y la de los pastores (por ejemplo en el *pageant* de los sastres y laneros de Coventry) pero la asociación entre estos episodios, especialmente entre la Natividad y la Epifanía, separadas en el tiempo, puede explicarse perfectamente por influencia de la liturgia oriental que fijaba la fecha del Nacimiento el 6 de Enero³⁵¹.

347 *Misterio de la Pasión* de Mercadé vv. 1624-1722.

348 Véase, por ejemplo, la miniatura de las *Grandes Horas de Rouan* (PANOFSKY (1998)[1953], p. 79).

349 MILLET (1960)[1916], p. 132.

350 HILDBURGH (1949), p. 58. Estoy sin embargo de acuerdo con Hildburg en que algunos casos como las Natividades inglesas en las que aparece un solo pastor tocando un caramillo pueden ser una reliquia de los dramas de pastores.

351 Vid. KEHRER (1909), p. 217. En efecto, las más antiguas tradiciones fijan el nacimiento el día 6 de Enero del año 304 ó 309 de la Era de Alejandro en la media noche, y la Iglesia Ortodoxa aún mantiene la fecha. A mediados del siglo VI comienza a imponerse la fecha del 25 de Diciembre, en concordancia con las religiones que creen en un Dios redentor que nace con el solsticio de invierno (Krishna, Adonis, Horus, Mitra...). En relación con la fecha del 6 de Enero hay que poner el dato del *Evangelio Armenio de la Infancia* que data el episodio de la Anunciación el día 6 de Abril a la hora tercia lo que lleva a situar el nacimiento exactamente 9 meses después, del mismo modo que en occidente se cree comúnmente que la Anunciación tuvo lugar el 25 de Marzo.

Centrándonos en el tema de la Adoración, para Mâle es asunto ignorado por el arte de los siglos XIII-XIV y no aparece hasta finales del XIV o principios del XV por influencia del teatro (el primer caso sería para él el *Libro de Horas del Duque de Berry* del Museo de Chantilly en el que los pastores aparecen en un discreto segundo plano)³⁵². Como en el caso de las parteras, el tema de la Adoración fue conocido en el arte paleocristiano y bizantino, ya sea independientemente o en asociación con la Epifanía³⁵³, y en el románico (Capiteles de S. Pedro de Chauvigny, del claustro de la Catedral de Tarragona y de Duratón (Segovia, Fig. 34)³⁵⁴). De este modo, habría que pensar en un abandono del tema y en su recuperación por vía teatral pero como hemos visto en el caso de las obstetricas, tampoco aquí existe el paréntesis que suponen Mâle, Cohen y Reau.

Es cierto que las Adoraciones de los pastores se hacen frecuentes en el arte del siglo XV y es posible que el teatro haya tenido algo que ver con su popularización pero tenemos casos del siglo XIII (el capitel de Tarragona es de la primera mitad y el tímpano de la puerta del Reloj de la Catedral de Toledo de finales de la centuria) y del XIV (predela de una *Anunciación* atribuida a Agnolo Gaddi y predela del retablo de la capilla Rinuccinien la iglesia de la Sta. Cruz de Florencia, 1379)³⁵⁵, que prueban la pervivencia de una tradición iconográfica independiente del teatro de los *Misterios*, aunque podría tener algo que ver con los dramas litúrgicos del *Officium pastorum* representados en las iglesias europeas desde finales del siglo XI o comienzos del XII³⁵⁶.

Mâle se equivoca al atribuir la aparición del tema en el arte del siglo XV a los grandes *Misterios* y *Pasiones* en vernáculo pero ello no impide que en algunos detalles de la iconografía y en casos concretos³⁵⁷ los artistas se hayan inspirado en los usos escénicos o, a

352 Vid. MÂLE (1904), pp. 286 ss. y (1995)[1922], p. 52-53. La misma tesis mantienen COHEN (1951)[1906], p. 109 y REAU (1955-59), II, 2 p. 231.

353 Vid. CABROL Y LECLERQ (1931) cols. 994.

354 Vid. REAU (1955-59), II, 2 p. 235 y (1996), 1.2, p. 246. Véase también RUIZ MONTEJO (1988), p. 185 para el caso de Duratón.

355 Vid. MESNIL (1911), p. 100.

356 En el capitel citado del pórtico de la iglesia de Duratón se representa simultáneamente la Natividad, la Adoración de los Magos y un pastor en una apretada síntesis que es la misma que se hace en el teatro litúrgico.

357 Un ejemplo evidente de la influencia teatral en el arte es el grabado que aparece en las *Horas Sarum* ilustradas por Pigouchet para Simon Vostre (ca. 1500) (vid. COHEN (1951)[1906], p. 117 y MÂLE (1995)[1922], p. 54 fig. 29) ya que en él aparecen dos pastoras con sus nombres (Mahault y Alison), los mismos que tienen los pastores del *Misterio de la Natividad* conservado en el Ms. 617 del Museo de Chantilly, y le ofrecen al Niño los mismos dones (un cordero y una

la inversa, que los escenógrafos hayan tomado del arte aspectos de la ambientación y carácter de la escena³⁵⁸. Por ejemplo los regalos que los pastores presentan al niño en el arte son los mismos que aparecen en el teatro y parece probable que, dado su carácter indiscutiblemente popular y folclórico, los escenógrafos hayan ido en este caso por delante de los artistas.

El primero de los regalos y el más abundante es el caramillo (el *flageolet* del Misterio de Arrás, de la Pasión Grebán, del Misterio de Rouen o del *Jeu des Trois Rois* de Neuchatel)³⁵⁹. Siguen en frecuencia los sombreros, guantes, campanillas, broches, cucharas y calendarios de madera³⁶⁰. Son habituales también los comestibles (frutas, un cordero, miel, cestos de pan, botellas de vino, etc.). En los *Wakefield/Towneley Plays* se menciona una cestilla de cerezas (“*a bob of cherys*”), un regalo fácil de conseguir en la época del Corpus, cuando se representaba la pieza, pero anacrónico en Navidad³⁶¹.

Para Mâle y Cohen la presencia en el arte de estos regalos es una reminiscencia del teatro medieval y así interpreta Dagoberto Markl los regalos comestibles que llevan los pastores en la pintura manuelina portuguesa, relacionándolos con los pastores vicentinos del *Monólogo do Vaqueiro* (1502)³⁶². En un panel de Santos-o-Novo los regalos son un cabrito, un cesto con pan y una “*borracha*” de vino o aguardiente que entregan algo subrepticamente a José, y en el retablo de la Madre de Deus, miel que los pastores presentan en un tarro de cerámica alentejana.

Efectivamente en las pinturas mencionadas el tono intimista y popularizante de la escena es el mismo que aparece en el *Monólogo* de Gil Vicente pero quizá sea el teatro el que se inspira en el arte y en todo caso el ambiente popular esconde, como en los *Autos sacramentales*, profundidad teológica. Los regalos de Santos-o-Novo, pan, vino y cordero, tienen, es obvio señalarlo, un sentido pascual y eucarístico y cuentan con paralelos en la pintura de otros países de Europa.

manzana).

358 En la *Representación* de Gómez Manrique, los pastores son tres, el número más frecuente en el arte (por ejemplo en la Adoración de Pedro Berruete en el retablo de la Iglesia de Sta. Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) que Manrique pudo conocer).

359 Vid. COHEN (1951)[1906], p. 109.

360 En el drama de Coventry se mencionan el caramillo (*pipe*), un sombrero (*bat*), unos mitones (*mittens*), campanas, botellas, broches y cucharas, un pájaro (*a bird*) y una pelota (*a ball*).

361 Según ANDERSON (1963), p. 146-47, este anacronismo estacional explica que las cerezas nunca aparezcan en la imaginería pero como veremos hay algunos casos aunque no en Inglaterra.

362 Vid. MARKL (1995), p. 249.

Estamos, como tantas veces, ante la eterna cuestión de si el arte imita al teatro o el teatro al arte. Para Ross, en este caso los escenógrafos se inspiran en el arte³⁶³. Las cerezas que los pastores regalan al Niño en Towneley, por ejemplo, cuentan con paralelos en la iconografía que asocia frecuentemente estas frutas con la Encarnación. En algunas vidas de santos hay referencias a un cerezo que fructifica en Navidad como símbolo de la maravillosa transformación de la naturaleza en la noche del nacimiento de Cristo y tenemos varios casos de *Madonnas* en las que el Niño sostiene una cereza (la de Pietro Lorenzetti (ca. 1415) en la *National Gallery* de Washington)³⁶⁴ o tiene una cesta de cerezas ante él (*Vierge à las Soupe au Lait* de Gerard David, colección Van Pannwitz). Aunque en Inglaterra no tenemos casos de Natividades o Vírgenes con cerezas, para Ross el autor del drama de Wakefield/Towneley debió de conocerlas a través de Libros de Horas importados de Flandes o Francia como las Horas de la Virgen francesas de la *Morgan Library* (Ms 865, fol. 62r, primera mitad del XV)³⁶⁵ en cuya *Adoración de los Pastores* el Niño tiene unas cerezas en la mano y sobre el portal vuelan palomas llevando en el pico ramas de cerezo en flor³⁶⁶. El cesto de cerezas de Wakefield responde a la misma visión simbolista de la realidad de la pintura flamenca para la cual como ha señalado Panofsky “la realidad está saturada de significado” y cada cosa y cada característica de las cosas no son sino “metáforas corpóreas de cosas espirituales” (*spiritualia sub metaphoris corporalium*, Santo Tomás, *Summa*, I, I, art. 9, c).

La pelota, por ejemplo, juguete infantil que los pastores regalan al Niño en los *Coventry Plays* (vid. *supra* nota 360) no es más que la versión domesticada de la bola del orbe que el Niño sostiene en su mano en muchas Natividades, lo mismo que el pajarillo enjaulado que le entregan en ocasiones, símbolo del Alma que alude a la Pasión, Muerte y Resurrección (en muchos casos el pájaro parece un águila). Otro regalo de intenciones simbólicas muy frecuente en el arte es un cordero y aunque éste solo se menciona explícitamente como regalo en el teatro en algunos casos (uno es del Misterio de Chantilly), las alusiones a los corderos en los textos son muy abundantes (en el *Secunda pastorum*, por ejemplo).

363 ROSS (1972), pp. 183 ss.

364 ROSS (1972), figs. 17.

365 ROSS (1972), fig. 18.

366 Para HAIG (1913) p. 243 la cereza es una de las frutas del Paraíso y en el arte hay numerosos casos de jardines del Paraíso con cerezos.

Se ha relacionado también con el teatro la presencia de instrumentos musicales en manos de los pastores, no sólo la flauta que veíamos en la escena del Anuncio sino los rabees, gaitas, guitarras, bandurrias, chirumbelas (cuernos) y tamborines que tenemos documentados en las representaciones teatrales. M^a Teresa Pérez Higuera ha relacionado la Adoración de los pastores de la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo (Fig. 35), sorprendente en una obra de hacia 1300, con la *Representación de los pastores* de la Catedral que describen los canónigos Arcayos y Vallejo en el siglo XVIII. La existencia de esta ceremonia teatral justificaría la oportunidad del tema y explicaría que todos aparezcan tocando instrumentos musicales: címbalos, siringa y cuerno, “alusión a los que acompañaban los cantos de los clerizones en la celebración de la Misa de Navidad”³⁶⁷. Creo que es probable, y de ser cierto constituiría una prueba más que sumar a los argumentos de quienes aceptan la datación de Vallejo que hace remontar el origen de la ceremonia toledana al siglo XIII.

Cabe argumentar en contra que la descripción del canónigo Vallejo nada dice de instrumentos, sólo de canto y baile, y que el uso de instrumentos musicales de estas características en la liturgia es problemático antes del XV³⁶⁸. Sin embargo en la escena del tímpano de Toledo hay otros rasgos teatrales como la presencia de una cortina detrás del pesebre y la de un ángel turiferario (Fig. 31). Hay, por último, un argumento que creo definitivo. En el relieve toledano los “pastores” son adolescentes de rostros barbilampiños y peinados monacales, impropios de cuidadores de rebaños pero adecuados para los Niños de Coro que representaban la ceremonia en la Catedral e inspiraron al escultor.

La asociación de la escena pastoral con la música es regla general en el arte bajomedieval y en los *Mystères*, y prácticamente no hay un pastor en el teatro de los ss. XV y XVI que no haga en escena alguna referencia a la música³⁶⁹. En el teatro peninsular de finales del XV y principios del XVI (Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Fray Iñigo de Mendoza, López de Yanguas, etc.) los pastores danzan y tocan con instrumentos rústicos

367 PEREZ HIGUERA (1997A), pp. 151-53.

368 Desarrollo esta cuestión en el Apéndice I dedicado a la Danza pero adelanto que en el Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio hay dos miniaturas en las que aparecen un grupo de personajes bailando con acompañamiento musical ante una imagen de la Virgen con el Niño, prueba de que en la Península y en el siglo XIII no resultaba impropia la danza y la música instrumental como forma de adoración.

369 Vid. MAYER BROWN (1972), pp. 84-85.

que son los mismos que aparecen en el arte contemporáneo (caramillo, albogue, gaita, guitarra, bandurria, chirumbela etc.), y las obras terminan siempre con villancicos lo cual prueba la existencia de una tradición folklórica de danzas y cantos populares navideños³⁷⁰.

Es probablemente por influencia del teatro que desde comienzos del siglo XV la Adoración se convierte en el arte en una escena bucólica de contenido casi enteramente secular, con los pastores danzando en corro o jugando. Los pastores músicos y danzarines que aparecen en una tabla del maestro de Astorga del Museo Lázaro Galdiano (dos de ellos tocan: una flauta y una gaita y el tercero salta en el aire ejecutando un paso de baile)³⁷¹, tienen su exacto paralelo en la *Egloga de Navidad* de Juan del Encina en la que el pastor Juan invita a Lucas, Marco y Mateo a una danza y los cuatro cantan un villancico cuyo estribillo: ¡Huy, ha!, ¡Huy ho!, hace pensar en una interpretación acompañada de saltos³⁷², o en las *Coplas de Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza, en las que se mencionan el caramillo (c. 130, v. 2 y 146,9) y la gaita (c. 153, v. 7) y el pastor Mingo danza solo ante el Niño un baile rápido y vigoroso a base de grandes saltos (*saltejones*, c. 141, v. 9)³⁷³.

Es así mismo probable que el significado castellano de la palabra *belén* que en sentido figurado significa “lugar donde hay confusión o bullicio” o simplemente “algazara, ruido, confusión”, tenga relación con la algarabía que reinaba en las representaciones populares del Nacimiento y con las danzas y cantos que tenían lugar ante los belenes³⁷⁴. Estos últimos, denominados en la época *presepios*, tuvieron su origen en las representaciones teatrales franciscanas y en su iconografía están notablemente influidos por el teatro religioso como ya apuntó Rudolf Berlinder a propósito del Belén napolitano de San Giovanni a Carbonaro (1478), modelo ideal de los populares belenes mallorquines. A su vez, estos belenes escultóricos con figurillas de madera o terracota y ambientación realista, ejercieron su influencia sobre la pintura. En Mallorca, un Belén gótico de origen italiano, traído por los franciscanos reformados e instalado a fines del XV en el convento de Jesús

370 Vid. STERN (1965).

371 Vid. Angulo IÑIGUEZ (1943).

372 vv. 78-80, vid. la edición de PEREZ PRIEGO (1991), p. 114.

373 Cito por la numeración de RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968). La coincidencia entre las *Coplas* y la tabla del Galdiano ya había sido señalada por STERN (1965), nota 92. Véase también mi estudio en el Apéndice dedicado a la Danza.

374 Vid. Carlos CLAVERIA (1959) y COROMINAS (1983), voz Belén, p. 91. Hay sin embargo un problema ya que la voz Belén, con el significado de nacimiento no está documentada hasta mediados del XIX (antes a los belenes se les denominaba presepios) y la acepción figurada debería de ser popular y posterior siendo difícil explicar la relación con las representaciones teatrales a no ser pensando en pervivencias del tipo de las *Pastoradas* castellanas y los *Pastorells* catalanes.

de Palma ejerció notable influencia y devoción siendo reproducido a la letra en varias *Natividades* mallorquinas de principios del XVI como la del Retablo del Rosario de San Jerónimo o la de una tabla del Museo Diocesano de Palma³⁷⁵.

375 Vid. LLOMPART i MORAGUES (1982), p. 20.

Capítulo XI: Ciclo de Epifanía (Ordo Stellae)

El episodio de la visita de los Magos a Belén aparece mencionado en uno sólo de los Evangelios canónicos (*Mateo*, 2, 1-16), en términos no demasiado precisos ya que el relato no proporciona el nombre ni el número de éstos, ni especifica su procedencia exacta o la naturaleza de su rango (la voz *magus* (μαγοῦς) empleada por Mateo ha sido interpretada de maneras muy distintas por los comentaristas). Sobre la base de este escueto relato canónico, la tradición patristica y los apócrifos fueron acumulando toda una serie de detalles y comentarios dando lugar a una leyenda que no dejó de crecer a lo largo de la Edad Media¹. Pronto el número de los Magos quedó establecido en tres –Orígenes fue al parecer el primero en precisarlo²–, se les adjudicó el título de reyes³ y se fijaron sus nombres⁴. Más tardía es la afirmación de su procedencia y su identificación racial que no quedaron definitivamente establecidas hasta la época bajomedieval tras el descubrimiento

1 El primero en estudiar en profundidad el desarrollo de la leyenda en el arte y la literatura fue Hugo Kehrer demostrando que el número de Magos, indeterminado en un principio, había sido reducido relativamente pronto a tres por los Santos Padres aunque no fue hasta el siglo VI cuando el número tres prevaleció definitivamente (KEHRER (1908-09). Clásico sobre el tema es también el artículo de Leclercq en el *Dictionnaire de Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (“Mages”, X, cols. 980-1067). Una excelente síntesis sobre la leyenda de los Magos, prestando especial atención a su reflejo en el teatro, puede verse en STURDEVANT (1927).

2 La cifra oscila entre dos y doce en el primer arte cristiano y en la patristica primitiva, con cierta preferencia por el cuatro en la tradición latina. El número tres mantenido por Orígenes (*In Genesim. Homilia XIV*, 3, MIGNE, P.G., XII, 238) se basa en que tres fueron los dones que ofrecieron al Niño (oro, incienso y mirra) y encuentra justificación en un versículo de los Salmos (71, 10): *Reges Tharsis et insularum munera oferent; Reges Arabum et Saba dona adducent*), pronto incorporado como ofertorio en la Misa del día de la Epifanía, una fiesta que recibió desde fecha temprana la denominación de *Festum Trium Regum*.

3 En cuanto al título de rey, que se ha hecho inseparable del nombre de los Magos, fue Tertuliano quien primero hizo alusión a él, dando a entender que los reyes de Arabia, Tharsis y Saba de los que hablan los Salmos (71, 10) y las profecías de Isaías (49, 7, 23 y 60, 3, 10) son figura de los Magos (*Adversus Marcionem*, lib. III, cap. XIII, *Adversus Judaeos*, cap. IX, y *De Idolatria*, cap. IX). Pero los Magos no se convierten realmente en reyes hasta el siglo V, en un tratado de Máximo de Turín y en San Agustín. En la centuria siguiente la tradición debía de estar ya totalmente asentada en occidente como prueba la obra de San Cesareo de Arlés y la liturgia Nestoriana (s. VII) que se refiere a los Magos como reyes. Sin embargo, no fue hasta el siglo X cuando los artistas comenzaron a representar a los Magos con corona en la cabeza: el ejemplo más antiguo para Kehrer se encuentra en el famoso Menologio de Basilio II, en el Vaticano, fechado hacia 976 (VEZIN (1950), lam. XIVa, CARDINI (1993), Tav. 6). Hasta entonces eran representados con el gorro frigio y los *anaxyrides* de los persas y de los sacerdotes de Mitra.

4 Los nombres de los Magos (Melkon, Baltasar y Gaspar) aparecen ya en el *Evangelio Armenio de la Infancia* (V, 10), un apócrifo del S. VI aunque con numerosas interpolaciones que no permiten fijar con seguridad la fecha de la cita (vid. SANTOS OTERO (1975), pp. 352 y 356). Las primeras menciones seguras de los tres nombres que luego consagró la tradición aparecen a comienzos del siglo VIII (*Cronica Georgii Ambianensis*) quedando claramente establecidos en el siglo IX (*Liber Pontificalis* de Ravena), si bien en Oriente perduró durante siglos la tradición siríaca de los doce reyes. Vid. CABROL y LECLERCQ (1931), vol. X, VIII “*Les nomes des Mages*”, cols. 1061-67 y KEHRER (1908-09), I, pp. 64-75.

en 1158 en Milán de sus supuestas reliquias, trasladadas a Colonia en 1164, que reavivó la popularidad de la leyenda y generó una oleada de exégesis que acabaron de completarla⁵.

En el arte la representación de los Magos es la más antigua, no sólo de la Navidad sino de todo el ciclo cristológico, y una de las más populares en el arte cristiano de todos los tiempos. En su origen no se presenta como un episodio de la Natividad sino como un símbolo de la divinidad de Cristo reconocido por los reyes de la tierra como rey de reyes (*rex regum*). La ofrenda y la adoración de los magos comenzaron siendo un símbolo y se convirtieron poco a poco en una historia por la adición de detalles pintorescos. En sus comienzos paleocristianos son evidentes las relaciones iconográficas con el arte imperial romano: las ofrendas de los embajadores bárbaros ante el emperador tal y como aparecen representadas en los arcos y columnas triunfales (*Arco de Galerio, obelisco de Teodosio, Columna de Marco Aurelio* etc.) son el modelo en el que se inspiraron los primeros artistas cristianos que no hicieron más que aplicar a la escena un *topos* icónico de tipo triunfal que tiene su origen remoto en el arte mesopotámico⁶.

Al igual que en el arte, también en el teatro medieval europeo el tema de los Magos es uno de los favoritos conservándose un amplio número de textos, tanto latinos como vernáculos⁷, que muestran, a diferencia de los del ciclo de Pascua, una inusual variedad en

5 La *Collectanea et Flores*, atribuida a Beda aunque los estudios modernos la asignan al siglo XII, estableció definitivamente su caracterización en términos pronto aceptados por el arte y el teatro: “*Magi sunt qui munera Domino dederunt: primus fuisse dicitur Melchior, senex et canus, barba proluxa et capillis, tunica hyacinthina, sagoque mileno, et calceamentis hyacinthino et albo mixto opere, pro mitrario variae compositionis indutus; aurum obtulit regi Domino. Secundus, nomine Caspar, juvenis imberbis, rubicundus, mylenica tunica, sago rubeo, calceamentis hyacinthinis vestitus; thure quasi Deo oblatione digna, Deum honorabat. Tertius, fuscus, integre barbatus, Baltasar nomine, habens tunicam rubeam, albo vario, calceamentis milenicis amictus, per myrrham filium hominis moriturum professus est. Omnia autem vestimenta eorum Syriaca sunt?*” (Migne, P. L., vol. XCIV, col. 541). La caracterización de Baltasar como hombre de tez morena (*fuscus*) es el origen del mago negro que no aparece sin embargo en el arte hasta el siglo XIV y no se generaliza hasta el XVI. Cook menciona un manuscrito probablemente español del siglo XII (Biblioteca Nacional de Berlín, Quart. 700) como primer caso pero creo que su tez negra es fruto de un añadido posterior ya que la nariz, el cuello y las manos del mago son blancos (COOK (1927-28), II, fig. 16).

6 Para la representación de los Magos en los primeros tiempos del cristianismo es fundamental el trabajo de KEHRER (1908-09), aunque su intento de relacionar la leyenda de los Magos con el culto de Mitra, una tesis hoy completamente abandonada, le lleve a cometer algunos excesos al buscar paralelos artísticos en el arte mesopotámico y persa (vid. t. II, p. 2, figs. 2-3). Véase también CABROL y LECLERCQ (1931), vol. X, cols. 980-1067. Sobre las relaciones con el arte imperial es básico el trabajo de CUMONT (1932-33). Recientemente GARCIA MAHIQUES (1992) dedica un capítulo al asunto.

7 Para el ciclo latino del *Ordo Stellae* véase el capítulo que le dedica YOUNG (1932), vol. II, cap. XVIII, pp. 29 ss. en el que edita veinticuatro textos, sin embargo, descontando duplicados y dramas fragmentarios, restan doce testimonios entre los siglos XI-XIV, la práctica totalidad de ellos procedentes de la zona norte de Francia y el sur de Alemania (Rouen, Besançon, Freising, Nevers, Compiègne etc.). En cuanto a los dramas en lengua vernácula, el primer texto conservado es el *Auto de los Reyes Magos* castellano, datado generalmente hacia 1150, aunque la copia que nos ha llegado sea del siglo XIII. En francés se conservan cerca de una docena (los principales analizados en MANDACH (1982), pp. 37 ss.), la mayoría del siglo XV o comienzos del XVI. También en Inglaterra son abundantes ocupando un lugar esencial en los ciclos de misterios del Corpus (Chester, Towneley, York y Coventry o N-Town) en los que se incluye siempre al menos una representación sobre el tema y en ocasiones dos o tres. En Alemania y los países del Imperio son así mismo

su contenido, en el desarrollo de la acción y en algunos casos, como en la pieza castellana denominada *Auto de los Reyes Magos*⁸, una sorprendente capacidad imaginativa y un completo dominio de los sutiles recursos de la retórica teatral. El drama de Epifanía es el más antiguo de los del ciclo de Navidad, hay varios casos del siglo XI por lo que es casi cien años anterior a los *Officia pastorum* ya los *Ordines prophetarum*. Lo normal era representarlos al final del oficio de Maitines del día 6 de Enero, antes del canto del *Te Deum*.

En España no han llegado hasta nosotros textos latinos con el tema de la Epifanía⁹ pero no cabe dudar de la popularidad del tema en el ámbito peninsular: además de la primicia del *Auto de los Reyes Magos* toledano se conservan dos textos catalanes *Dels Tres Reis*¹⁰, un *Misteri del Rey Herodes* valenciano y numerosas piezas de teatro popular que aunque en su forma actual no pueden remontarse más allá del siglo XVIII, es muy probable que respondan a una tradición medieval (vid. *infra* nota 79). Hay además noticias y descripciones de representaciones de las que no conservamos el texto¹¹ y el testimonio

abundantísimos, probablemente como reflejo de la extensión del culto a los Magos en esta zona favorecido por el traslado de las reliquias de los Magos a Colonia y por la interpretación política de exaltación imperial que se le da a la devoción (en algunos lugares al conjunto de las ceremonias de la fiesta de la Epifanía se las denomina la *Fête de l'Empereur*, MANDACH (1982), p. 48). También en Italia se conservan algunos casos en los laudarios aunque no son muy abundantes. Los dos casos del laudario de Perugia (ca. 1320-35) han sido estudiados en sus relaciones con los dramas latinos del ciclo del *Ordo Stellae* por DOGLIO (1983).

8 La denominación de *Auto* se la otorgó Menéndez Pidal en 1900 y ha hecho fortuna en la bibliografía. Sin embargo, el término no aparece en la documentación hasta mucho más tarde -lo mismo que el de *Misterio* que algunos propusieron aplicarle- por lo que Carreter ha propuesto utilizar *Representación*, el mismo que aparece en el conocido decreto de las *Partidas* sobre el teatro. Sus argumentos son, sin duda, de peso, pero la denominación de *Auto* se ha mantenido convencionalmente en la bibliografía sobre el tema y en este sentido la utilizo aquí. (vid. LAZARO CARRETER (1981), pp. 31-32).

9 ANGLÉS (1935), p. 284 ha supuesto que en Ripoll se representara un drama de la Epifanía en los siglos X y XI basándose en un fragmento del s. X en el que se menciona a los magos. Coincido sin embargo con Donovan (p. 95) en que el texto aludido por Anglés lo único que prueba es que los nombres de los magos (Baldasar, Gaspar y Melchior) eran ya populares en Cataluña en la décima centuria, y no supone el menor indicio de dramatización. Tenemos también el testimonio del canon 14 del IV Concilio de Toledo en el se alude a la ceremonia del canto de los Tres Jóvenes en el Horno, relacionado por la exégesis con los Magos, pero desconocemos totalmente su naturaleza aunque sabemos que la liturgia mozárabe daba especial relevancia a la fiesta de la Epifanía lo que para algunos explicaría la aparición en Toledo, importante centro mozárabe, del primer drama vernáculo europeo con el tema de los Magos. Testimonio de la importancia de las ceremonias relacionadas con los Magos en la antigua liturgia hispana es un Responsorio de la *Lectio VIII* de maitines del *Oficio de Reyes* encontrado en un pergamino visigótico del Bierzo en el que las pautas que corresponden al diálogo entre Herodes y los Magos tienen un desarrollo musical muy extenso lo que ha llevado a pensar que podría tratarse de una pauta dramatizable (vid. ALVAREZ PELLITERO (1985), pp. 17-18).

10 Las piezas están contenidas en el denominado códice Llabrés, un repertorio de consuetas mallorquinas copiadas a finales del siglo XVI aunque algunas pueden ser bastante anteriores (LLABRES (1901) n°s 7 y 8). Las consuetas que nos ocupan han sido estudiadas y editadas por Guillermina Cenoz en su tesis doctoral (CENOZ (1977), Nos. VIII y IX).

11 El primero cronológicamente es el testimonio del famosísimo decreto de las *Partidas* (I, ley 34, tit. VI) que incluye las representaciones del nacimiento de Cristo y de “como los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar” entre las “representaciones que pueden los clérigos fazer”. Del siglo XIV son los datos sobre el *joch de la stela* en Gerona. Del XV la noticia de las representaciones del Epifanía en la corte del Condestable Lucas de Iranzo y de comienzos del XVI las referencias sobre la fiesta del *Argadelo* en Santiago de Compostela (vid. *infra* nota 102). De principios del XVI (1502) son también las noticias recopiladas por Carmen Torroja y María Rivas sobre la representación de un *Auto de los Reyes* en el Corpus toledano (vid. TORROJA-RIVAS (1977), pp. 53 y 66 ss.).

del arte que, como veremos, prueba la extensión de las prácticas dramáticas sobre el tema.

Teatro, arte y leyenda

Es difícil precisar en que medida contribuyeron el arte y el teatro al desarrollo de la leyenda y cuales son las relaciones de influencia y dependencia entre ellos. La mayor parte de las aseveraciones de Mâle sobre la influencia de las representaciones teatrales del *Ordo Stellae* en la iconografía resultan insostenibles¹², sin embargo las concomitancias existen y hay rasgos que Mâle ha pasado por alto que muestran claramente la influencia del drama en la imaginería.

Para Mâle¹³, deriva del teatro el gesto de uno de los Magos, normalmente Melchor, que señala a la estrella mostrándosela a sus compañeros. Así se especifica en el drama de Limoges: “*unus eorum elevat manum ostendentem stellam*”, y en los de Besançon y Orleans¹⁴. Sin embargo, hay ejemplos paleocristianos y bizantinos de los siglos IV-VI en los sarcófagos, en las pinturas de las catacumbas y en las ámpulas de Monza¹⁵, y aparece también posteriormente, ya en occidente, en las puertas de Hildesheim (s. XI), anteriores al más antiguo de los dramas conservados sobre el tema¹⁶.

Mâle supone también un origen teatral para la postura del primer Mago que se arrodilla ante el Niño (así se especifica en Laon¹⁷). El mismo reconoce que hay ejemplos en las ámpulas de Monza pero la unión de la genuflexión de un Mago y el otro que señala la estrella, como en el teatro, y la repetición de estos gestos y actitudes de los Magos en muchas obras del siglo XII, le parecen una prueba inequívoca de la influencia teatral¹⁸. Hay sin embargo ejemplos de la combinación de ambos gestos en el arte de los siglos IV al VI que invalidan la tesis de Mâle aunque es posible que en la popularización del modelo las

12 Además de en un trabajo específico sobre el tema (MÂLE (1910), trata sobre el asunto en sus trabajos de (1995) [1906], pp. y (1922) pp. 140-41.

13 MÂLE (1922) pp. 140-41.

14 Vid. textos en YOUNG (1932), II. cap. XVIII, pp. 35 ss.

15 Vid. REAU, II, 2 pp 248-49 y GARCIA MAHIQUES p. 66 (aparece y, desde el S. IV, en los sarcófagos (S. de Chercell (f. 21), “Dogmático” (f. 26) y S. de Arles (f. 11)).

16 El texto más antiguo es un drama de S. Marcial de Limoges (s. XI)

17 *Accedunt magi et, genuflexo, primus dicit...* (YOUNG (1932), II, p. 105). En obras más tardías como los Towneley Plays (p. 156) son los tres los que se arrodillan (*here knele all thre kyngys downe*).

18 Quizá el gesto de avance, repetido en los tres Magos en el arte paleocristiano, bizantino y medieval occidental, intente enfatizar la idea del viaje por encima de la Adoración.

representaciones teatrales hayan tenido algo que ver. En todo caso habría que invertir el esquema de Mâle, el modelo aparece en primer lugar en el arte y de ahí lo toma el teatro que le sirve como vehículo de difusión.

El gesto, con paralelos en el arte clásico, representa la adoración, distinta de la ofrenda, aunque en el arte no siempre se distinguen ambos momentos, algo que si hace la patrística. En el arte aparece en el s. IV (Sta. Mª la Antigua, ambón de Salónica) y se mantiene hasta el VI (ámpula de Monza) aunque para Bango se trata de excepciones ya que el tema no se generaliza hasta el s. IX, en la época carolingia, a partir de la literatura y la poesía populares¹⁹. El origen está en oriente en el rito de adoración de la *prosquinesis* o *postratio*, adoptado en occidente pero sustituyendo la posternación por la genuflexión quizá por influencia del ceremonial feudal como supone Reau²⁰.

Una variante del gesto, con numerosas manifestaciones en el arte español, es la que presenta al Mago genuflexo besando uno de los pies del Niño. Para Reau es una innovación, introducida por los Pisano y difundida por Giotto que se inspira en las *Meditationes Vitae Christi*²¹. Sin embargo en España hay casos anteriores en la escultura aragonesa y castellana de finales del XII y principios del XIII²² y el tema aparece en el apócrifo carolingio del siglo IX *Liber de infantia Salvatoris*²³. Como en otros muchos casos, parece probable que el autor de las *Meditationes* se inspire en el arte, aunque no hay que descartar la influencia del texto del Pseudo-Buenaventura y del arte italiano en la extraordinaria difusión que el gesto tiene en el arte de los siglos XIV y XV²⁴.

19 BANGO TORVISO (1978)

20 REAU (1955-59), II, 2 p. 248.

21 Púlpito de la Catedral de Pisa, Nicola Pisano, ca. 1266-68. REAU (1955-59), II, 2 p. 248 (260 ed. española), buena reproducción en CARDINI (1993), lam. 2, Púlpito de Pistoia, Giovanni Pisano, ca. 1301 (CARDINI (1993), Tav. 3). Giotto, Iglesia inferior de Asís (BARASCH (1987), fig. 63).

22 En Aragón aparece en los tímpanos de Agüero, El Frago y Biota. También aparece en Castilla, en talleres influidos por la escultura aragonesa (capitel del pórtico de Grado de Pico, RUIZ MONTEJO (1988), p. 141, fig. 96) Reau, que menciona el caso de Agüero, retrasa de manera inaceptable su cronología hasta finales del siglo XIII para hacerlo posterior a la obra de los Pisano (REAU (1996), p. 260).

23 Cap. 92 "... después [los Magos] se han puesto a adorarle según la costumbre de los extranjeros y cada uno va besando por separado las plantas del infante" (SANTOS OTERO, (1975) p. 267). El rito del besapiés, con el significado de adoración y sumisión ante Cristo, se menciona en los Evangelios (*Lucas*, 7, 38) y en los *Hechos de los Apóstoles* (10, 25) y todavía se practica en la liturgia cristiana en las ceremonias de ordenación de sacerdotes y consagración de obispos como signo de sumisión ante la autoridad del Papa o del prelado de la diócesis como representantes de Cristo.

24 En la Península hay numerosos casos: Ferrer Bassa en Pedralbes, Epifanía del retablo de Collado, Miguel de Alcañiz (1ª/2 XV) (*Ars Hispaniae*, IX fig. 113 y p. 150), Retablo de Horcajo de la Sierra (*Ars Hispaniae*, IX, fig. 183, finales del XIV o principios del XV). Maestro de Don Sancho de Rojas (Prado, procede de Hornija, ca. 1420, SANCHEZ CANTON (1948), p. 151). Anónimo valenciano, ca. 1430, Museo de Valencia (SANCHEZ CANTON (1948), p. 154). Epifanía del Maestro de los Perea (*Ars Hispaniae*, IX, fig. 221, valenciano, procedente de la iglesia de Sto. Domingo y posterior a 1491). Juan Pons (*Ars Hispaniae*, IX f. 223). Esboza el gesto, sin llegar a besar el pie en el retablo del convento de Agustinos de Rubielos de Mora (2ª/2 XV) de Juan Rexach (Museo de Barcelona, *Ars Hispaniae*, IX, fig. 216) y en un tabla de la iglesia parroquial de Langa (Zaragoza) (SANCHEZ CANTON (1948), p. 152, ca. 1425).

Los excesos de Mâle al adjudicar a la influencia teatral rasgos de la iconografía de los Magos que pueden explicarse sin dificultad sin recurrir al teatro fueron pronto puestos de manifiesto por Leclercq²⁵. Otros han ido más allá negando *ab initio* la tesis de Mâle. Vezin, por ejemplo, en un trabajo dedicado al estudio de la evolución iconográfica del tema niega cualquier influencia del teatro en la iconografía de la Adoración de los Magos, ya que los dramas litúrgicos no aparecen hasta el siglo XII y los rasgos supuestamente teatrales son muy anteriores en el arte²⁶. Las concomitancias entre arte y teatro se explicarían por el empleo de fuentes literarias comunes. Considera además que los dramas litúrgicos nada tenían de sensacional como para inspirar a los artistas por lo que las transformaciones que sufre la iconografía a partir del siglo XII (indumentaria etc.) se deben al afán de realismo y nada más²⁷.

Hay, sin embargo, ciertos cambios en la representación del tema en los siglos bajomedievales que difícilmente pueden explicarse sin establecer una relación con las representaciones teatrales: En primer lugar la transformación del vestuario de los Reyes. En el arte paleocristiano y bizantino, así como en el occidental hasta el siglo X, los Magos aparecen caracterizados con la indumentaria de los persas: el gorro frigio y las *sarabarae* de los sacerdotes de Mitra –especie de pantalones ceñidos, similares a los *anaxyrides* de los griegos o a las *bracae* de los germanos– son habituales en las pinturas de las catacumbas²⁸, en los sarcófagos²⁹ y en los mosaicos bizantinos. Cuando en el siglo IX el compilador carolingio del *Liber de Infantia Salvatoris* describe su aspecto está pensando probablemente en una obra de arte:

25 CABROL y LECLERQ (1931), cols. 1045-46. Antes MESNIL (1911) había criticado furibundamente las tesis de Mâle aunque en el caso de los Magos no deja de reconocer (p. 110 nota 1) que algunas obras muestran influencias teatrales (menciona el retablo-guñol flamenco del Museo de Cluny en el que la Adoración de los Magos “*reproduit jusqu’aux rideaux qui fermaient les “mansions” dans les Mystères?*”).

26 Se conservan, sin embargo, dramas anteriores: los de Freising, Nevers y Compiègne (s. XI).

27 VEZIN (1950), pp. 65-67.

28 Catacumbas de Priscila, Roma, s. III, Lauda funeraria de Severa (s. III), Puerta de madera de Santa Sabina (Roma, ca. 422-34), Catacumba de los santos Pedro y Marcelino (s. IV) en CARDINI (1993) lams. 3, 4, 5 y 11.

29 Así aparecen, por ejemplo, en los tres sarcófagos paleocristianos con la Adoración de los Magos que se conservan en España: el de Layos I (Toledo), el fragmento del Museo Municipal de Barcelona y el de Catiliscar (Zaragoza). (GARCIA MAHIQUES (1992), figs. 9, 10 y 19).

“... su vestimenta es distinta de la nuestra: su traje es amplísimo y de color oscuro. Finalmente tienen también birretes (*pileos*) en sus cabezas y llevan unas sarabaras (*sarabee*) ceñidas a sus piernas..”³⁰

Dos siglos más tarde, nadie reconocería a los Magos en la anterior descripción. Estos, definitivamente convertidos en reyes, llevan ahora la corona atributo de su status, visten túnicas de diferentes colores, se abrigan con amplios mantos y su vestuario se complementa a menudo con prendas litúrgicas como albas, amitos o estolas e incluso en algunos casos excepcionales en vez de coronas llevan mitras episcopales (Fig. 1)³¹.

La utilización de esta vestimenta sólo puede explicarse por la influencia de los dramas litúrgicos, engarzados en la estructura del oficio de Maitines del día de la Epifanía o representados inmediatamente antes o a continuación de la misa del día, en los cuales los actores-oficiantes utilizaban tales prendas³². El afán de realismo que argumenta Vezin sólo puede referirse a una realidad, la del teatro litúrgico que los artistas presenciaban en las iglesias³³.

Una nueva transformación del vestuario se produce en los siglos XIV y XV y de nuevo son las representaciones teatrales de los *tableau-vivants* callejeros las responsables del cambio³⁴. Los ropajes suntuosos y exóticos, los turbantes, cascos y tocados “a la oriental” que llevan los Magos y sus acompañantes en las Epifanías de las dos últimas centurias de la Edad Media son los mismos que se mencionan en las descripciones de las cabalgatas y cortejos de los Reyes que se celebraban en numerosas ciudades europeas (vid. *infra* p. 303). Cierta que en este caso arte y teatro pueden nutrirse de una fuente común: el

30 Cap. 89, vid. SANTOS OTERO (1975), p. 264.

31 REAU (1955-59), II, 2 p. 241 (1996), 1, 2 p. 253), se refiere a un báculo del siglo XI sin más precisiones. En la Península, el Melchor de los frescos de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia, ca. 1125) lleva también mitra y su pose, cáliz en mano, tiene la dignidad celebrativa de un oficiante litúrgico (Fig. 1). Quizá esté en este tipo de representaciones el origen de la leyenda alemana que supone que los Magos habrían sido consagrados obispos en la India por Sto. Tomás, leyenda que aparece ilustrada en unos frescos de la Catedral de Colonia y en un retablo de la misma catedral que procede del convento de las Clarisas, con tres ángeles llevando mitras que planean sobre los magos (vid. REAU (1996), 1, 2, p. 266).

32 “*tres chorarii induti vestibus sericis, habentes singuli coronam auream in capite suo, et cyphum deauratum...*” (Drama de Limoges, siglo XII, YOUNG (1932), II, p. 34). “*... induuntur amictis, albis, paratis, stolis, et tunicis colore differentibus. Apponuntur atiam humeris cappae, dantur capelli cum coronis...*” (Drama de Besançon, YOUNG (1932), II, pp. 39-40). En Besançon la fiesta de los Reyes tuvo un gran desarrollo posterior y se conserva un *Libre des cérémonies* de 1629 en el que se describe minuciosamente la procesión y las celebraciones con muchos rasgos –túnicas de diversos colores, dalmáticas etc.– que coinciden con los que aparecen en el drama latino (texto en MANDACH (1982), pp. 45 ss.)

33 Otro rasgo pintoresco de probable origen teatral lo encuentra Reau en los casos en los que Melchor al arrodillarse, en lugar de posar su corona en tierra la mete por el brazo como un brazaletes. (Púlpito de Siena de N. Pisano (1268), tímpano de Notre-Dame de Huy (s. XIV) etc. REAU (1955-59), II, 2 p. 248 (260 ed. española).

34 MÂLE (1995), pp. 69-70.

conocimiento cada vez más preciso de las modas y costumbres orientales propiciado por la intensificación de los contactos comerciales con oriente, las cruzadas y la presencia cada vez más frecuente en Europa de embajadas bizantinas cuyo exotismo y magnificencia dejó honda huella en los contemporáneos. Hacia 1400 una ola de *orientalismo* se extiende por Europa con manifestaciones paralelas en el arte (es uno de los rasgos básicos del estilo *Internacional*) y en el teatro cívico.

Un segundo caso claro de influencia teatral lo tenemos en las Epifanías, muy abundantes en la pintura flamenca e italiana³⁵ y en la Península en el círculo de los Serra (Fig. 2)³⁶, en las que los Magos ofrecen como dones al Niño objetos litúrgicos (cálices, ciboria, relicarios, ostensorios...) en lugar de las redomas y platos que aparecen en las Adoraciones primitivas³⁷. En las representaciones de los dramas litúrgicos y en las cabalgatas ciudadanas, los Magos participaban en las procesiones llevando los objetos de la Misa como dones³⁸. Esta costumbre ha sido interpretada como una alusión al carácter eucarístico de la Epifanía: los dones de los Magos prefiguran la Pasión de Cristo siguiendo una antigua tradición que asocia la Epifanía con la Eucaristía la cual puede seguirse sin interrupciones, tanto en oriente como en occidente, desde el siglo IV hasta finales de la Edad Media en la literatura teológica, en la liturgia, en el arte y en el teatro³⁹.

Los testimonios de la vigencia de esta interpretación eucarística de la visita de los Magos son abundantes e incontestables pero en el arte la idea puede visualizarse de modos muy diferentes: En la Epifanía del Bosco hoy en el Museo del Prado, los Magos entregan

35 Vid. MC NAMEE (1976) a propósito del Altar Columba de Van der Weyden. Casos similares son los de la Adoración de los Magos de Jan Gossaert en la National Gallery de Londres y la Epifanía del Bosco en el Museum of Art de Filadelfia.

36 Retablo de Sixena (MNAC, S. XIV, atribuido a Jaume Serra o al anónimo maestro de Sixena); Retablo del Sant Esperit de la I. de Sta. María de Manresa (Pere Serra, 1394), Retablo de S. Pedro de Cubells (Pere Serra), Retablo de Rubió (Maestro de Rubió). Vid. GUDIOL y ALCOLEA (1986), cat. 110, figs, 18 y 231, cat. 139, fig. 22, cat. 142, fig. 23 y cat. 171, fig. 25..., entre otros muchos casos.

37 Posteriormente se generalizan como recipientes un cofrecillo para el oro, un incensario para el incienso y una píxide o albarelo para la mirra. En muchos casos es evidente que los pintores están reproduciendo piezas reales prestigiosas y así en la pintura manuelina portuguesa, especialmente en la del taller de Lisboa, las Adoraciones de los Magos se convierten en un pretexto para mostrar la riqueza y virtuosismo de la orfebrería de la época (vid. MARKL (1995), p. 255).

38 Por ejemplo en el drama de Limoges (YOUNG (1932), II, pp. 34-36) o en la cabalgata-representación milanesa de 1336 (vid. infra nota 73). En las crónicas florentinas no se mencionan pero su aparición en la pintura del período parece indicar que se utilizaban (HATFIELD (1970), p. 113).

39 Sobre este aspecto véase el trabajo de Ursula Nilgen (NILGEN (1967)). En la mentalidad medieval el Niño desnudo e indefenso en el suelo del Portal de Belén es esencialmente el mismo Jesús crucificado, también desnudo e impotente (véase el caso catalán del frontal de Marinyans (ca. 1342) en MELERO MONEO (2001)). En el arte es frecuente que el pesebre se sustituya por un sarcófago y que la gruta-portal en la que tiene lugar el nacimiento tenga el aspecto de la gruta-sepulcro en la que enterraron a Cristo. En la Adoración de los Magos de Fra Angélico (luneto en el convento de San Marcos de Florencia) aparece Cristo en el sepulcro en una hornacina bajo el luneto y en la escena de la Adoración, San José inspecciona la mirra, ungüento funerario, y tras él aparece una losa que alude a la del sepulcro.

al Niño un pequeño grupo escultórico que representa el Sacrificio de Isaac, figura veterotestamentaria de la muerte de Cristo en la cruz, mientras que en la del museo de Filadelfia, obra del mismo autor, sobre el manto de Baltasar aparece bordada la escena de la caída del Maná, un episodio unánimemente interpretado por los comentaristas de la Biblia como una prefiguración de la Eucaristía. Cuando los pintores flamencos o catalanes ponen en manos de los Magos los vasos litúrgicos están escogiendo uno de los muchos procedimientos posibles de expresar visualmente la relación entre la Adoración de los Magos y la Eucaristía y sin duda esta elección tiene mucho que ver con el conocimiento de las representaciones teatrales en las cuales éstos formaban parte invariablemente del *atrezzo*.

Hay un par de casos españoles (Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo y miniatura del Apocalipsis del Metropolitano (*Apocalipsis* 68.174 fol. 2r) en los que los Reyes ofrecen como dones botes de marfil islámicos. M^a Teresa Pérez Higuera relaciona este rasgo con un intento de crear un ambiente oriental⁴⁰, aunque podría pensarse también en una influencia del drama ya que sabemos que estos botes formaban parte como vasos litúrgicos de los tesoros de las catedrales peninsulares en los que algunos se han conservado hasta nuestros días (Zamora, Cuenca, etc.).

Un origen similar tienen las Epifanías que se desarrollan ante un altar sobre el que en ocasiones aparece el Niño. Todos los dramas litúrgicos conocidos del ciclo del *Ordo Stellae* se representan en las proximidades del altar⁴¹. En él dejan sus dones los Magos y en él se sitúa frecuentemente una imagen de la Virgen con el Niño que es objeto de la Adoración de los actores-oficiantes. Las abundantes representaciones escultóricas románicas y góticas en las que los Magos se postran ante una Virgen con el Niño rigurosamente frontal (tipo *sedes sapientiae*) que no muestra relación alguna con los Reyes, son con toda probabilidad un reflejo de las dramatizaciones litúrgicas. Los ejemplos son numerosos en el románico hispano⁴² y si aquí podrían achacarse a las típicas características de rigidez y hieratismo de

40 PEREZ HIGUERA (1997A), pp. 169 y 188-89. En la capilla Scrovegni de Padua y en una tabla del *Metropolitano* de Nueva York (CARDINI (1993), Tav. 8 y fig. 34), Giotto pone como ofrenda en manos del segundo de los magos un cuerno de marfil tallado, un olifante como los que formaban parte de los tesoros de muchas iglesias (en España y Francia hay leyendas que los relacionan con el cuerno de Roldán). Los restantes magos llevan uno un copón y el otro un relicario que ya ha entregado a un ángel, dos objetos litúrgicos que formaban también parte del tesoro de las iglesias medievales.

41 El significado del altar y su presencia en los ciclos navideños se ha analizado en el Capítulo X dedicado a la Natividad.

42 Aunque hay algunos casos tempranos, de manera general puede decirse que estas Vírgenes hieráticas tratadas como figuras devocionales no fueron empleadas regularmente en las epifanías hasta el siglo XII, cuando las vírgenes de madera

la escultura románica resultan más esclarecedores los ejemplares góticos en los que contrastan las diferentes actitudes y posturas de los Magos, de San José⁴³ y de los eventuales donantes, con la rigidez estatuaria de la Virgen y el Niño, explicable si admitimos que se trata de una imagen de culto como las que sabemos que se utilizaban en las representaciones teatrales y no de un personaje que interviene en un acontecimiento histórico⁴⁴.

En Galicia tenemos un caso muy claro en la extensa serie de tímpanos del siglo XIV dedicados a la Epifanía, obra de un taller orensano muy activo en la región en la centuria (Figs. 3 y 4-A)⁴⁵. En ellos la Virgen, con el Niño frontal en su regazo, es una estatua que representa una estatua, un auténtico *lebendegottsbild*, un ídolo, que se desentiende de los personajes que lo rodean. Como ha señalado Moralejo, la rigidez y el riguroso esquema

tipo *Sedes sapientiae* ya se habían popularizado por toda Europa. Véanse algunos hispanos y extranjeros en COOK (1927-28), figs. 14 ss.

43 Generalmente representado como un anciano sentado y adormilado sobre el puño de su bastón. La presencia de José en la Adoración de los Magos se documenta desde muy antiguo aunque no es demasiado frecuente en las Epifanías medievales, sin embargo es ineludible en la serie gallega (vid. nota 45) y en los alabastros ingleses, en los cuales su presencia ha sido relacionada con el teatro (vid. HILDBURGH (1949), p. 60).

44 Las abundantes imágenes románicas de la Virgen con Niño tipo "*sedes sapientiae*", además de las funciones tradicionalmente apuntadas de objeto de culto, relicarios o imágenes procesionales (su pequeño tamaño y el hecho de que la mayoría sean de madera apuntan hacia un uso procesional o teatral) podrían haber sido utilizadas en las representaciones dramáticas. Es evidente en muchos casos la relación entre este tipo de imágenes y los Magos, desde la más antigua, la Majestad Dorada de Clermont-Ferrand (ca. 946, desaparecida pero conocida por un dibujo y una descripción). Hay casos en los que parece evidente que los magos ofrecen sus dones no a una madre viva con su hijo sino a una imagen de Madera. (Tímpano de Pompierre (Vosgos), FORSYTH (1968) fig. 12). En el drama de Nevers (s. XI, YOUNG (1932) II, p. 51) las parteras presentan una imagen a los magos diciendo: ¿es este el niño que buscáis? (*Ostendentibus illis imaginem dicant: ecce puer adest quem queritis?*). La última parte del texto aparece en numerosos dramas aunque no se vuelve a hacer referencia concreta a la imagen hasta el siglo XIV, en el drama de Rouen (YOUNG (1932) II, p.43) "*et Magi, Stellam ostendentes, ad Ymaginem Sancte Marie super altare Crucis prius positam cantantespergant:... Tunc duo dalmaticati aperientes cortinam dicant: ecce puer adest quem queritis?*". Lo mismo se repite en otro texto de Rouen del siglo XV (YOUNG (1932) II, p. 437) lo que llevó a Young a suponer el uso de imágenes de madera ya que en los primeros casos nunca hay diálogo entre la virgen y los Magos que se limitan a hacer sus ofrendas. Sobre el uso de imágenes de la Virgen con el Niño en los dramas litúrgicos y en los Misterios de la Epifanía -una idea apuntada ya, como hemos visto por YOUNG (1932), II, p. 47-, véase FORSYTH (1968) y (1972) quien supone que las Vírgenes románicas de madera tipo *sedes sapientiae* tenían esa finalidad. Lo mismo afirma VAN OS (1971-72) que analiza los dramas litúrgicos de Padua y Tours en los que probablemente se utilizaban también imágenes de la Virgen con el Niño. Una imagen similar, probablemente del siglo XI, se utilizaba en la representación del *Drama de los Pastores* de Rouen (BNP Ms. lat 904, fols. 11-14, siglo XIII, COHEN (1951)[1906], pp. 137-53 y YOUNG (1932), II, pp. 75-80). Otros casos, ya tardíos, de utilización de belenes pintados o esculpidos los tenemos en la Península en el teatro de Gil Vicente -*Auto Pastoril Castellano* y *Reis y Tempos*- (CAMOES (1995), p. 171). Incluso en el caso del *Auto de Sibila Cassandra* se ha supuesto que interviniera la Virgen de D^a Leonor del monasterio de Enobregas, lo que convertiría a la pieza en una "*representatio figurata de prestação de culto a essa imagem*" (VIEIRA MENDES (1992), p. 5) y vendría a confirmar la pervivencia de la práctica hasta comienzos del siglo XVI. El uso de imágenes sustituyendo a los actores es frecuente en el teatro medieval en las representaciones del Entierro y el Descendimiento, en las Ascensiones y Asunciones o en los *Palmesel* del Domingo de Ramos (vid. textos en YOUNG (1932) I, 112-48, 149-77 N.B. 137-48 y II 534 y 538).

45 Sobre la caracterización del taller y del "estilo orensano" véase MORALEJO ALVAREZ (1975), p. 29. La serie se inicia con el tímpano de la iglesia compostelana de San Fiz de Solovio -fechado y firmado en 1314 por F. Paris- que estableció un modelo seguido, con escasas variantes, por toda la serie que alcanza hasta el siglo XV: Tímpano de D^a Leonor (2^o/4 del s. XIV, Museo de la Catedral de Santiago, Fig. 3), tímpano de S. Benito del Campo (Fig. 4-A), Iglesia de Sta. M^a del Camino de Santiago (1425), etc. En éste último aparece un extraño personaje de pie con bordón y birrete cilíndrico entre San José y la Virgen que podría ser el profeta Baalam. Un catálogo prácticamente completo de la serie en CAAMAÑO MARTINEZ (1958), buenas reproducciones en MANSO PORTO (1996), pp. 292, 347 y 348.

axial que se aplica a la Virgen y al Niño en la serie orensana derivan de su condición de iconos, anquilosados en su representación, y no de supuestas supervivencias románicas en la plástica gótica gallega⁴⁶.

En el caso conservado en el interior de la iglesia de San Benito del Campo de Santiago de Compostela (Fig. 4-A), tenemos una prueba indirecta de la inspiración de los escultores en ceremonias dramáticas en un grabado de principios del siglo XIX (Fig. 4-B) que representa una *Epifanía* tomando como modelo el tímpano gótico de la iglesia y utilizando a la imagen de Nuestra Señora de Belén que se venera en el templo como Virgen para la Adoración⁴⁷. En el grabado, el contraste entre la animación y movilidad de la escena, enmarcada por cortinas como en el teatro, y la rigidez de la imagen de la Virgen con el Niño, es el mismo que encontramos en los tímpanos de la serie gótica, sin duda porque representaciones mimadas de la Adoración de los Magos utilizando imágenes de culto pervivieron en Galicia hasta el siglo XIX.

Del mismo modo, cabe atribuir a la influencia de ceremonias litúrgicas de carácter dramático la presencia en la escena de un obispo o de acólitos llevando cruces o velas. En la Iglesia de Sta. M^a de Piasca (Cantabria)⁴⁸, hay un capitel de finales del siglo XII en unos arcos-credencia del ábside principal en el que aparecen a un lado de la escena de los Magos un ángel y un acólito portando una cruz, explicables si tenemos en cuenta que en algunos dramas litúrgicos los Magos entran por separado en la iglesia y un grupo de acólitos acompaña a los reyes con báculos, candelabros y cirios encendidos en una procesión “estacional” dentro de la iglesia, antes del comienzo de la misa o una vez terminada ésta⁴⁹.

Teatral es también la presencia de cortinas como fondo de la escena, recuerdo de las que en el teatro litúrgico ocultaban la imagen de María con el Niño hasta el momento de mostrarla a los Magos o a los Pastores. Los cortinajes de tela que aparecen en las pinturas

46 MORALEJO ALVAREZ (1975), p. 35.

47 El taco original, obra de Jacinto López, se conserva en el Museo de Pontevedra (cat. 61) que lo reimprimió, junto con otros de su colección en una edición facsimilar (lam. XVIII).

48 GARCIA GUINEA (1996), pp. 154 ss. Piasca era priorato del monasterio cluniacense de Sahagún y se relaciona en lo estilístico con Carrión (en la iglesia hay un epígrafe con la fecha de 1172).

49 Esta procesión está documentada en Limoges en el siglo XII (un muchacho del coro hacía de ángel) y en Rouen en el siglo XIV (vid. YOUNG (1932), II, pp. 34-35 y 68). En Besançon la procesión la integraban los Magos precedidos por cirios e incensarios y por dos niños del coro llevando báculos, el más joven delante de los reyes y el mayor detrás, así se describe la escena en los libros litúrgicos de las iglesias de San Juan y San Esteban (texto en YOUNG (1932), II, p. 38) y en el Livre des cérémonies de 1629 (texto en MANDACH (1982), pp. 45 ss).

de Bagüés y Navasa⁵⁰, en un capitel románico del pórtico de Duratón (Segovia, Lam. X, Fig. 27)⁵¹ y en un tímpano de Silos⁵² tienen su explicación en los usos teatrales. En el *Drama de los Pastores* de Rouen (s. XIII) las parteras muestran el Niño a los pastores abriendo una cortina (“*obstetrices, cortinam aperientes, puerum demostrent...*”)⁵³. La misma función reveladora cumplen las cortinas en el *Drama de Padua* (s. XIII), en el cual el pesebre del Señor se representa como un nicho cubierto por un velo brillante que es retirado por las obstétrices (“*quedam ancona, (...) nitido pallio coperta*”)⁵⁴. En los Dramas litúrgicos navideños de la zona de Vich (Gerona) son los diáconos los que retiran la tela al tiempo que cantan el *Adest hic parvulus*⁵⁵.

En Duratón es un ángel el que la levanta para que las comadronas comprueben la virginidad de María, al tiempo que otro inciensa la escena como en la liturgia dramatizada. En los frescos aragoneses de Bagüés y Navasa y en el capitel segoviano, las figuras aparecen enmarcadas por arcos con sus correspondientes columnas y capiteles, posible referencia al espacio arquitectónico –la iglesia o el mismo pórtico– en el que el artista había contemplado la representación. No se me escapa que el recurso de los arcos es frecuente en la época, pero no lo es tanto en el románico de la zona segoviana que sólo lo emplea en capiteles de la Adoración de los Magos⁵⁶ o de la Anunciación –en el pórtico de Duratón, el de los Magos es el único capitel en el que aparecen las arcadas–⁵⁷.

50 Ambas en el Museo Diocesano de Jaca. Ilustraciones en SUREDA PONS (1985), figs. 60 y 172.

51 RUIZ MONTEJO (1988), p. 185, se muestra sorprendida por la presencia de dos pastores vestidos a la usanza popular, uno de ellos oferente delante de una figura que parece ser Herodes y dice: “la ficción puede estar propiciada por la impericia del maestro a la hora de disponer personajes y actitudes en consonancia con el auténtico desarrollo de la historia”. Al contrario, nada más lógico si pensamos que en los dramas litúrgicos a la escena del Nacimiento seguían la adoración de los Pastores, la visita de los Magos y la Matanza de los Inocentes. Por lo que respecta a la cortina, dice que se trata de la apócrifa “cueva que cobija el Nacimiento” y quizá sea así pero en la versión de tela y cartón-piedra que se utilizaba en el teatro.

52 El tímpano, que perteneció a la portada de paso del pórtico a la iglesia y representa un ciclo de Testimonios, apareció en 1964 en los cimientos de la iglesia de Ventura Rodríguez. YARZA LUACES (1970), p. 343 lo fecha hacia 1200 y lo relaciona con el maestro de la Anunciación del claustro. En el centro aparece la presentación en el templo, a la derecha la Natividad –con un altar-cuna muy teatral– y el Anuncio a los pastores y a la izquierda la Epifanía con una tela-cortina por detrás. Sabemos también de la existencia –gracias a la descripción del abad Nebreda– de relieves con escenas de la Matanza de los Inocentes con lo que estarían completas las escenas habituales en los dramas litúrgicos.

53 Texto en YOUNG (1932), II, pp. 16-19, versión castellana en ASTEY (1992), n° 33, p. 431.

54 YOUNG (1932), II, pp. 9-10 y ASTEY (1992), n° 34, p. 437.

55 En el Proceional de Santa M^a de l’Estany (s. XIV) se especifica (“*.. leuent pallium altaris dicendo versum, Adest hic*”) y es de suponer que en Vich y San Juan de las Abadesas también se hacía así dadas las similitudes de las ceremonias en las tres iglesias (vid. DONOVAN (1958), p. 93). Sobre el uso de cortinas en el teatro español de los ss. XV y XVI vid. SHOEMAKER (1973) [1935], pp. 97 ss., quien destaca que se utilizaban sobre todo en piezas navideñas para descubrir el portal.

56 Capiteles de los pórticos de las iglesias de San Pedro de Gaíllos y de Sotosalbos (RUIZ MONTEJO (1988), figs. 148, 211 y 213

57 Sobre el posible origen teatral de las series de arcadas con figuras véase más arriba el capítulo VIII, pp. 115 ss. La referencia a un interior eclesiástico es a mi entender evidente en el fresco tardorrománico de la *Epifanía* en la iglesia del monasterio de las benedictinas de Jaca (SUREDA PONS (1985), fig. 65).

Como veíamos más arriba, la presencia de las parteras en la Adoración de los Magos ha sido relacionada con el teatro por Mâle⁵⁸ ya que los apócrifos sólo las mencionan en la Natividad⁵⁹. Hay casos muy antiguos como el de las pinturas de la Iglesia del monasterio benedictino de Lambach (Austria), que Norbert Wibiral pone en relación con un fragmento de *Officium Stellae* de comienzos del siglo XI que se conserva en la abadía⁶⁰. En España, aparecen en el capitel de Duratón y en el tímpano de Silos ya mencionados y en unas arcadas descubiertas en 1960 en Burgo de Osma⁶¹, manteniéndose en uso el motivo hasta fechas tardías (*Adoración de los Reyes Magos* de Bartolomé Bermejo en Capilla Real de Granada, segunda mitad del XV, Fig. 5).

Por lo que respecta a los textos, las parteras dialogan con los Magos en los dramas litúrgicos de Bilsen (s. XII), Estrasburgo (ca. 1200) y Laon (s. XIII)⁶². En la Península no hay ninguna mención de las mismas en los textos conservados, aunque tenemos noticias de una *Representatio Partus Beate Virginis* en la Catedral de Gerona en la que se ha supuesto que intervinieran las *obstetrices*⁶³.

En el capitel del pórtico de Duratón, el primer Mago hace una genuflexión ante María y le ofrece su presente –hoy mutilado– con la mano cubierta por su manto. El gesto tiene precedentes en el arte romano y paleocristiano⁶⁴ y es probablemente de origen oriental⁶⁵. En el ritual mazdeísta y en la corte persa –Jenofonte menciona su uso en la corte de los aqueménidas– era señal de respeto y con el mismo significado pasó al arte romano, al cristiano primitivo y a la liturgia medieval. Para Ruiz Montejo en el caso segoviano es un signo de respeto⁶⁶ y así debe ser, pero por influencia de la liturgia dramática que prescribe

58 MÂLE (1995) [1908], p. 54 relaciona la escena de las *Myricas Horas* del Duque de Berry con el *Misterio de Orleans* que procede probablemente de Fleury (vid. texto en YOUNG (1932), II, pp. 84-89 y ASTEY (1992), n° 38).

59 La presencia de las parteras y el episodio de la prueba de la virginidad de María se mencionan en el apócrifo del *Pseudo Mateo* (XIII, 3-7) (Zelomí y Salomé) y en el *Protoevangelio de Santiago* (XIX y XX) (sólo Salomé). En el *Evangelio Armenio de la Infancia* (cap. IX) se identifica a la partera con la mismísima Eva que quiere ser testigo de la Redención. De los apócrifos el tema pasó a la *Leyenda Dorada* y al teatro que las introduce también en la escena de la Adoración de los Magos. (sobre las parteras véase también el capítulo dedicado a la Natividad).

60 WIBIRAL (1975), el texto no lo recoge Young. La iglesia de Lambach fue consagrada en el 1089; las pinturas, con particularidades iconográficas poco frecuentes, son del último tercio del siglo XI, una época que en la zona es de transición entre el estilo tardotoniano y el románico de grandes influencias bizantinas llegado de la Italia del norte. Véase también la influencia del drama litúrgico en el ciclo de Epifanía pictórico de la capilla de Saint-Julien du Petit-Quevilly en el estudio de ETIENNE-STEINER (1994).

61 YARZA (1969).

62 YOUNG (1932), II, pp. 64-66 y 103-06, ASTEY (1992), n° 37 y 40.

63 DONOVAN (1958), p. 111, basa la suposición en las analogías con Rouen. [En el texto de Rouen se dice expresamente que las parteras se situarían “*utraque altaris parte stantes*”, YOUNG (1932), II, p. 44].

64 GARCIA MAHIQUES (1992), pp. 60 ss. Véase también el relieve neoático de los Museos Vaticanos con el tema del Nacimiento de Dionisios que ilustra SHORR (1946), fig. 12).

65 VEZIN (1950), pp. 84-85 y REAU (1996) [1955-59], p. 254

66 RUIZ MONTEJO (1988), p. 186 fig. 127, sigue a MÂLE (1922), p. 66.

la “*manu velata*” en los ritos de la *Adoratio Crucis* (con las manos cubiertas por un paño aparecen los ángeles que llevan la cruz en el Pórtico de la Gloria) y en la *Visitatio Sepulchri* (en Armentia las Marías llevan los ungüentos con las manos veladas)⁶⁷.

El Cortejo de los Magos

En la pintura de los siglos XIV y XV los Magos aparecen frecuentemente acompañados de un cortejo, a veces muy numeroso, de criados, pajes y soldados llevando caballos y camellos y, en ocasiones, acompañados de animales exóticos como leopardos, monos etc.⁶⁸ El origen de ésta novedad se encuentra probablemente en Italia aunque pronto aparece en otros lugares como Francia, Austria o España.

Mâle en su segunda edición de *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (1922) relacionó las *Adoraciones de los Magos* de Gentile da Fabriano, Pisanello, A. Vivarini y Benozzo Gozzoli⁶⁹, en las que aparece el aludido cortejo, con los *tableaux vivants* callejeros que, a cargo de cofradías seculares –como la *Compagnia de' Magi* florentina– se representaban en diversas ciudades italianas, al menos desde 1336⁷⁰. En Milán, Padua o Florencia un

67 Como hemos visto, en el arte es frecuente el gesto en otros temas como el Bautismo de Cristo en el cual los ángeles descienden del cielo para oficiar como diáconos; en la entrega de las llaves a San Pedro, que las recibe con las manos veladas o en la Presentación en el templo en la que Simeón sostiene al Niño *manu velata*.

68 Sobre la presencia de los monos en estas comitivas y su significado vid. JANSON (1976)[1952], p. 68, n. 105.

69 La relación de estas obras con las cabalgatas ciudadanas del día de Reyes ha sido analizada también por CHASTEL (1982)[1959], pp. 240-48. Sobre las obras de Gentile (fresco en la capilla Strozzi de Sta. Trinidad y tabla de los Uffizi (1423) y su relación con la fiesta florentina véase GUARINO (1988). El fresco de B. Gozzoli en el oratorio del palacio de los Medicis -Palacio Ricardi- (1460) ha sido examinado recientemente en profundidad por Paola Ventrone (VENTRONE (1991) pp. 9 ss.) para la cual la pintura tiene en relación con la fiesta la ausencia de ofrenda (sólo hay una procesión triunfal), el vestuario lujoso y exótico, la decoración y la presencia de animales raros. Común es también la idea de glorificación de la familia Medici. Para ella, sin embargo, el fresco en realidad no dice nada sobre la fiesta que no digan las crónicas y no ayuda a la reconstrucción en detalle de la misma lo cual, aun suponiendo que sea cierto desde la perspectiva de la historia de los festejos cívicos, no lo es desde el punto de vista de la Historia del Arte ya que sin el conocimiento de la fiesta este tipo de representaciones serían inexplicables. Otros casos, no mencionados en los estudios citados, son un dibujo de Jacopo Bellini en el Museo Británico (citado por VAN MARLE (1971), p. 140), varias *Adoraciones de los Magos* de Ghirlandaio, (la del Hospital de los Inocentes de Florencia (1488) y la de la Iglesia de Sta. Trinidad de Florencia (1485), entre otras del mismo autor) y la *Adoración* de Botticelli en la *National Gallery* de Londres. Algo más reducido es el cortejo de los Magos en la *Virgen de la cantera* de Mantegna (1466) en los Uffizi y en las *Adoraciones* de Fra Angélico, predela del Prado y luneto de San Marcos de Florencia (reproducciones en CARDINI (1993), Tav. 36-38 y fig. 52). Franco Cardini interpreta el fresco de Gozzoli en el Palacio de los Médici como la respuesta de Lorenzo el Magnífico a las obras de Gentile, realizadas para glorificar a la familia Strozzi, rival de los Médici (vid. CARDINI (1993), pp. 130-31).

70 MÂLE (1995), p. 69-70. La primera cabalgata documentada es la de Milán (1336) y sabemos que en Florencia salía al menos desde 1390. Prácticamente todos los estudios posteriores coinciden con Mâle en destacar la influencia de estos cortejos en la iconografía aunque algunos como Vezin niegan la consideración de teatro a estos festejos (VEZIN (1950), p. 112). Sin embargo el estudio de Rab Hatfield sobre la *Compagnia de' Magi* de Florencia pone de manifiesto el carácter teatral de estas cabalgatas (había diálogos y representaciones), al menos en los primeros momentos ya que más

fastuoso cortejo de jinetes –200 salieron en Florencia en 1454 según la descripción de Matteo Palmieri⁷¹–, soldados, camellos, asnos y babuinos,⁷² seguían a los Tres Reyes en una cabalgata que recorría las calles de la ciudad y terminaba, como en Milán, con una representación “*in latere altaris majori*”⁷³.

Al constatar la aparición de esta novedad iconográfica en el arte francés (*Muy Ricas Horas* del duque de Berry) Mâle la explica por la influencia italiana ya que en Francia no existe noticia alguna de representaciones similares y para él el orientalismo de la escena sólo puede entenderse a través de Venecia⁷⁴.

En España tenemos casos muy tempranos del motivo en el área catalana (*Epifanía* de Ferrer Basa en el monasterio de Pedralbes (1346) y en Castilla (Tímpano de la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo (s. XIV), capitel del claustro de la Catedral de León (s. XIV), aunque en estos primeros ejemplos los cortejos se reducen a unos pocos sirvientes llevando caballos y camellos⁷⁵. No falta sin embargo el toque exótico en las vestimentas o

tarde el contexto dramático se fue diluyendo y acabaron convertidas simplemente en un espectáculo urbano como las cabalgatas de Reyes actuales (HATFIELD (1970).

71 El número puede parecer exagerado pero debe ser real y aún modesto ya que corresponde a la situación posterior a la reforma de San Antonino, el cual, siendo arzobispo de Florencia ordenó una reestructuración de las procesiones y representaciones que tenían lugar el 23 de Junio, víspera de la fiesta de S. Juan Bautista, patrono de la ciudad. Las representaciones fueron separadas de las procesiones clericales, trasladadas al día anterior y limitadas a un máximo de 10. Antes los cortejos eran todavía más fastuosos y, de acuerdo con el testimonio de Matteo di Paolo Pietrobuoni, nada menos que 700 jinetes acompañaron a los magos en 1429 (HATFIELD (1970) p. 146; EISENBICHLER (1995), p. 327). Sobre el papel de San Antonino en la reforma de las fiestas y sobre su actitud ante el hecho teatral véase ARCANGELI (1996).

72 Los animales exóticos no eran simplemente un motivo de atracción para el público ciudadano sino una prueba del origen oriental de los Magos y de su poder como Reyes ya que la tradición europea asociaba la posesión de tales animales con la realeza (vid. CARDINI (1993), p. 124).

73 El primero, al parecer, fue el cortejo, conocido por la descripción de Galvano Fiamma (D'ANCONA (1891) I, p. 197-98), que organizaron los dominicos de Milán el 6 de Enero de 1336 con tal éxito que se decidió repetirlo cada año (en la iglesia de San Eustaquio de Milán hay un bajorrelieve de 1347 que reproduce el episodio). Hay también referencias de cabalgatas similares en Florencia en 1390 (descrita en una crónica anónima florentina (BN Florencia, fondo Pancitichi, Ms. 158, fol 158v) transcrita por HATFIELD (1970) p. 144), en Padua en 1417 y de nuevo en Florencia en 1429 y 1454. Esta última tuvo lugar el día de S. Juan Bautista y la ciudad entera trabajó varios meses en su preparación según el testimonio de Matteo Palmieri (D'ANCONA (1970) [1891], I, pp. 229 ss.; EISENBICHLER (1995), pp. 320-22). En todo caso, la tradición de un cortejo fastuoso que acompañaba a los Magos en su llegada a Jerusalén aparece ya en el Evangelio armenio de la infancia (cap. X, 1-9) que lo describe minuciosamente, y en la iconografía hay una tradición dinámica y escenográfica en la representación de la Adoración que arranca al menos del Púlpito del Baptisterio de Pisa (Nicola Pisano, ca. 1260) y se consolida en el Púlpito de Pistoia de Giovanni Pisano (1301) en el que aparecen no sólo dromedarios sino pajes con rasgos negroides y vestimentas orientales. Cabe por tanto la posibilidad de que las Adoraciones florentinas del *Quattrocento* se inspiren no sólo en la fiesta ciudadana sino también en una tradición artística que tiene pasos intermedios en Bartolo di Fredi (Pala de Siena), Taddeo Gaddi (Capilla Baroncelli) o Spinello Aretino (Pinacoteca de Parma).

74 MÂLE (1995) pp. 69-70. El paso intermedio estaría un fresco del claustro de la catedral de Brixen (Tirol, Italia) y de la miniatura de los Limbourg derivarían casos posteriores como la miniatura de Jean Fouquet en las *Horas de Etienne Chevalier* (Museo Condé, ca. 1452-60) en la que un numerosísimo cortejo de soldados con armaduras del siglo XV acompañan a los Magos, uno de los cuales es el propio Etienne Chevalier (reproducido en YARZA LUACES (1989), II, fig. p. 111).

75 En las Epifanías paleocristianas aparecen hacia el siglo IV los camellos o dromedarios que se convertirán en la montura habitual de los Magos ya que por el uso de los dromedarios se explicaba la rápida llegada de los Magos a Belén. En cuanto a los caballos, su origen es controvertido aunque parece encontrarse en Bizancio donde pueden señalarse algunos

en detalles como los negros que conducen una caravana de camellos en el capitel del claustro leonés.

Ejemplos plenamente desarrollados aparecen en la centuria siguiente (tabla de Nicolás Florentino en el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca⁷⁶ y fresco del mismo autor en la sala capitular de la Catedral de Valencia (1469, Fig. 6). Ambas son obras de clara filiación italiana realizadas cuando el motivo ya se había convertido en algo habitual en la pintura de amplias zonas europeas, de modo que no pueden tomarse como prueba de la existencia en la Península de cortejos similares a los italianos⁷⁷.

Parece claro que en la Península el cortejo es un motivo de importación que aparece en primera instancia en obras de clara influencia italiana, como los frescos de Pedralbes, o en la obra de pintores italianos afincados en España, como es el caso de Nicolás Florentino. Sin embargo, a diferencia de Francia, las cabalgatas ciudadanas de los Magos no eran desconocidas en España, al menos en los años finales del siglo XV y comienzos del XVI. En Compostela un cortejo similar a los italianos acompañaba a los Reyes en la fiesta del *Argadelo* o *Argadillo* que aparece mencionada en las Actas capitulares compostelanas de principios del siglo XVI⁷⁸, aunque con referencias a la antigüedad de la fiesta. Consistía ésta al parecer en una procesión en la que tres miembros del cabildo —un dignidad y dos canónigos—, vestidos con ricos atavíos, representaban el papel de los Magos entrando en la ciudad, probablemente por la puerta del Camino, acompañados por una gran comitiva y dirigiéndose a la Catedral donde plantaban sus tiendas ante la fachada del Paraíso —hoy Azabachería—; entraban a continuación en la Iglesia donde tenía lugar la representación en un tablado levantado al efecto, concluyendo la ceremonia con un convite para los miembros del Cabildo⁷⁹.

ejemplos desde el siglo VIII (VEZIN (1950), p. 107). En Occidente aparecen por primera vez en el arte de la Italia del Sur (capiteles del claustro de Monreale, puertas de Monreale, Pisa y Benevento) extendiéndose luego a Francia (*jubé* de Chartres) y a otras regiones (en la Península tenemos los casos del coro pétreo del Maestro Mateo y del tímpano de la Corticela en la Catedral de Santiago). Desde la segunda mitad del siglo XIII es frecuente que los Magos vayan a caballo y sus servidores en camello. Así aparecen en un bajo relieve del púlpito de Siena (1268) y en el fresco de Pedralbes y así debía de suceder en el valenciano Misterio del Rey Herodes ya que en un inventario de 1587 se mencionan tres gamels y tres cauals. (MERIMEE(1985) [1913], p. 42).

76 SANCHEZ CANTON (1948), fig. p. 157.

77 Ya en el XVI tenemos una tabla del Maestro del hijo pródigo en los fondos del Prado (depósito en el Museo de Pontevedra, Prado nº 5987, vol II 930).

78 17 de Diciembre de 1506, 7 de Enero de 1511, 4 de Enero de 1525, 22 de Noviembre de 1531 y 13 de Enero de 1563

79 Vid. LOPEZ FERREIRO (1898-1908) vol. VII, p. 382 y (1968) [1883], p. 279. Para López Ferreiro la fiesta “se celebraba con fuegos artificiales, de donde provino el nombre argadelo, que viene a ser lo mismo que girándula” (1968) [1883], p. 279 nota 10). La voz argadelo se conserva en el gallego actual con el significado de “devanadera”, el mismo que tienen en castellano las voces “argadillo” y “argadijo”, derivadas del latín arganum (especie de grúa) todos pues aparatos giratorios pero en los que intervienen siempre hilos, cuerdas o cables por lo que pienso que es posible que el término

También en la representación del *Misterio del Rey Herodes* valenciano los Magos iban acompañados de un cortejo de casi un centenar de personas: pajes, alguaciles, porteros, caballeros de Herodes, *armats*, mensajeros etc., además de músicos, portaestandartes, alabarderos y los inevitables camellos y caballos⁸⁰.

No pretendo que las representaciones plásticas peninsulares sean un reflejo directo de las aludidas ceremonias teatrales o parateatrales y soy consciente de que en el caso gallego no pueden señalarse paralelos en el arte, pero existen algunos rasgos de la iconografía de la Epifanía en los dos últimos siglos de la Edad Media que sólo pueden explicarse por la influencia de estos cortejos ciudadanos.

En el *Libro de Horas* de María de Navarra (ca. 1339-40), iluminado en Barcelona por Ferrer y Arnau Bassa y por el Maestro de Baltimore, los reyes llevando los vasos litúrgicos como dones suben a un estrado claramente teatral al pie del cual esperan los criados con los caballos (Fig. 7)⁸¹. Del mismo modo, el realismo en la fisonomía de los Reyes en las epifanías del XV se debe sin duda a la participación en las cabalgatas de personajes públicos cuyos rostros eran bien conocidos por los artistas. Sabemos que Benozzo Gozzoli retrató a los jóvenes Giuliano y Lorenzo de Médicis en el fresco que pintó en el oratorio de su palacio en Florencia⁸² y que algunos miembros de la familia hicieron de Reyes en los festejos. En España, aparece Pedro IV de Aragón con armadura de época en la *Adoración* del retablo de Salas (Fig. 8). Juan Correa de Vivar convierte a Carlos V, con el Toisón de Oro y el típico gorro con pluma, en uno de los Magos de su *Epifanía* del retablo de Meco

haga alusión a la existencia de algún artefacto giratorio con cables que sirviera para mover la estrella que guía a los magos lo que concordaría con las noticias que poseemos en otros lugares sobre maquinarias semejantes (vid. nota 102). Ciertamente la denominación podría hacer referencia a la acepción figurada del término, aludiendo al bullicio y movimiento que generaba la fiesta, pero creo que la interpretación apuntada es la correcta si tenemos en cuenta que la voz *argano* sigue teniendo en el italiano actual el significado de grúa, lo mismo que en castellano donde el término aparece documentado, según Corominas, desde 1526, y que Vasari, en la descripción de la maquinaria diseñada por Brunelleschi para la representación de la Anunciación en la iglesia de San Felice in Piazza de Florencia (ca. 1435-40), denomina *arganetto* al ingenio utilizado para hacer descender por medio de cuerdas al arcángel Gabriel (texto en BLUMENTHAL (1974), p. 95), la misma voz que emplea para referirse al artefacto que hacía desplazarse a una linterna que simulaba el sol en una representación que tuvo lugar en Florencia con motivo de las bodas de Cosimo I y Leonor de Toledo (Vite, IV, 442). Que el argadillo compostelano era una especie de torno o grúa lo confirma una referencia recogida en un Acta capitular del 13 de Enero de 1563 en la cual se acuerda imponer una multa de 300 reales al Cardenal García Díaz de Mesía por no haber cantado “el ymno Nuntium vobis desde las bobedas, ni echado el argadillo la noche de los Reys á las laudes con la solemnidad que se suele hazer” (vid. LOPEZ FERREIRO (1898-1909), vol VIII, p. 144).

80 Se conserva un inventario detallado de 1587 publicado por Merimeé (MERIMEE (1985) [1913], p. 42).

81 El *Libro de Horas* de María de Navarra, mujer de Pedro el Ceremonioso está considerado como el primer libro de horas peninsular. Hoy se encuentra en la Biblioteca Marciana de Venecia pero puede consultarse en la excelente edición facsímil de M. Moleiro, Barcelona, 1997, que incluye traducción del texto, estudio codicológico y paleográfico, y un estudio histórico-artístico de Joaquín Yarza.

82 CARDINI (1993), fig. 54.

(Madrid)⁸³ inspirándose quizá en la miniatura del *Breviario de Carlos V* en la que también aparece el Emperador⁸⁴. Algo antes (ca. 1500) Rodrigo de Osona representa también personajes concretos, dos de ellos sin duda hermanos, en la *Epifanía* de en la *National Gallery* de Londres⁸⁵, y hay quien ha supuesto que el Mago más joven de la Epifanía del retablo del Condestable Pedro de Portugal (Jaume Huguet, 1464-65) sea en realidad un retrato idealizado del noble portugués.⁸⁶

Hay sin duda un afán realista y de “actualización” del episodio bíblico que puede detectarse en otros muchos temas artísticos pero ese afán es el mismo que alienta en los cortejos y cabalgatas ciudadanas y es probable que los pintores lo hayan tomado de ellas. Al menos así lo hizo Cosimo Roselli cuando representó en su *Adoración* de los Uffizi a los miembros de la *Compagnia dei Magi* florentina con fisionomías perfectamente reconocibles⁸⁷.

En muchos de estos cortejos, singularmente en el *Argadelo* compostelano, los Magos se presentan como peregrinos ya que así los entendió la Edad Media, época dorada de las peregrinaciones: como los primeros romeros de la cristiandad⁸⁸. La imagen dominante que vincula los sermones, la escultura románica y los dramas de la Epifanía es la peregrinación. En los tres casos la audiencia es invitada a seguir en el intelecto un viaje análogo al de los Magos⁸⁹.

La caracterización de los Magos como peregrinos es frecuente tanto en el arte como en el teatro. En una lauda de Perugia del siglo XIV (*Laus pro festo Epiphaniae*), un consejero informa a Herodes de la llegada a Jerusalén de: *Tres pilerin cum grande compagnia* y, en su presencia, uno de los Magos, como un viajero cualquiera, se extiende en consideraciones sobre las incomodidades del viaje:

83 Ca. 1537-38, CRUZ VALDOVINOS (1982), p. 360 figs. 4 y 5.

84 Biblioteca del Escorial, vit. 4-7, vitrina 4 fol. 183v, ca. 1516; DOCAMPO (2000), fig. p. 31.

85 CAMON AZNAR (1970) con ilustración.

86 Vid. MOLINA i FIGUERAS (1992), nº 13 p. VIII.

87 CARDINI (1993), Tav. 25.

88 Según López Ferreiro, los Magos, como el resto de los peregrinos, llegaban a Compostela por el camino francés, entraban en la ciudad por la Puerta del Camino, subían por las Casas Reales y accedían a la Catedral por la puerta del Paraíso (hoy Azabachería).

89 HERZMÁN (1985), p. 84. La idea de los Magos como peregrinos encuentra expresión visual en el bastón que llevan los Reyes en algunos casos. Mâle lo considera derivado del drama pero hay casos paleocristianos (CABROL y LECLERQ (1931) col. 944 y 1046, fig. 7481).

*El camino è lontano
E maie no fommo per quille contrade;
En qual parte chinamo
Per gire a visitare quilla maestade?⁹⁰*

Se ha señalado también que en el *Auto de los Reyes Magos* castellano la estructura general de la obra se configura como un viaje⁹¹, viaje al que el propio texto califica de romería (“*imos en romeria aquel rei adorar*”, v. 77), y del mismo modo se hace hincapié en el arte en la idea de viaje: en el tímpano de la portada occidental de la Iglesia de Sta. María del Campo de La Coruña (ca. 1260, Fig. 9), en de la portada norte de la Iglesia de San Salvador de Cines (Oza de los Ríos, A Coruña, Fig. 10) y en los capiteles del arco de ingreso a la capilla principal del lado del Evangelio de la iglesia de Sto. Domingo de Tui (Pontevedra, s. XIV) los Magos llevan indumentaria de viaje y calzan espuelas⁹², recurso mediante el cual el escultor intenta expresar la idea de peregrinación, de viaje, con todo lo que esto supone en una época como la medieval que hizo de la *peregrinatio* un ideal de vida.

Es probable que la extraordinaria popularidad de la que gozó el tema de la Epifanía en el arte medieval gallego⁹³ tenga algo que ver con el fenómeno de las peregrinaciones del que los Magos fueron ilustres pioneros –Compostela, Jerusalén y Roma son tres ciudades unidas en el imaginario medieval por el vínculo espiritual de la peregrinación– y no puede ser casual que el itinerario de los Magos por las calles de Compostela hasta llegar a la Catedral fuese el mismo que seguían los peregrinos que llegaban por el camino francés.

90 DOGLIO (1983), p. 289.

91 CACHO BLECUA (1995), p. 459.

92 Con respecto al capitel de Tui, MANSO PORTO (1993), I, pp. 139 y 347, lam. III, fig. 4, piensa más bien en el reflejo de una expedición guerrera o de caza y lo explica como una escena expresiva del ambiente caballeresco del momento. No son casos aislados: en muchas Epifanías italianas la indumentaria de los Magos no muestra ningún indicio de su carácter real (corona, manto de armiño, ropas lujosas) sino que es una simple vestimenta cómoda de viajero (Adoración de los Magos de la iglesia de San Agustín de Monte San Savino, s. XIV). Las espuelas aparecen así mismo en varios casos, tanto italianos (Púlpito del Baptisterio de Pisa, Nicola Pisano, ca. 1260), como de otros lugares de Europa (tabla de Hans von Kumbach en la *Gemäldegalerie* de Berlín). Véanse reproducciones de los ejemplos citados en CARDINI (1993) lams. 42, 21 y 36 respectivamente. Sobre el viaje de los Magos y su significado simbólico véase TREXLER (1997).

93 El tema de la Epifanía es uno de los favoritos del arte cristiano. En Galicia aparece ya en la época constantiniana, (tapa del sarcófago de Temes, Orense) y reaparece pronto, quizá en el siglo XI, en los relieves de Camba. En la Catedral de Santiago se representa tres veces: en una de las puertas de Platerías, ocupando, tal vez por vez primera en el arte occidental, el tímpano de una iglesia; en la desaparecida puerta del trascoro románico y en la de la capilla de la Corticela. A estos ejemplos habría que sumar, –sin pretender que la relación sea exhaustiva– los dos ejemplos tudenses (Portadas de la Catedral y de la iglesia de Sto. Domingo, los de A Coruña y Betanzos y, ya en los siglos XIV y XV, la serie de tímpanos de “estilo orensano” mencionados más arriba (vid. Nota 45). Numerosos son también los capiteles en los que se representa el tema, especialmente en las iglesias mendicantes.

Entraban por la Puerta del Camino, subían por las Casas Reales y accedían a la basílica por la puerta norte, la francígena o del Paraíso.

En el arte paleocristiano no existe “ciclo de los Magos”, tan sólo la escena de la adoración. En la Edad Media, sin embargo, las representaciones se amplían con la escena del viaje a caballo o en dromedario, el encuentro de los tres en el camino⁹⁴, el sueño de los Magos o el regreso en barco. Esta ampliación es sin duda un intento de poner en primer plano la idea de viaje y peregrinación y refleja la influencia del teatro y los sermones que habían popularizado una secuencia dinámica de los diversos episodios. Y es que los Magos, prototipos del viajero medieval, no dejaron de moverse ni después de muertos y así sus reliquias viajaron de “oriente” a Jerusalén a donde las trasladó Santa Elena y de allí supuestamente a Milán (1156) y más tarde a Colonia donde según se cree reposan en la actualidad. Cuando los peregrinos medievales pasaban por Colonia adquirirían allí pequeños pergaminos con el nombre de los Magos escrito y una breve oración. A tales amuletos se les atribuía un carácter mágico, por haber sido “consagrados” en contacto con las reliquias, y eran considerados como protectores ante los peligros de los viajes.

⁹⁴ La escena del encuentro de los Magos no es muy frecuente en el arte y no parece haber sido representada hasta finales del siglo XIV o principios del XV (*Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, fol. 51v, LOGNON-CAZELLES (1986) n° 48, díptico de hacia 1400 del Museo de Bargello (VAN MARLE (1923), II, p. 419, fig. 318) y tímpano de la capilla bautismal de la iglesia de Nuestra Señora de Francfort del Maine (ca. 1425, CARDINI (1993), fig. 29). La escena se inspira probablemente en el relato del carmelita Johannes de Hildesheim (*Liber Trium Regum*) muy popular en Alemania y el norte de Francia. Hay que recordar, sin embargo, que en los dramas litúrgicos (Rouen, Bilsen, Besançon...) es frecuente que los Magos entren en el templo por puertas diferentes y se besen y abracen antes de continuar su camino hacia el altar. Es el beso de la Paz litúrgico (en el drama de Fleury-Orleans no se besan pero se dan la paz), e incluso hay un caso en el que se lo dan a Herodes (Drama de Montpellier, YOUNG (1932), II, pp. 68-72 y 92-97). SKEY (1979), p. 338 supone que la aparición por separado de los Magos en el *Auto* castellano y en el *Jeu des Trois Rois* francés (med. XIV MS. Sainte-Geneviève 1131) podría tener su inspiración en este encuentro litúrgico. No conozco sin embargo casos en el arte en los que se represente el ósculo ritual.

La estrella⁹⁵

La propia denominación que los manuscritos medievales dan a las representaciones dramáticas de la Epifanía (*Ordo Stellae*, *Officium stellae*, *joch de la stela* etc.) demuestra la importancia que en el teatro medieval adquiere el astro que según la tradición condujo a los Magos hasta Belén. La estrella, a la cual los exegetas relacionan con la predicha por Balaam⁹⁶, es un símbolo de Cristo y en ocasiones se convierte en un crismón como sucede, entre otros ejemplos, en un fresco del presbiterio de Sta. M^a la Antigua, en las catacumbas de San Ciríaco y en algunas ámpulas de Monza⁹⁷.

En las representaciones teatrales la estrella podía aparecer bajo dos formas distintas: el sistema más sencillo –no necesariamente el más antiguo– consiste en situarla en el extremo de una pértiga o bastón llevado por uno o varios ángeles o, en ocasiones, por uno de los Reyes⁹⁸. Así se hacía todavía en los años 50 de nuestro siglo en representaciones populares mallorquinas y flamencas y así debió de hacerse, aunque no se especifique, en muchos dramas litúrgicos medievales⁹⁹. En el arte aparece frecuentemente llevada por

95 Se ha pensado en la aparición real de una estrella con propiedades especiales como base para el relato de Mateo, quizá un cometa (Giotto en su fresco de la capilla Scrovegni la representa como un cometa, probablemente por influencia del teatro como supone CARDINI (1993), p. 70. Aunque el Halley se vio en Europa en Octubre de 1301, los cálculos de los astrónomos indican que ni el Halley ni ningún otro cometa fue visible en oriente en los años 6-7 a.c, fecha del nacimiento de Cristo). Se ha pensado también en una nova o una supernova o, con mayor probabilidad, en una conjunción planetaria, un “*stellium*” como la conjunción magna de Saturno con Júpiter en la constelación de Piscis que tuvo lugar en el año 7 a.c. (vid. CARDINI (1993), p. 47 y SANTOS SANTOS (1978), pp. 901-995).

96 *Orietur stella ex Iacob, et consurget virga de Israel* (Números 24, 17). Esta exégesis explica un tipo peculiar de Epifanías en las que San José se sustituye por Balaam. Es el caso del tímpano de la puerta de entrada al claustro de S. Pedro el Viejo de Huesca, de un capitel probablemente español, hoy en Chicago, y de la Epifanía de la Biblia de Burgos (YARZA LUACES (1987), p. 214). A estos podría añadirse el tímpano de la I. de Sta. M^a del Camino de Santiago (1425) en el que aparece un extraño personaje, probablemente Balaam, de pie con bordón y birrete cilíndrico entre S. José y la Virgen. No conozco ningún drama de los Magos en el que intervenga Balaam, aunque los Magos se refieren a su profecía en algunos casos (Fleury, Bilsen (s. XII) y Laon (s. XIII), ASTEY (1992), pp. 479, 495 y 513). También en el *Auto dos Reis Magos* de Gil Vicente (vid. la edición de Marques Braga, vol. I, p. 40 (BRAGA (1933) y en el *Misteri del Rei Herodes* valenciano (vv. 33-36 y 76-80). Podría pensarse en una relación con el teatro pero la aparición de Balaam en la Epifanía es muy antigua en el arte, en un relicario de metal del s. VII, hoy en el Dölger-Institut de Bonn aparece barbado detrás de los magos (Index de Princeton código 50 B71 InD V03,001, ENGEMANN (1984) pls. 5-9, 10 a-b).

97 CABROL Y LECLERQ (1931), cols. 1001-02. Del mismo modo, en el tímpano de San Pedro el Viejo de Huesca (principios del XII) aparece un crismón con una pequeña estrella en el centro en la escena de la Adoración de los Magos. La identificación de Cristo con la estrella se remonta a los Padres Apostólicos y así, para S. Ignacio de Antioquía (ca. 107) ella es el propio Cristo que descende a la tierra como un astro nuevo (vid. HANI (1983), pp. 136-37).

98 En el *Jeu des trois Rois* de Neuchatel (finales del XV) es Gaspar quien lleva el bastón con la estrella (“*Rex, ostendens stellam alius*”, vid. la edición de MANDACH (1982), p. 68), lo mismo que en Rouen (“*Stellam cum baculo ostendens*”). No sabemos como se resolvía en la escena el asunto de la estrella en el Auto de los Reyes Magos toledano pero la expresión “achesta strela” que se emplea en el v. 2 sugiere la presencia real de una estrella visible para Reyes y espectadores (vid. DIAZ PLAJA (1968), p. 53 y CACHO BLECUA (1995), p. 457) y sin duda la estrella era móvil “Andemos tras el strela, ueremos el logar” (v. 64).

99 Sobre su uso en el teatro mallorquín véase HAUF i VALLS (1994), p. 103 y MASSIP y JANER (1991), p. 147. Para los

ángeles en obras como los mosaicos de Sta. M^a la Mayor (siglo V) o en uno de los relieves del coro de Notre-Dame de París¹⁰⁰.

Otra posibilidad, que requiere una maquinaria más complicada, consiste en hacerla deslizarse por una cuerda o funículo, de modo que se desplace por el aire precediendo a los Magos. Es un sistema utilizado desde los primeros dramas litúrgicos (Limoges)¹⁰¹ que progresivamente se fue complicando llegándose en algunos casos a montar centenares de metros de cable sobre torretas, de manera que la estrella acompañaba a los Magos en su recorrido urbano y entraba delante de ellos en la Iglesia deteniéndose sobre el altar-pesebre en el que se realizaban la ofrenda y la adoración¹⁰².

Este tipo de ingenios están abundantemente documentados en el teatro peninsular y es posible que su uso tenga reflejo en el arte en un peculiar tipo de Epifanías en el que, sobre la estrella que se aparece a los Magos, se representa a Cristo como un Niño desnudo portando una cruz. La estrella es, como hemos visto¹⁰³, un símbolo de Cristo pero aquí se

casos flamencos COHEN (1951)[1906], p. 30. Según Cohen, en el drama de Bilsen (s. XII) uno de los Magos llevaba la estrella "*montée sur un bâton*" pero se trata sin duda de un error de traducción ya que lo que el texto dice es que señala a la estrella con el bastón levantado (*Monstrat stellam fuste levato*) tal y como se indica en otros muchos dramas del ciclo. (vid. texto latino en YOUNG (1931) II, pp. 75-80). El motivo tiene reflejo en el arte en un aguafuerte de Rembrandt (COHEN (1951)[1906], p. 30). Llevada por un ángel que la fijaba en el techo del establo aparecía en los *Chester Plays* (ANDERSON (1963), p. 136).

100 MÁLE (1986), p. 230 y fig. 102. Desde el siglo III, para muchos comentaristas la estrella era en realidad un ángel camuflado o había sido creada por un ángel "de los vapores del aire" (vid. HAUF i VALLS (1994), p. 112 y CARDINI (1993), p. 46). En algunas Epifanías paleocristianas y bizantinas la estrella no aparece y es un ángel quien guía a los Magos hasta el Niño (vid. CABROL y LECLERQ (1931), cols. 1042-43 y el mosaico de Dafni que ilustran en su fig. 7489). En casos posteriores, como la Adoración de los Magos de Ghirlandaio en el Hospital de los Inocentes de Florencia (1488) la estrella lleva en su interior a un ángel.

101 El texto es de fecha incierta, para unos de finales del XI y para otros del XII. La estrella, un bastidor con cirios encendidos, se desplazaba delante de los Magos: "...*Stellam pendentem in filo, quae antecedit eos...*" (YOUNG (1935), II, p. 35).

102 En Gerona se conserva una cuenta de gastos de 1380 con pagos por cordeles "*per lo joch de la stellá*" que puso en escena Bernardo de Dous (BATLLE PRATS (1954), p. 176). Tenemos también el testimonio de la Crónica de Lucas de Iranzo que describe minuciosamente las representaciones que se hicieron en Jaén en el palacio del Condestable hacia 1460-62 en la que aparecía una estrella que precedía a los Reyes desde la calle y entraba con ellos en el palacio (véase la edición de MATA CARRIAZO (1940), pp. 72 y 102). Este tipo de ingenios gozó de gran éxito posterior: En el siglo XVI se representó en Méjico un drama de la Epifanía a cargo de los indígenas -dirigidos claro está por los misioneros- en el que se levantaron decenas de torretas de madera para sostener el cable que guiaba a la estrella a lo largo de todo el recorrido del cortejo real (CORBATO (1949), pp. 16-18), véase también la descripción que hace de un espectáculo similar Fray Toribio de Benavente, Motolinía, en su *Historia de los indios de la Nueva España* (ed. G. BAUDOT (1985) p. 183) y todavía a principios de nuestro siglo se representaba algo similar en Pollensa (LLOMPART i MORAGUES (1966-67), p. 27). También en el teatro portugués se utilizaban tramoyas similares según se deduce de las indicaciones escénicas del *Auto do Nascimento* de Baltasar Diaz ("*Yrao os tres Reis Magos co a estrela diante dest*", vid. SHOEMAKER (1935), p. 44 nota 177), y lo mismo se hacía en las cabalgatas de los Magos italianas (en Milán en 1336 los reyes iban "con la estrella ante ellos cruzando el aire" (HATFIELD (1970), p. 113), en los ciclos del Corpus ingleses (en Lincoln las cuentas de los cordeleros inventarian tres estrellas y una cuerda, NELSON (1972), p. 139 nota 49) y en el teatro francés (Pasión de Valenciennes, vid. KONIGSON (1969), pp. 77, 80 y 82).

¹⁰³ Vid. *Supra* p. 309.

convierte en el Salvador en persona, perfecta versión plástica de la imagen bíblica que nos presenta a Cristo como la “luz verdadera” que ilumina a los hombres¹⁰⁴.

El origen del motivo parece encontrarse en el apócrifo *Libro de Seth* (*Liber nomine Seth*), un supuesto testamento que Adán hizo para su hijo, que aparece citado en manos de los Magos en el *Evangelio armenio de la infancia* y que probablemente fue redactado en el siglo III. San Epifanio y San Hipólito¹⁰⁵ se refieren a él siendo más tarde extractado en la obra de un escritor arriano no anterior al siglo VI que fue atribuida por los comentaristas medievales a San Juan Crisóstomo¹⁰⁶. Pedro Abelardo, a pesar de su escepticismo en muchos aspectos, la considera efectivamente obra de Crisóstomo, la comenta y la cita extensamente¹⁰⁷, y todavía en la *Patrología Griega* de Migne aparece incluida con las obras del santo como un comentario al Evangelio de S. Mateo (homilía 2 n. 2 del *Opus Imperfectum in Matthaeum*). El texto del pseudo-Crisóstomo nos proporciona la siguiente descripción:

“...expectantes semper in forte in generatione sua stella illa beatitudinis oriretur, donec apparuit eis descendens super montem illan *Victorialem*, habens in se **formam quasi pueri parvuli, et super se similitudinem crucis**: et loquuta est eis, et docuit eos, et praecepit eis, ut proficiscerentur in Judaeam...”¹⁰⁸

Con ligeras variantes recogen la leyenda Walfrido Strabon en la *Glosa Ordinaria*, Pedro Comestor en su influyente *Historia Escolástica*¹⁰⁹ y Santo Tomás en la *Summa*, éste advirtiendo su origen apócrifo:

“... in quibusdam scriptis apocryphis legitur quod quaedam gens in extremo orientis, iuxta Oceanum quandam, scripturam habebat, ex nomine Seth, de hac stella et muneribus huiusmodi offerendis. Quae gens diligenter observabat huius stellae exortum, positus exploratibus duodecim, qui certis temporibus devote ascendebant in

104 Juan I, 9. En el teatro, la posibilidad de hacer real la cita evangélica era sin duda tentadora. Son frecuentes los casos de estrellas, fijas o móviles, cubiertas con velas que podían, como en el *Pageant of Bethelam* representado por los cordeleros de Lincoln, amplificar su luz por medio de vasijas de vidrio llenas de agua que actuaban a manera de lentes. (Vid. BUTTERWORTH (1994), p. 135).

105 *Haecreses* XXI, 8 y XXIX, 5; *Philosophoumena* v. 22. (RODRIGUEZ PUERTOLAS (1970), p. 371).

106 G. Morin lo fecha hacia el 550 (*Revue Biblique*, 34, (1925) pp. 239-62).

107 Pedro Abelardo, *Sermo in Epiphania Domine IV*, en Migne P.L. CLXXVIII, cols. 413-15.

108 Migne, P. L., LVI, cols. 637-38. Una versión similar aparece en el *Libro de la Caverna del Tesoro*, escrito mesopotámico del siglo V o VI con gran influencia posterior en Siria, Arabia, Egipto y Etiopía (vid. CARDINI (1993), p. 24).

109 *Glossa Ordinaria*, Migne, P. L., CXIV, 866; *Scholastica Historia*, Migne, P. L. CXCVIII, 1541-42.

montem. In quo postmodum viderunt eam habentem in se quasi parvuli formam, et super se similitudinem crucis".¹¹⁰

La mayoría, sin embargo no dudó de la autoría de Crisóstomo. Santiago de Vorágine incluye íntegra la descripción en su *Leyenda Dorada*, cuya popularidad contribuyó sin duda a difundirla por toda Europa¹¹¹. A través de Vorágine la conocieron probablemente el autor del *Speculum Humanae Salvationis* (ca. 1324)¹¹², la *Historia Trium Regum* (ca. 1370), muy popular en Alemania y Francia¹¹³, y Ludolfo de Sajonia que la recoge en su *Vita Christi*¹¹⁴.

Además de en los escritos teológicos y en las enciclopedias la leyenda tuvo eco en la poesía religiosa desde la primera mitad del siglo XIII hasta finales del XV. La *Vita B.V.M. Salvatoris rythmice* (traslación en verso del evangelio del Pseudo Mateo) amplía la descripción del pseudo-Crisóstomo y nos presenta al Niño sentado en el regazo de su Madre, quizá por una contaminación de la leyenda del *Ara Coeli*:

*et habens imaginem virginis puella
in ipsius brachiis puerum gestantis*¹¹⁵

Centrándonos en la Península, Ambrosio de Montesinos, en sus *Coplas de los Reyes orientales*, alude también a la estrella y al Niño que se sienta en el regazo de su Madre, en este caso llevando la cruz sobre la frente:

Vimos vna estrella
clara y relumbrante
y en el medio della

110 *Summa Theologiae*, 3.36.5-4

111 *Leyenda Dorada* cap. XIV "La epifanía del Señor" (ed. castellana, vol. I p. 93). Vorágine cita completo el texto, que él cree de Crisóstomo, pero convirtiendo al "quasi pueri parvuli" del Pseudo-Crisóstomo en "la cara de un niño", tal y como sucede a menudo en la pintura. Previamente en el cap. VI, aptd. II (ed. castellana, vol. I p. 55) se refiere brevemente al asunto pero describe a la estrella tomando "la figura de un niño hermosísimo sobre cuya cabeza resplandecía una cruz".

112 *Speculum*, cap. IX. El libro fue extraordinariamente popular en la Europa de los siglos XIV y XV, se conservan cerca de 400 manuscritos latinos, traducciones a casi todas las lenguas europeas y numerosos incunables, muchos acompañados de grabados. En la Península, sin embargo, no debió de circular demasiado, no se conocen traducciones castellanas y sólo se tienen noticias de tres ejemplares en bibliotecas españolas (vid. SEBASTIAN LOPEZ (1994), pp. 390 ss.).

113 El texto es obra del carmelita Jean de Hildesheim quien debió de escribirlo entre los años 1364-75. El original latino fue traducido al alemán hacia 1389 y poco después al francés (*Histoire des trois rois*, se conservan tres manuscritos). Modernamente ha sido publicado en traducción inglesa por HORSTMAN (1886) *The Tree Kings of Cologne*, Londres, EETS, 85; lo relativo a la estrella con el Niño en la p. 79.

114 *Vita Christi*, I, c. 11. Ecos de la versión de la *Leyenda Dorada* aparecen también en la *Vita Christi* de Eximenis (IV, c. 41-60) y en S. Vicente Ferrer (*Sermón In Die Epiphaniae*).

115 STURDEVANT (1927), p. 87.

vn diuino infante
 en braços estante
 de dama exçelente
 con la cruz en la frente
 de luz radiante.¹¹⁶

También Juan del Encina se hace eco de esta versión de la leyenda en *La Natividad de Nuestro Salvador* :

Y vieron vna donzella
 cabe el sol clarificado
 en vn círculo dorado,
 y vn niño en los braços della,
 la más hermosa y más bella
 que jamás nunca se vio;
 vieron los magos la estrella
 y viniéronse tras ella
 adorar al que oy nacio¹¹⁷.

Fray Íñigo de Mendoza, contemporáneo de Montesinos y franciscano como él, nos proporciona una versión más cercana a la del pseudo-Crisóstomo en sus *Coplas de Vita Christi*:

Contemplando, deseando,
 esperando la tal prueua,
 estando por ella orando,
 un estrella relumbrando
 allega con la grand nueua,
 y para prueua mayor
 de sus hablas y respuestas,
 dentro de su resplandor
 tray al niño redemptor

116 *Cancionero de Oledo*, fol.LXXI (ed. facsímil de la de 1508, Cieza, 1964).

117 *Cancionero*, Salamanca, 1496, ed. facsímil de la Real Academia Española (Madrid, 1928), fol XI.

con su dura cruz a cuestras.¹¹⁸

Vemos pues que la leyenda cuenta con una larga tradición literaria, sin embargo en el arte no aparece hasta el siglo XIV en un momento en que el motivo gozaba de gran aceptación en el teatro. El primer caso que conozco es un Fresco de Taddeo Gaddi en la Capilla Baroncelli (*I. de Sta. Croce* de Florencia ca. 1338)¹¹⁹ en el cual el Niño se aparece al los Magos con Nimbo crucífero y rodeado por una aureola de rayos de luz pero no exactamente dentro de una estrella. En otros casos, algunos anteriores, la figura del Niño puede quedar reducida a su rostro ocupando el núcleo del astro (Figs. 2, 11, 12 y 13), tal y como se la describe en la *Leyenda Dorada*. Así se representa en numerosos ejemplos hispanos del círculo de los Serra¹²⁰ y en obras italianas¹²¹ y francesas¹²² de las que hay que ver un reflejo en la *Consuetu* mallorquina *dels tres Reis d'Orient* :

*Magnífichs reys que stau mirant
aqueu stel, cara d'infant,
saguin-lo, que ell vos mostrará
lo loch about Jesús sta.*¹²³

No faltan tampoco en la pintura, aunque no sean frecuentes, ejemplos más fieles a la descripción del pseudo-Crisóstomo en los que el Niño se representa de cuerpo entero

118 Copla 205, vid. la edición de RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968), p. 411.

119 REAU (1955-59), II, 2, p. 243 (p. 255 ed. española).

120 Pere Serra, Retablo de Manresa, ca. 1394 y Retablo de Cubells. En numerosas Natividades de la misma escuela (Jaume Serra, retablo de Fr. Martín de Alpartir (1367) procedente del Convento del Sto. Sepulcro, hoy en el Museo de Zaragoza; tabla de Mateo Ortoneda (ppios XV) en la Cat. de Tarragona) aparece la misma estrella con la cara del Niño sin relación con los Magos. Se trata con toda probabilidad del astro que el evangelio del Pseudo Mateo (XIII, 7) sitúa sobre la gruta de Belén desde el mismo momento del Nacimiento, cuya fuente de luz se equipara con el recién nacido en el *Liber de Infantia Salvatoris*. La tradicional comparación de Cristo con el Sol (*sol iustitiae* se le denomina en la antífona mayor del 21 de Diciembre) encuentra en este tipo de representaciones una acabada realización lo que explica el relativo éxito de la fórmula y su aplicación en escenas como la Anunciación en la que el Niño-Sol es a un tiempo la expresión visual del *Logos* que se va a encarnar en María y de la metáfora del sol que atraviesa un vidrio sin romperlo como símil de la concepción virginal. (Sobre la presencia del Niño en la Anunciación véase mi trabajo de 1997 en el que analizo la Anunciación de Jaume Serra en el retablo del Sto. Sepulcro de Zaragoza, a él me remito para la bibliografía complementaria sobre el tema).

121 Púlpito de Pistoia, Giovanni Pisano, ca. 1301 (Fig. 11) y Fresco de Pietro di Miniato en la predela de una Anunciación de Sta. Mª Novella de Florencia (s. XV, Fig. 12). De escuela franco-española (s. XIV) es el retablo de la Virgen de la Seo d'Urgell (Fig. 13).

122 Misal del tesoro de Saint Jean de Lyon (s. XIV) MÂLE (1986) [1898], p. 230 dice que es la cara de un ángel. REAU (1996), p. 254 interpreta también estas representaciones como el rostro de un querubín y las relaciona con las creencias sobre la existencia de un ángel que gobernaba el curso de cada estrella (vid. nota 100). Hay casos efectivamente en los que dentro de la estrella aparece un ángel de cuerpo completo (Ghirlandaio, Hospital de los Inocentes) pero en los que aparece sólo el rostro es difícil decir si se trata de Cristo o de un ángel excepto cuando aparece con nimbo crucífero.

123 LLABRES (1901), nº 8; CENOZ (1977), nº IX.

llevando la cruz. El motivo aparece en la pintura flamenca¹²⁴ y en un par de casos hispanos de la segunda mitad del siglo XV: una tabla del Maestro de Avila, hoy en el museo Lázaro Galdiano de Madrid (Fig. 14), y el retablo bordado del Obispo Pedro de Montoya (*Art Institute* de Chicago) procedente de Burgo de Osma, y relacionado con las obras del taller de Guadalupe¹²⁵. Es precisamente la versión atribuida a San Juan Crisóstomo la que predomina en el teatro de finales del XV y principios del XVI, quizá por influencia del arte.

En el Segundo drama de los Pastores del ciclo de Towneley (Play 13) los pastores llaman al Niño “lucero de la mañana” (*lytyll day starne*), la misma metáfora que habían empleado anteriormente refiriéndose a uno de sus corderos y que sin duda evoca el tradicional vínculo, presente en todos los ciclos ingleses, entre la estrella de Belén y el Niño:

577: *The child will it not grefe / that lytyll day starne.*

578: *Mak, with youre leyfe / let me gyf youre barne,*

.....

726: *I wold drynke on thy cop,*

727: *Ljtyll day starne.*¹²⁶

Más clara es la descripción que hace Baltasar de la estrella en uno de los *Coventry Plays*: “*Asse me Thynke a child peryng in a stare*”¹²⁷ o la de la Pasión rimada de Valenciennes, ya de principios del XVI:

Elle est en l'air sans variation.

Se a ung enfant par demonstration

*Portant la croix. Que voeult ce recoler?*¹²⁸

124 Van der Weyden, tríptico Bladelin (Museo Estatal de Berlín), DELENDÁ (1987), lam. 21.

125 Sobre el retablo véase el trabajo de CABRE Y AGUILO (1929) el cual fecha el tapiz entre 1458-68 y lo considera obra de un bordador, sea flamenco o indígena, sin cartón de un pintor como parece indicar la falta de unidad de estilo en la obra en la que se aúnan influencias flamencas e italianas. Véase así mismo ALCOLEA (1975), p. 390 y fig. 472.

126 Vid. la edición de POLLARD (1867), pp 134 y 139, puede encontrarse en versión electrónica en Internet en el servidor Web de la University of Virginia: <http://text.virginia.edu/mideng.browse.html>.

127 *Coventry Plays*, I, 588, III Rex. Ed. de CRAIG (1929), pp. 16-27 y 36-38.

128 *Pasión rimada de Valenciennes*, vv. 4-6 (STURDEVANT (1927), p. 91).

En el teatro peninsular el motivo no era desconocido. Gil Vicente lo utiliza en 1503 en su *Auto dos Reys Magos* (vv. 294-301) :

-Dezid, señor, ¿qué estrella era?
 -¡Quién la viera!
 Es muy reluziente estrella
 y vn niño en medio della,
 muy más que ella,
 reluziente en gran manera:
 vna cruz en su cimera
 por bandera¹²⁹.

Disponemos además de documentación que nos informa de la manera en que se resolvía en la escena la aparición de la estrella y el Niño. En la catedral de Palma de Mallorca está documentado en 1392 un pago al pintor Pere? Marçol “*per la astela dells III Reys, costa entre pintar e sos trabals: VIII s., VI*”. La estrella pintada por Marçol era móvil y se deslizaba a lo largo de una cuerda comprada en el mismo año (“*sinch lliures de lensa en qué coria la astela*”¹³⁰). Es muy probable además que tuviera al Niño representado en su interior ya que en un inventario de enseres de la sacristía de la catedral mallorquina realizado pocos años después (1420) consta la existencia de “*unam stellam supraauratam cum effigie Infantuli in medio*”¹³¹

Desafortunadamente, es imposible probar en este caso que la escenografía teatral se inspirara en la pintura, o a la inversa. Lo único que podemos es comprobar como el motivo tiene vida paralela en el arte y en el teatro y como su aparición en las artes plásticas es contemporánea de su popularización en la escena, mientras que la larga tradición del tema en la literatura no dramática careció de reflejo en el arte.

129 Vid. la edición de Marques Braga, vol. I, p. 40 (BRAGA (1933).

130 Archivo Capitular, *Llibre de sacristia* 1392, ff. 66v y 69r, publicado por LLOMPART i MORAGUES (1966-67), p. 41.

131 Archivo Capitular, *Inventarium sacristiae* (1420), f. 73, publicado por LLOMPART i MORAGUES (1966-67), p. 40.

Ordo ad Interfectionem Puerorum y Ordo Rachelis

En buena parte de los dramas del ciclo de los Magos, tanto latinos como vernáculos¹³², la figura de Herodes cobra un protagonismo esencial y se introduce en escena la matanza de los inocentes ordenada por éste y el lamento desesperado de Raquel, la mujer de Jacob, a cuyo llanto, profetizado por Jeremías (31, 15), alude el evangelista Mateo¹³³. En ocasiones el lamento de Raquel se presenta como una pieza independiente, pero en la mayoría de los casos aparece formando parte de la ceremonia del *Ordo Stellae*. Parece claro que el llanto de Raquel fue en su origen una pieza autónoma luego incorporada, dadas sus evidentes posibilidades dramáticas, al núcleo de la ceremonia del *Ordo Stellae* a la que sirve de colofón¹³⁴. Como pieza independiente formaba parte de liturgia de la festividad de los Santos Inocentes (28 de diciembre), y constituye un género diferente del *Ordo Stellae*, un *Ordo Rachelis* atestiguado por tan sólo tres piezas conservadas¹³⁵.

Es probable que en el arte se quiera representar a Raquel en la figura de la madre desesperada que aparece generalmente a los pies de Herodes asiendo a su hijo al que un soldado intentar arrebatar. Al menos en algunos casos el artista dejó clara su intención de aludir al llanto de la mujer de Jacob por medio de una inscripción (RAHEL PLORANS FILIOS SUOS) como sucede en la *Matanza de los Inocentes* del Panteón Real de San Isidoro de León.

Por lo que respecta a los reinos peninsulares, la situación es similar a la existente en otros géneros teatrales, con una evidente disimetría en cuanto a la localización de los textos en favor de los países de habla catalana. No se conserva en Castilla ningún texto que incluya la matanza de los inocentes, sin embargo debieron de existir si atendemos a las abundantes referencias al tema que desde el siglo XIV aparecen en las disposiciones

132 La excepción es, quizá, el teatro francés que apenas desarrolla al personaje, fundamental en cambio en el teatro inglés o en el *Auto* castellano.

133 *Mateo*, 2, 17-18. “Entonces se cumplió el oráculo profetizado por Jeremías (...) una voz se oyó en Ramá (...) es Raquel que llora a sus hijos y no quiere ser consolada...”. Raquel, la madre judía que llora por sus hijos Efraín, Marasés y Benjamín, deportados por los asirios, prefigura con su lamento el de María al pie de la cruz.

134 YOUNG (1932), II, p.113; CASTRO CARIDAD (1997), p. 55.

135 Tropario de S. Marcial de Limoges (BNP ms. lat. 1139, f. s. XI o p. XII). Catedral de Freising (s. XII) y Fleury (s. XIII), textos latinos en YOUNG (1932), II, pp. 109, 117-20 y 110-13. Versiones castellanas en ASTEY (1992), números 41-43.

conciliares y sinodales¹³⁶ y a la existencia de numerosísimas piezas de teatro popular navideño en las que la figura de Herodes y el episodio de la matanza juegan un papel capital. Sin pretender que los textos aludidos puedan remontarse a la Edad Media, es probable que la pervivencia del tema responda a una tradición medieval¹³⁷. Por otra parte, es posible que a la copia conservada del *Auto de los Reyes Magos* le falten una o varias escenas y para algunos terminaría precisamente con la degollación de los inocentes¹³⁸.

136 GOMEZ MORENO (1991), p. 53 y MOLL (1977).

137 DOUDOROFF (1973) recoge 19 variantes distintas: 6 en España, 1 en Portugal (Oporto) y 12 en Iberoamérica. Las representaciones hispanas de la zona de Murcia han sido estudiadas por ARANDA MUÑOZ (1961, 2ª 1986), las de la zona castellano leonesa por ALONSO PONGA (1986) y las catalanas por MASSOT i MUNTANER (1961-67). Excepto Eusebio Aranda, que mantiene la tesis de la filiación medieval, la práctica totalidad de los autores que se han ocupado del tema señalan la relación de los textos con las obras de Gaspar Fernández de Avila (*La Infancia de Jesucristo*, f. XVIII) y Pérez Escrich (*El Mártir del Gólgota*) y concluyen afirmando que se trata de productos de la segunda mitad del XVIII y principios del XIX con arreglos posteriores de “eruditos” locales. Sin embargo no dejan de reconocer la existencia de ciertas similitudes con el *Auto de los Reyes Magos* toledano y con los dramas catalanes así como la inclusión de algunos episodios de fuente desconocida, como el parlamento del demonio del *Auto de Paredes de Nava*, que podrían haber sido preservados de textos más antiguos (DOUDOROFF (1973), p. 421).

138 Desde que en 1863 Amador de los Ríos dio a conocer el texto del llamado *Auto de los Reyes Magos*, se suscitó la cuestión de si el texto conservado en el manuscrito de la Biblioteca Nacional era un fragmento o una pieza completa. El propio Amador de los Ríos se planteó el problema y lo resolvió, lamentando “que no poseamos por completo una obra poética, cuya significación es de no pequeña importancia en la historia de las letras españolas” (AMADOR DE LOS RÍOS (1863), p. 24). La práctica totalidad de los estudiosos que con posterioridad se han ocupado del *Auto*, empezando por Menéndez Pidal, autor de la primera edición crítica (MENÉNDEZ PIDAL (1900), p. 454), estuvieron de acuerdo en que el texto que conservamos es simplemente un fragmento, faltando la terminación de la obra que incluiría la adoración de los Reyes en el Portal o la Matanza de los Inocentes. Parecía natural suponer un final acorde con el texto evangélico y, por otra parte, la comparación con otros ejemplos del ciclo de los Magos, o la aplicación a la obra de la teoría de los tres modos de Hardison llevaban a pensar que el texto estaba incompleto. STURDEVANT (1927), p. 60, ha supuesto que el *Auto* terminase con la degollación de los Inocentes, basándose en el hecho de que tal escena aparece como final en numerosos textos del *Ordo Stellae*, tanto en latín como en romance, y que algunos de éstos –especialmente un grupo de poemas narrativos franceses basados en el apócrifo *Evangelio de la Infancia*– han ejercido una influencia evidente en el autor del texto toledano. Sin embargo, la mayoría han optado por la adoración de los Magos en el Portal (quizá con un villancico final como suponen VALBUENA PRAT (1950), I, p. 67; ALBORG (1975), I, p. 203, o DIAZ-PLAJA (1949), p. 411 y (1958), p. 211, aunque este último en trabajos posteriores (1968), pp. 69-70, admite la posibilidad de una matanza de los Inocentes y aduce un paralelismo con el valenciano *Misteri del rei Herodes*). Otros, como LAZARO CARRETER (1981), pp. 32 y 34, ó SENABRE (1977), p. 417, sin tomar partido por ninguna de las dos posibilidades, sí afirman que se trata de un fragmento.

En las dos últimas décadas, por el contrario, han aparecido una serie de trabajos que postulan un carácter concluso para el *Auto*. Hortensia Viñes partiendo de un análisis semiótico del texto conservado, concluye que se trata de obra cerrada y completa en sí misma, con una perfecta correspondencia entre los planos narrativo, simbólico y dramático, algo que se ve corroborado por el análisis de la paleografía del manuscrito (VIÑES (1977) y (1981)). De un análisis paleográfico del manuscrito, en el que nada hace pensar que la conservada sea una copia inacabada –aunque podría tratarse de un texto incompleto–, parten también Hook y Deyermond en un trabajo en el que consideran que el final del *Auto*, con la disputa de los rabinos, es verdaderamente impresionante, tanto en el plano dramático como por su comicidad y su temática (la sustitución de la Sinagoga por la Iglesia) que enlaza con conceptos muy habituales en el arte y el pensamiento teológico del siglo XII (HOOK y DEYERMOND (1983)). Profundizando en los argumentos de Hook y Deyermond, Rodríguez Velasco ha señalado que el supuesto carácter inconcluso del *Auto*, es en realidad un recurso de estilo. El autor del mismo pretendía exactamente defraudar las expectativas del auditorio y sorprenderlo con un final original e inesperado, una vez que la red temática que el autor desarrolla en el texto ha quedado cerrada, y los enigmas desvelados (RODRIGUEZ VELASCO (1989). p. 150).

Después de estos trabajos, la tesis del fragmentarismo ha quedado arrinconada en la historiografía, aunque la cuestión dista de estar resuelta definitivamente. Viñes afirmaba en uno de sus trabajos que “La opinión generalizada de que el *Auto* es un fragmento de una obra mayor, no ha obedecido nunca a una demostración, ha sido más bien una afirmación”. Sin embargo, los intentos de ella misma, como los de Hook-Deyermond o los de Rodríguez Velasco, por demostrar su carácter de obra completa, no pasan de ser meras hipótesis de trabajo, verosímiles pero indemostrables. En realidad, sus argumentos lo único que prueban es que el texto conservado tiene sentido por sí mismo, pero no invalidan completamente la tesis de los que sostienen que al *Auto* le faltan escena/s. Ya Viñes, para probar el carácter de unidad

En el área catalana, al contrario que en Castilla, sí conservamos algunos textos en lengua vernácula aunque de fechas tardías. Las dos consuetas mallorquinas *Dels Tres Reys*, copiadas a finales del XVI pero probablemente anteriores, incluyen el episodio de la degollación de los inocentes –una de ellas además el lamento de Raquel¹³⁹– lo mismo que el *Misteri del Rey Herodes* valenciano¹⁴⁰ que arranca con escenas análogas a las del *Auto de los Reyes Magos* (en el *incipit* se dice “traducido”) y concluye con la Huida a Egipto y la Matanza de los Inocentes (la *Degolla*) que se representaba arrojándose los esbirros de Herodes sobre los niños y las mujeres del público a los que golpeaban con *carxots*, rollos sonoros de pergamino, organizándose un alegre tumulto¹⁴¹.

La matanza de los inocentes es de dudosa historicidad. Mateo (2, 16-18) es el único evangelista que narra el acontecimiento que no aparece mencionado por ningún historiador no cristiano de la época. Ni siquiera Flavio Josefo, que cuenta vida y milagros de Herodes en sus *Antigüedades judaicas*, se refiere a ella¹⁴². La Edad Media, sin embargo, la consideró un hecho histórico y a los Inocentes como los primeros mártires cristianos, le dedicó una fiesta litúrgica y la convirtió en un tema frecuente en el arte y en el teatro,

completa en sí misma que para ella tiene el texto, sostenía que aún viéndolo como una unidad de otra serie x de unidades, siempre podría ser considerado como una unidad exenta. Es decir, que su argumentación tan sólo atañe al texto conservado, pero no impide que el texto formara parte de una unidad mayor, cerrada o abierta. Lo mismo reconocen implícitamente Hook y Deyermond al afirmar que el final con la disputa de los rabinos “es una conclusión muy impresionante, sea por intención del autor que la pieza se termina aquí, o sea mera casualidad”, e incluso Rodríguez de Velasco concluye su artículo con una nota, en la que, retomando con matices la vieja tesis de Shergold, admite que “nada impide que al final, sin decir una sola palabra se representara la Epifanía, pero ello ya no formaría parte del texto ni de la pieza dramática como tal, sino de la representación de la iglesia, de la memoria clerical”.

139 LLABRES (1901) n° 8, CENOZ i del AGUILA (1977), n° IX.

140 Conservado en una copia de 1672, su estructura actual apunta a una redacción en los años finales del siglo XV. Sin embargo, es probable que la representación sea anterior a juzgar por las noticias de un documento de 1404 que atestigua la preparación de la “*sang dels Innocents*”. Sobre el *Misteri* véase MERIMEE (1985)[1913], pp. 36 ss. y DIAZ PLAJA (1968), p. 69. La edición clásica es la de Hermeniegildo Corbató CORBATO (1932). Más asequible la de Manuel Arenas (ARENAS ANDUJAR (1968). Recientemente ha sido estudiado en sus relaciones con el *Auto* castellano y con las consuetas mallorquinas por Albert Hauf i Valls (HAUF i VALLS (1994).

141 *Degollas* similares se siguieron representando en varias zonas del País Valenciano hasta finales del siglo pasado (JULIA MARTINEZ (1930), p.100) y todavía pervive la de Morella en la que los soldados empuñan espadas mojadas en agua teñida de rojo. El carácter cómico e incruento de la escena cuenta con precedentes teatrales y artísticos anteriores: En un *Ordo* de la Catedral de Padua (s. XIII) los soldados de Herodes golpean a los infantes y al público –incluyendo canónigos y obispo– con vejigas infladas (vid. texto latino y traducción castellana en ASTEY (1992) p.503). En el arte, en muchos casos (Portada de Sto. Domingo de Soria, Catedral de Burgo de Osma... etc.), madres y verdugos aparecen riendo lo cual podría parecer impropio si no se conoce el carácter cómico de la escena en el teatro en el cual el humor fanfarrón de Herodes y los insultos que se dirigían madres y soldados no podían menos que mover la hilaridad de los espectadores. No faltan, sin embargo, ejemplos del caso contrario como en los frescos de la Catedral de Mondoñedo (Fig. 15) en los que el autor hace hincapié en el dolor de las madres con gestos histriónicos y gruesos lagrimones. En todo caso, hay que reconocer que los gestos risueños pueden explicarse como reflejo de las ideas de San Juan Crisóstomo que en una homilía sobre San Mateo dice: “¿Qué daño, pues, fue para los niños haber sido asesinados por el motivo por que lo fueron y haber así llegado rápidamente al puerto sin tormentas?” (*Homilias sobre el Evangelio de San Mateo*, 9, 2. Edición de D. Ruiz Bueno, Madrid, 1956.

142 Véase la reciente edición castellana de J. Vara Donado, 2 vols., Madrid, 1997. La omisión es significativa ya que el relato de Josefo fue probablemente una de las fuentes del autor del Evangelio de Mateo.

completando con datos apócrifos y pintorescos el relato de Mateo. En la elaboración de la leyenda los evangelios apócrifos, la *Leyenda Dorada* y el teatro religioso colaboraron estrechamente para darle su forma definitiva.

Tenemos un magnífico testimonio gráfico de lo que podían ser los *Misterios de Herodes* en las *Matanzas de los Inocentes* que aparecen en muchos de los *Libros de Horas* bajomedievales¹⁴³. Como ha señalado Heers¹⁴⁴, en muchas de estas escenas el miniaturista ilustra el cuadro escénico mismo, los espectadores e incluso el coro de cantores con su director, batuta en mano, y los inocentes desnudos y descoyuntados como muñecos o títeres de trapo.

En el arte del siglo XII es notable la variedad de contextos en los que aparece Herodes, tanto como los cambios dramáticos que tienen lugar en su iconografía, con la aparición del diablo que lo aconseja y la sustitución del tradicional cetro por una espada, evidentes intentos de asociarlo con las fuerzas del mal. Herodes es el primer villano en el drama occidental, retratado en el arte y en el teatro como una personalidad “débil”, de carácter influenciado y explosivo (*Herodes iratus...*)¹⁴⁵ que rompe las profecías cuando comprueba que en ellas se corroboran las noticias de los Magos e intenta suicidarse, algo que no consigue generalmente en el teatro (drama de Fleury, Pasión de Arras) aunque sí lo hace en otros relatos no teatrales en los que se envenena con una manzana emponzoñada o se apuñala con el cuchillo de pelar la fruta que los diablos han dejado cerca de él con tal propósito¹⁴⁶.

143 Véase, entre los conservados en España, la serie de la Biblioteca Nacional catalogada por Ana DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1979), nos 1, 4, 6, 11, 12, 13, 17 y 18.

144 HEERS (1988), pp. 110-11.

145 La tradición del Herodes furioso se remonta como mínimo al *Evangelio armenio de la infancia* pero alcanza su máximo desarrollo en el teatro (véase la descripción de la cólera de Herodes en un *Ordo* de la Catedral de Padua (ASTEY (1992), p. 503). Sobre la reputación de Herodes entre los padres de la Iglesia y su reflejo en el teatro vid. PARKER (1933) y STAINES (1976), véase también DONOVAN (1958), p. 95 sobre la famosa expresión de Shakespeare en *Hamlet* (*To out-Herod Herod*) y su precedente latino en una consuetud catalana de principios del XIII (*Ne Herodidemus Herodes*). El todo caso, el carácter de Herodes en el teatro es muy variable, aunque generalizando se puede distinguir entre el teatro inglés que lo presenta como un infame tirano y el del resto del continente en el que su figura oscila entre el tiranuelo arrogante y cómico y el héroe trágico. (Sobre este aspecto vid. SKEY (1979), especialmente pp. 332-33).

146 Así por ejemplo en el *Jeu des Trois Rois* (med. XIV MS. Sainte-Geneviève 1131). Tanto en Flavio Josefo como en Comestor el intento de suicidio es impedido por su primo Achiab. Josefo (*Antigüedades Judaicas*, XIX, 8, 2), fue conocido en Europa desde el final de la Antigüedad y recogido por la influyente *Historia Escolástica* de Pedro Comestor (cap. XVII, en Migne, P.L., CXCVIII, col. 1546-477). Sin embargo en la mayor parte de las representaciones pictóricas medievales de la muerte de Herodes se sigue la versión de Remigio de Auxerre que ya en el siglo IX había hablado de un suicidio consumado (*In originali super Matthaum*, Hom. VI, Migne, P.L. CXXXI, col. 898) al haber manejado la poco clara traducción que Eusebio había hecho del relato de Josefo (vid. SKEY (1979), p. 332).

El arte y el teatro del siglo XII contribuyeron a fijar definitivamente una serie de tradiciones en su representación: Herodes se presenta como un poderoso monarca en su corte, portando la espada o el cetro y rodeado de escribas, soldados y consejeros¹⁴⁷. El arte del siglo XII les da la misma prominencia a los escribas que el teatro. En ambos medios son generalmente dos y aunque puede señalarse algún caso aislado en el arte paleocristiano¹⁴⁸ en el arte medieval aparecen por primera vez en el Portal Real de Chartres (ca. 1145-55) y poco después en una vidriera de la misma catedral y en el portal de Sta. Ana de Notre-Dâme de París. Mâle destaca la ausencia de la escena en los dramas franceses del ciclo, aunque sí aparece en evangeliarios bizantinos del s. XI por lo que descarta un origen teatral¹⁴⁹. En efecto, los escribas no aparecen en los dramas franceses atribuibles a los siglos XI y XII, sin embargo de Francia procede una de las escenas más completas entre las que aparecen los escribas (Drama de Fleury, s. XIII), escena compuesta además en términos muy similares a los que son habituales en las artes plásticas:

Tunc Herodes imperet simistis, qui cum eo sedent in habitu iuuenili, ut adducant scribas qui in diuersorio parati sunt barbati:

Vos, mei simiste, legis peritos ascite, ut discant in prophetis quid senciant ex his.

Simisti ad scribas—et adducant eos cum libris prophetarum:

Vos, legis periti, ad regem uocati,

cum prophetarum libris properando uenite.

Postea Herodes interroget scribas dicens:

uos scribe, interrogati dicite si quid de hoc puero

scriptum uideritis in libro.

Tunc scribe diu reuoluant librum, et tandem, inuenta quasi prophecia, dicant: Vidimus, domine, et, ostendentes cum digito, regi incredulo tradant librum:

*Vidimus, domine, in prophetarum lineis, nasci Christum in Betleem Iude, ciuitate Dauid, propheta sicuaticinante.*¹⁵⁰

147 En las pinturas de Lambach lleva cetro y orbe en claro paralelo con las representaciones de Enrique IV en los sellos (WIBIRAL (1973), p. 105).

148 Mosaicos del Arco triunfal de Sta. Mª la Mayor de Roma, siglo V.

149 MÂLE (1922), p. 122. Sobre las representaciones del tema en el arte bizantino véase MILLET (1913), p. XLIII del sumario y pp. 160 ss. del texto

150 [Entonces Herodes ordenará a sus confidentes, que con vestiduras juveniles están sentados junto a él, que traigan a los escribas, que se hallan dispuestos, barbados, en un recinto:

Vosotros, confidentes míos, haced venir a los expertos en la ley, para que en los profetas descubran lo que ellos

El manuscrito de Fleury-Orleans no es un caso aislado; el diálogo de Herodes con los escribas juega un papel fundamental en otros muchos dramas litúrgicos y en obras vernáculas como el *Auto de los Reyes Magos* castellano, donde la original disputa de los escribas sirve de abrupto final —quizá buscado conscientemente— para la representación. El gesto de los escribas señalando a Herodes el texto de las profecías es muy frecuente en el arte y es más que probable que el importante papel que juegan los escribas, lo mismo que el propio Herodes, en el arte de los siglos XII y XIII haya que ponerlo en relación con el rol que desempeñan en el teatro¹⁵¹. Idéntica explicación podría darse a la presencia, anacrónica por sus uniformes y armamento, de numerosos soldados que escoltan a Herodes, le aconsejan la matanza y, finalmente, la ejecutan.

Otro rasgo de la leyenda de Herodes que tiene carácter de regla general¹⁵², tanto en el arte como en el teatro, es el anómalo comportamiento de la estrella que deja de brillar sobre el palacio de Herodes reapareciendo cuando los Magos lo abandonan. Es este un convencionalismo apócrifo y popular para indicar el carácter maligno de Herodes¹⁵³. En el teatro en algunos casos este hecho se especifica claramente en una rúbrica como en el drama de Orleans: “precédalos la estrella, que aun no se había hecho visible en presencia de Herodes”¹⁵⁴, mientras que en otros son los propios Magos los que nos informan: “He aquí que la estrella antes vista en Oriente de nuevo, brillante, avanza delante de

opinan de todo esto.

Los confidentes a los escribas —y tráiganlos con los libros de los profetas:

Vosotros, expertos en la ley, por el rey convocados, apresuraos a venir con los libros de los profetas.

Después de lo cual, Herodes interroga a los escribas, diciendo:

Os interrogo, escribas. Decid si habéis visto escrito en el libro algo acerca de este niño.

Entonces los escribas hojeen el libro durante largo tiempo, y al fin como habiendo encontrado una profecía, digan:

Vimos, señor, y, señalándolo con el dedo entreguen el libro al incrédulo rey:

Vimos, señor, en los textos de los profetas, que el Cristo ha de nacer en Belén de Judá, la ciudad de David, habiéndolo vaticinado así el profeta]. (La traducción castellana en ASTEY (1992), p. 475).

151 En ocasiones los escribas aparecen caracterizados como astrólogos, tanto en el teatro (los “streleros” del *Auto de los Reyes Magos*) como en el arte (en una hoja suelta del manuscrito latino 8846 de la BNP un escriba sostiene un astrolabio), ya que los conocimientos astrológicos resultan imprescindibles para interpretar la profecía de los Magos a los que la tradición patristica (Tertuliano, Gregorio Nancianeno) consideraba astrólogos, lo que explica que tanto en el arte como en el teatro aparezcan como “bonos streleros” (*Auto de los Reyes Magos*) y lleven también astrolabios (Adoración de los Magos de Filippino Lippi, Uffizi, CARDINI (1993), Tav. 23). El astrolabio y la esfera armilar son generalmente símbolos de la sabiduría y el conocimiento divinos pero pueden serlo también de la magia negra y las “malas artes” como sucede en un grabado de los *Emblemas Morales* de Horozco (segunda mitad del XVI) en el que se representa a Zoroastro con su esfera conducido al infierno por un demonio. (Vid. SASTRE VAZQUEZ (1999), lam. 50-d)

152 Como toda regla tiene, sin embargo, sus excepciones, SKEY (1985) p. 128 señala dos en las vidrieras de las Catedrales de Châlons-sur-Marne y Canterbury apuntando que “*the eminent suitability of the motif for the medium was irresistibly attractive to the glaziers and those who designed the windows*”.

153 *Protoevangelio de Santiago*, XXI, 3; *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVI, 2; *Liber de infantia Salvatoris*, 91.

154 ASTEY (1992), p. 477.

nosotros”¹⁵⁵. En el *Auto de los Reyes Magos* no se menciona la desaparición de la estrella pero sí en el *Misteri* valenciano (*Ya l'estel nos a deixat/ misteri gran deu ser est*) y en las piezas populares dependientes de éste¹⁵⁶.

Además de esta coincidencia general en el tratamiento del tema en el arte y el teatro, existen algunos rasgos en las representaciones plásticas del asunto que obedecen con toda probabilidad a la influencia teatral:

La gesticulación violenta de madres y soldados y especialmente el gesto, habitual en el arte, de un soldado que muestra a uno de los Inocentes ensartado en su espada, son probablemente un reflejo de la mímica teatral y del uso de muñecos de trapo ensangrentados que los actores-soldados blandían violentamente en escena.¹⁵⁷

En algunos casos, tras la matanza, las almas de los Inocentes, en forma de niños desnudos, son acompañadas al Paraíso por figuras que cantan y tocan instrumentos¹⁵⁸. La presencia de estos cantores puede explicarse si recordamos que en algunos dramas litúrgicos (Compiègne, siglo XI y Fleury, siglo XIII) la orden de Herodes de ejecutar a los inocentes viene seguida por los ángeles cantando la antifona del día de los Santos Inocentes (*Sinite parvulos venire ad me, est enim regnum celorum*).

Otra particularidad iconográfica de origen teatral es el tocado rematado por un pequeño diablo que lleva Herodes en algunos casos ingleses¹⁵⁹. Este gorro era utilizado en el teatro para caracterizar a los tiranos y significar que los pensamientos diabólicos pasan por la mente del que lo lleva¹⁶⁰. Es un recurso teatral para mostrar en el escenario algo

155 El texto está tomado del drama de la colegiata de Estrasburgo (ca. 1200, ASTEY (1992) p. 461) pero aparece con ligeras variantes en los de la Catedral de Nevers (s. XI), Bilsen y Laon (s. XIII). Vid. textos en ASTEY (1992), pp. 451, 495 y 513.

156 Vid. HAUF i VALLS (1994), p. 115. También desaparecía en el *Auto do Nascimento* del portugués Baltasar Diaz, reapareciendo cuando los Reyes abandonaban el palacio de Herodes (“*tornarlhe ha aparecer a Estrela*”, vid. SHOEMAKER (1935), p. 44 nota 17).

157 ANDERSON (1963), p. 136. Su uso está atestiguado en Mons en 1501 (vid. COHEN (1925), p. CVII).

158 ANDERSON (1963) p. 97 estudia una clave de Norwich con el tema y apunta un caso en el teatro inglés en el que el drama concluye con canciones.

159 Dos claves de las bóvedas del transepto de la Catedral de Norwich (ANDERSON (1963) p. 76, pl. 11c y 11e) y varios alabastros (HILDBURGH (1949), p. 79 Pl. XVIB). Otro grupo de representaciones inglesas con el mismo motivo fueron estudiadas por SKEY (1977) quien las relaciona con las representaciones del Faraón con una corona en la que aparece Amon (tal y como se le describe en F. Josefo y P. Comestor así como en el *Speculum Humanae Salvationis*) y hace referencia a su posible origen teatral siguiendo a Anderson. (En las cuentas de los gremios de Coventry (s. XV) se conservan varias referencias de pagos cuantiosos para el gorro de Herodes –*Crest*, se le denomina- Vid. HILDBURGH (1949), p. 79 y ANDERSON (1963) p. 163.

160 En una miniatura del *Libro de los Testamentos* de la Morgan Library, es Saul es quien lleva el gorro. En una clave de la Catedral de Peterborough (ANDERSON (1963) pl. 24b) es el propio diablo el que lleva un gorro similar en la escena de la Tentación de Cristo. Otros casos en alabastros ingleses, normalmente llevados por torturadores de santos o por los sayones en la Pasión de Cristo (vid. HILDBURGH (1949), p.77 nota 2 y Pls. XVIB y XVIIb).

habitual en el arte como son los pequeños diablos que sugieren ideas infernales al oído de alguien¹⁶¹.

No conozco en el arte peninsular ningún caso en el que Herodes luzca el tocado aludido, aunque sí son frecuentes las representaciones en las que aparece acompañado por un pequeño demonio que le susurra en la oreja la idea de la matanza (Fig. 16)¹⁶². Este tipo de imágenes han sido estudiadas no hace mucho por la profesora Melero Moneo la cual se basa, para explicar la presencia del demonio, en un texto de la apócrifa *Historia de José el Carpintero* (VII, 1-2) que en sus versiones árabe y copta afirma:

“... y Satán dio un consejo a Herodes el Grande... y así él me buscó para matarme, imaginando que mi reino era de este mundo...”¹⁶³.

La presencia del diablo en la Matanza de los Inocentes es también frecuente en el arte francés (Potiers, Lyon, Chartres...¹⁶⁴), por lo que Melero apunta como hipótesis, aún

161 Es frecuente, por ejemplo, la presencia del diablo aconsejando a Judas la traición, si bien en este caso su presencia cuenta con la autoridad del texto evangélico (*Juan* 13, 2 y *Lucas* 22, 3). El diablo aparece revoloteando sobre el traidor en la portada de Sta. M^a de Sangüesa (hoy casi ha desaparecido pero podía verse con claridad en fotografías antiguas, vid. MELERO MONEO (1992), p. 17 y ARAGONES ESTELLA (1996), fig. 20), y de pie en un capitel del claustro de Tudela (JOVER HERNANDO (1987), p. 25 y ARAGONES ESTELLA (1996), fig. 19). En la pintura aparece en la Capilla Scrovegni de Giotto y en la *Última Cena* de Jaume Serra en el retablo de Sigena (siglo XIV). Más claro es el paralelo con la imagen que nos ocupa en las representaciones de la escena de la flagelación en las que el demonio aconseja a Pilatos. Hay casos ingleses: una miniatura del *Salterio de Winchester* (fol. 21, KITZINGER (1983) lam. VIII) y otra del *Salterio de Robert de Lindsey* (fol. 33v, principios. S. XIII, MARROW (1977) fig. 8) y alemanes: (puertas de bronce de Hildesheim GULDAN (1966) lam. 3). Un ejemplo magnífico del papel del diablo como incitador de todos los males es el del *Breviario de amor* de Matfree Ermengaud (Siglo XIV, Biblioteca del Escorial, Ms. S. I. n^o 3 fol. 251v, Fig. 20) en el que los diablos incitan a los hombres a todos los placeres “peligrosos” de la vida: la gula, la lujuria, los torneos, el rapto de doncellas, la música y el baile. El ejemplar del Escorial es probablemente francés pero hay copias catalanas en París y San Petersburgo; vid. RICKETTS (1976). El papel del Diablo como inspirador deriva probablemente, por antífrasis, del que juega la Paloma del Espíritu Santo inspirando al oído a los Evangelistas y a los doctores de la Iglesia, especialmente a San Gregorio Magno. La prueba de esta derivación la tenemos en una miniatura del *Hortus Deliciarum* (fol. 32r) que presenta a los “*Poete vel Magi*” inspirados por pájaros negros que se les acercan a la oreja, pájaros que son sin duda imagen del Demonio al que en el mismo manuscrito se le hace aparecer bajo esta forma en una escena de exorcismo (vid. la ed. de GREEN (1979) Pl. 18).

162 La mayoría pertenecen al románico soriano (sala capitular de Burgo de Osma, dovella de la portada de Sto. Domingo de Soría, baldaquino de S. Juan de Duero), o se relacionan con él (capitel de la portada de la Iglesia de Lagunilla (Segovia), con clara influencia de Osma, vid. RUIZ MONTEJO (1988), fig. 108 y p. 171). Otro foco en el románico peninsular es Navarra (capitel de Sta. M^a Magdalena de Tudela, dovella de Puente la Reina, Armentia, Atienza... en ARAGONES ESTELLA (1996) figs. 7-11. Yarza señala también un caso en San Pedro de Besalú (Gerona) (YARZA LUACES (1990), p. 216), y José Luis Hernando otro en el románico palentino (capitel de la iglesia de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo, HERNANDO GARRIDO (1996) fig. 3). En Tudela aparece un verdugo negroide que Marisa Melero interpreta, teniendo en cuenta el sentido negativo de los negros en el arte medieval, como un rasgo racista en relación con la abundante población musulmana de la ciudad (MELERO MONEO (1986) p. 122 nota 17). Sin embargo, hay paralelos para la imagen en el *Salterio de Winchester*, donde un monstruo grotesco, gigante y negroide, actúa a las órdenes de Herodes y devora cual Saturno el cuerpo de un niño al que ha atravesado con su espada. (véase la reproducción de Francis Wormald, *The Winchester Psalter*, Londres, 1973).

163 MELERO MONEO (1986) la autora reconoce sin embargo que la difusión del texto en el occidente medieval es problemática ya que la única referencia es del siglo XVI, en el que circuló una versión latina, (vid. SANTOS OTERO p. 333 ss.).

reconociendo la influencia poitevina en Soria, un posible origen español para el tema y una influencia inversa: el tema, procedente de España, arraigaría en Francia, ya en época gótica, mientras desaparece en la Península donde no volverá a aparecer hasta la segunda mitad del siglo XIV (tímpano del pórtico occidental de la catedral vieja de Vitoria)¹⁶⁵, ahora por influencia francesa¹⁶⁶. La tesis de la profesora Melero se basa en la cronología tardía de los casos franceses que conoce a través de Vezin¹⁶⁷. Sin embargo, un capitel del claustro de Moissac de hacia 1100, y otros de Autun y Vienne¹⁶⁸, de la primera mitad del XII, complican el cuadro de difusión que propone¹⁶⁹.

Tampoco es necesario recurrir al problemático apócrifo de *José el Carpintero* para explicar el origen del motivo. La presencia del diablo es un intento evidente de asociar a Herodes con el mal, presente en la obra de los Padres de la Iglesia desde los primeros siglos del cristianismo: Orígenes, en su epístola *Adversus Celsus*, nos presenta a Herodes instigado por un demonio ciego y perverso¹⁷⁰, lo mismo que San Juan Crisóstomo en su IX Homilía sobre el Evangelio de San Mateo¹⁷¹, mientras que para León Magno la presencia del demonio no es necesaria ya que Herodes es el mismo diablo (*ipse diaboli*)¹⁷².

Sin pretender que el teatro haya sido la fuente del motivo –en este caso parece más lógico pensar en un reflejo–, es destacable la presencia del demonio consejero en gran

164 En la Catedral de Potiers, capitel de la puerta de S. Miguel (f. del XII-ppios XIII), el demonio “sopla” sus malvados consejos en la oreja de Herodes por medio de un cuerno o trompa (MAILLARD (1921), p. 79, pl. XI y XII). En Lyon y Chartres aparece envidrias de comienzos del siglo XIII (VEZIN (1950), pp. 57 y 100). Otro caso francés, también del siglo XIII, en un relicario del Museo de Cluny (VEZIN (1950), p. 57n. 1).

165 Foto en SILVA VERASTEGUI (1987), p. 87.

166 MELERO MONEO (1986) p. 125. Hay sin embargo casos intermedios, a lo largo de todo el siglo XIII, que la profesora Meneo desconocía al redactar su artículo, como las pinturas del ábside de Santa María de Barberá, de principios del siglo XIII, (SUREDA (1972), p. 352), un retablo de Sto. Domingo de la Calzada hoy en el Museo Marés de Barcelona (YARZA LUACES (1988), p. 128) y la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo (ca. 1300, Fig. 13). En estos casos es frecuente que el diablo, o sólo su cabeza, aparezca sobre la corona de Herodes, rasgo que quizá haya que interpretar en relación con los tocados teatrales. Ya del siglo XIV es el anverso del retablo mayor del Monasterio de Suso, (San Millán de la Cogolla, Nájera, Fig. 21).

167 VEZIN (1950), pp. 56-57.

168 El capitel de la galería este del claustro de Moissac (nº 37 de Chagnolleau, *Moissac*, Arthaud, 1951) lo cita Vezin en una nota (p. 57 n. 1), sin embargo, la profesora Melero no lo menciona. Meyer Schapiro en su tesis describe un sólo demonio y con interrogante. Para Skey, sin embargo Herodes aparece acompañado por dos diablos, uno sobre su hombro y otro a sus pies (SKEY (1985), p. 136). Los de Autun y Vienne los citan Reau y ARAGONES ESTELLA (1996), p. 32, pero no he podido verlos. En el de Autun no aparece propiamente el demonio sino una máscara diabólica que simboliza sus malos pensamientos.

169 El motivo fue también conocido en Inglaterra aunque en fechas posteriores: *Salterio de la Reina María* (principios del XIV), SKEY (1977), p. 274, y MS. 2522 del *Emmanuel College* de Cambridge, fol. 9r (SKEY (1985), fig. 6). REAU (1996), 1. 2, p. 257 menciona la presencia de un “demonio alado de frente cornuda” aconsejando a Herodes en los Mosaicos de Sta. Mª la Mayor de Roma (siglo V) pero no he podido localizarlo en las reproducciones que he manejado.

170 Orígenes, *Adversus Celsus*, cap. LIX. He consultado la traducción inglesa que ofrece el *Wheaton College* en Internet: *Christian Classics Ethereal Library server*; <http://ccl.wheaton.edu/fathers/>: “instigated by the blind and wicked devil who from the very beginning plotted against the Saviour”.

171 *Christian Classics Ethereal Library server*; <http://ccl.wheaton.edu/fathers/NPNE1-10/>.

172 *Sermo XXXV, In Epiphania Solemnitate*, VI, Migne. P. L., LIV, col. 254.

número de dramas vernáculos y populares sobre el tema. No se le menciona sin embargo en ninguno de los textos latinos conservados, en los que el consejo lo recibe Herodes de sus soldados y escuderos¹⁷³ o de su hijo Archelaus¹⁷⁴.

En el teatro vernáculo inglés, hay algún caso en el que el demonio inspira la matanza, aunque no dé el consejo directamente. En un drama del ciclo de Towneley (nº 16 *Herod the Great*) es uno de sus consejeros, como en los dramas latinos, quien le incita a deshacerse de *All knave-children of two years' breed* (v. 256) pero previamente Herodes reconoce que ambos están inspirados por el diablo: *Fie! the devil thee speed, and me...* (v. 226)¹⁷⁵. Así mismo, en una de las obras del denominado *Ludus Coventriae* (ciclo de N-Town), *The Adoration of the Magi*, Herodes siente la presencia de *A derke devyll with falsnese...* (v. 226)¹⁷⁶. También en el teatro francés interviene el demonio: en la *Passion* de Arnoul Gréban, Satán se felicita ante Lucifer del consejo dado a Herodes (*Mais je lui ai soufflé qu'il fallait mettre à mort tous les nouveau-nés de Bethléem et des environs*)¹⁷⁷ y, tras recibir sus parabienes, una didascalía específica que regrese al lado de Herodes para supervisar la matanza, acompañado del diablo Bérich¹⁷⁸.

En la Península hay varios casos en el teatro popular (*Autos* de Churra, La Raya, La Ñora, El Balsar y Niño de la Mula (Murcia) y Paredes de Nava, (Palencia¹⁷⁹). En Nava el demonio permanece en escena varios actos y al final pronuncia un largo monólogo. En Churra y Mula aconseja directamente la Matanza y susurra al oído de Herodes, mientras éste duerme, que su trono se encuentra amenazado por el nacimiento de un nuevo rey, que “el imperio de tu reino tiranizarlo pretende (...) otro caudillo que dicen que humilde

173 Por ejemplo en Freising y en Fleury (*Ordo ad Interfectionem Puerorum*), (ASTEY (1992), pp. 500 y 541) o en Compiègne (YOUNG (1932), II, p. 55). También en los dramas vernáculos hay casos en los que los “sabios” aconsejan a Herodes la matanza como en una lauda perugina del siglo XIV (vid. DOGLIO (1983), pp. 293-94). En todo caso, el teatro supone siempre un consejo externo mientras que en Mateo la idea es del propio Herodes.

174 En Fleury (*Ordo ad Representandum Herodem*) el hijo se ofrece para llevar a cabo una venganza sin precisar cual (vid. ASTEY (1992), p. 476-77), mientras que en Montpellier y Laon aconseja directamente la muerte de los inocentes (SKEY (1985), p. 124 y ASTEY (1992), p. 515). En el arte tenemos también casos en los que Herodes recibe el consejo de un personaje de perfil que le susurra malignamente al oído (pinturas románicas de Bagüés, Fig. 23). SUREDA PONS (1985), p. 117, dice que “el personaje no es otro que el diablo que malaconseja a Herodes” pero creo evidente que se trata del hijo o consejero de los dramas.

175 vid. CAWLEY (1977), pp. 118 y 120

176 vid. la edición de BLOCK (1922), p. 159

177 Véase la edición de COMBARRIEU-SUBRENAT (1987), pp. 53 y 149. En el teatro italiano (*Decollazione de San Jovanny Bactista*, vv. 58 ss.) es a Herodías a quien tienta para que pida la cabeza del santo (vid. texto en CORNAGLIOTTI (1989), p. 124)

178 La presencia de varios demonios tiene, como hemos visto, un precedente en el capitel de Moissac (vid. nota 168), en Burgo de Osma y Lagunilla. Otro caso francés con dos demonios en uno de los relieves del coro de Notre-Dame de París (MÁLE (1986) [1896], fig. 103).

179 Para los casos de La Raya, La Ñora y El Balsar véase BRUGAROLA (1964).

viene»¹⁸⁰). También en Mallorca se alude al papel del demonio en representaciones populares actuales: *Herodes tot s'enrabia/ perquè el Bon Jeus es nat;/ jo sempre m'ho he pensat/ que el dimoni el s'en duria!*¹⁸¹. Como he señalado antes (vid. nota 137) los *Autos* populares de Reyes no pueden remontarse más allá de finales del siglo XVIII pero el episodio del consejo del demonio no aparece en las fuentes conocidas de éstos (las obras de Gaspar Fernández de Avila y Pérez Escrich) por lo que podría proceder de un texto anterior. Desde luego la asociación entre Herodes y el demonio era conocida en España no sólo por vía artística sino también por vía literaria. En un manuscrito salmantino de la *Historia de los Reyes Magos* (Biblioteca Universitaria, ms. 2037, finales del s. XV) se recoge la historia:

«El escandalo y turbacion qu'el rrey Herodes ovo con la venida de los rreyes magos y con su demanda que trayan, se le acresçento con la rrespuesta que los judíos le dieron. Y entre tanto que deliberava de lo que hazía, usó desta cabtela **por consejo de Satanás** que mas ligero le hallo de sojudgar que a los rreyes en las tentpaciones que les avía fechas»¹⁸².

La aparición del diablo aconsejando a Herodes en el arte del siglo XII refleja posiblemente el nuevo papel que se le adjudica en el pensamiento de la centuria. En los siglos XIII y XIV los diablos se hacen populares y prominentes pero su origen está en el XII como un intento de asociar a Herodes con el mal y la locura. En todo caso, su cólera lejos de ser totalmente ciega aparece controlada¹⁸³ y tiene en ocasiones cierto carácter “democrático”: en una de las consuetas mallorquinas (*Consueta dels tres Reys de Orient*, vv. 280-81) Herodes hace matar en primer lugar a su propio hijo para dar ejemplo, un detalle que aparece en los textos desde fechas muy tempranas (Macrobio año 410)¹⁸⁴.

180 El texto de Mula citado en el Catálogo de la Exposición *El Auto Religioso en España*, p. 191.

181 *Adoració de los tres Reis Magos, novament adicionada per un aficionat*, Sóller, 1895, citada por HAUF i VALLS (1994), p. 119 nota 1. El texto, con ligeras variantes, se siguió representando al menos hasta 1953 [HAUF i VALLS (1980) y (1994)].

182 Texto en PEREZ HIGUERA (1997A). Hay una edición en Salamanca 1993 que no he podido consultar.

183 Para Miriam Skey “*In the contemporary drama too evil is emphasized, yet controlled in plays such as the Fleury Massacre. Here the fine control and restraint is of the utmost importance*” (SKEY (1985), p. 136).

184 Para la consuetas mallorquina vid. HUERTA i VINAS (1986), p. 45. En otros casos son los soldados los que se equivocan y ejecutan por error al hijo de Herodes: así sucede en la *Passion de Arras* atribuida a Mercadé (I vv. 5834 ss y II. vv. 5424 ss.), en la de Greban (vv. 7770-71) y en el ciclo de Chester. Tal circunstancia no se menciona ni en Josefo ni en Comestor pero sí en un poema inglés de mediados del XIV *The Metrical Life of Christ* (vid. SKEY (1979), nota 33).

En un grupo de capiteles románicos segovianos con el tema de la Matanza de los inocentes¹⁸⁵ aparece una extraña representación de una de las madres que hace un gesto de llevarse a la boca una taza o redoma. Inés Ruiz Montejo apunta una posible identificación de la escena como el suicidio por envenenamiento de una madre desesperada por la muerte de su hijo, aunque reconoce no conocer textos que avalen la propuesta. Sin embargo, en el *Ordo rachelis* de la Catedral de Freising (s. XII)¹⁸⁶ tras lamentarse amargamente por la muerte de sus hijos Raquel intenta suicidarse después de decir: “¿por qué pues soportamos sobrevivir a nuestros muertos?. Que al menos nos sea dado acompañarlos con una muerte igual”. En el drama citado es una de las “consoladoras” quien impide que Raquel lleve a cabo su decisión de quitarse la vida, lo mismo que en el capitel de la Sala capitular de Burgo de Osma (Fig. 17).

Otra particularidad de la iconografía de los Magos que tiene paralelos teatrales es la del regreso de los Magos en barco a sus países de origen. Mateo (2, 12) dice simplemente que “advertidos en sueños de no volver a Herodes, se tornaron a su tierra por otro camino”¹⁸⁷, sin embargo en el arte francés es frecuente representarlos en un navío¹⁸⁸ y en la Pasión de Arnoul Gréban, el arcángel Rafael se aparece a los Magos y les dice:

Vers la mer adresser vos pas

Et nager jusqu’ en vostre pas

(11. 6776-77)

185 Capitel de la Sala Capitular de Burgo de Osma, Iglesia de Sequera del Fresno, I. de Lagunilla y Castillejo de Mesleón (vid. RUIZ MONTEJO (1988), pp. 146-47, 171 y 245, figs. 102, 103 y 107). Todas las obras son de clara influencia silense (los diablos del capitel de Lagunilla tienen los mismos rasgos estilísticos que los demonios de Silos) y sabemos, por la descripción del abad Nebreda, que en Silos el tema de la degollación de los inocentes ocupaba una de las arquivoltas de la puerta norte de la iglesia (vid. YARZA LUACES (1970), p. 344). Otro posible caso es el del portal de la Infancia de la Catedral de León en cuya escena de la Matanza (registro superior) aparece una mujer arrodillada bebiendo una copa que algunos identifican como la Virgen pasando la prueba del agua amarga pero que podría ser la madre suicida de la Matanza de los Inocentes que se representa en el registro (Fig. 18)

186 YOUNG (1932) II, pp. 117 ss. La traducción castellana en ASTEY (1992), p. 533

187 Vulgata, “*Et responso accepto in somnis ne redirent ad Herodem, per aliam viam reversi sunt in regionem suam*”.

188 Medallones cuadrifolios de la Catedral de Amiens, vidriera de la rosa de Soissons y vidriera de Tours, además de numerosos casos en la miniatura. En la Península sólo conozco un caso en las pinturas de Santa M^a de Tahüll y el Libro de Horas de Carlos V (BNM Vit. 24-3, p. 67) de origen francés (taller parisino ca. 1500) aunque conservado en España desde principios del XVI (vid. DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1979), p. 92). Hay también casos en la pintura de los países escandinavos y en Alemania (Leccionario ca. 1197), vid. RICKARD (1983), p. 151.

Arte y teatro tienen aquí en el sermón una fuente común. Como ya señaló Emile Roy el regreso en barco se menciona en las *Postillae* de Nicolás de Lyra que Gréban siguió para la elaboración de su *Mystère de la Passion*. No hay que olvidar, además, que el de Lyra simplemente se hace eco de una antigua tradición que arranca de Arnobio el Joven (ca. 460), se transmite a Pedro Comestor y Anselmo de Laon (s. XII) y reaparece en el XIII en la popular *Leyenda Dorada*¹⁸⁹.

La Huida a Egipto

Casi tan popular como la *Matanza de los Inocentes* es el episodio de la Huida de la Sagrada Familia a Egipto para escapar de la ira de Herodes. Mateo (2, 13-18) lo narra escuetamente pero los apócrifos, especialmente el *Evangelio del Pseudo Mateo* XVII-XXIV, amplían el relato con toda una serie de detalles (María y el Niño montan una pollina, la partera Salomé va con ellos y los leones y leopardos los escoltan) y episodios milagrosos sucedidos durante el viaje (la palmera que se inclina para que María pueda coger sus dátiles, la fuente que brota milagrosamente, el trigo que crece al instante, los ídolos que caen a tierra al entrar el Niño en un templo egipcio...). Pronto estos relatos apócrifos tuvieron reflejo en el arte aunque no así en el teatro. En los dramas litúrgicos el episodio sólo se menciona en el *Ordo Rachelis* de Freising y en el Drama navideño de Benediktbeuern¹⁹⁰, en ambos casos con escaso desarrollo y ausencia de detalles apócrifos¹⁹¹.

Más desarrollada aparece la escena cuando se incluye en las representaciones que tenían lugar el 28 de Diciembre en el contexto de las Fiestas de Locos y del Obispillo¹⁹². En estos casos, un clérigo o un muchacho del coro vestido de mujer y llevando un niño en brazos montaba una pollina dentro de la Iglesia y se representaba sin diálogo la *Huida* con San

189 Vid. RICKARD (1983). En Galicia aparece recogida en un relato sobre los magos interpolado en la traducción gallega del siglo XIV de los *Milagres de Santiago* del código Calixtino (vid. LOPEZ AYDILLO (1918), p. 141).

190 YOUNG (1932), II, pp. 118 y 189-90.

191 PIGOREAU (1961-62) señala posibles influencias del drama litúrgico en las escenas de la Huida a Egipto de Autun y Saulieu.

192 Véase, más abajo, el capítulo dedicado a los *Carnavales, Obispillo y Fiestas de Locos*.

José tirando del animal y otro muchacho vestido de caballero y blandiendo una espada que los perseguía. Así sucedía en Padua en el siglo XIII¹⁹³ y en varios lugares de Francia¹⁹⁴.

En el teatro vernáculo bajomedieval, sin embargo, reaparecen los detalles tomados de los apócrifos, bien sea de los textos o de las imágenes inspiradas por éstos. En el *Auto de la Huida a Egipto* castellano de finales del siglo XV¹⁹⁵, un ángel guía y acompaña a la Sagrada Familia. Su presencia no se menciona en la Biblia ni en los apócrifos por lo que cabe suponer que el autor del texto –quizá Gómez Manrique, como propuso García Morales, o un contemporáneo suyo– se inspiró en el arte. Aunque no son muy frecuentes hay casos en la pintura en los que aparece el ángel guía como el retablo de Sta. M^a de Verdú (Fig. 19)¹⁹⁶ en el que aparece también la partera Salomé mencionada en la *Historia de José el carpintero*, cap. VIII¹⁹⁷. Raros son también en occidente los casos en los que el acompañante es un hombre joven identificado en Bizancio con uno de los hijos de José llamado Simón y quizá una mala interpretación de esta imagen sea la que haya dado lugar a la aparición del ángel¹⁹⁸.

193 Vid. texto y comentario del mismo en YOUNG (1932), I, pp. 106-10.

194 CHAMBERS (1903), pp. 287 y 333.

195 El texto se conserva en la Biblioteca Nacional en un manuscrito que procede del monasterio de clarisas de Santa M^a de la Bretonera (Burgos), muy cerca de Calabaçanos. Justo García Morales, su editor moderno, lo atribuye a Gómez Manrique y lo fecha a finales del siglo XV [GARCÍA MORALES (1948) propuesta que rechaza AMICOLA (1971) aunque lo cree contemporáneo del mismo y destaca que no pertenece a la corriente enciniana por lo que documenta tradiciones desconocidas. El texto, con comentarios, puede encontrarse en casi todas las recopilaciones de teatro medieval castellano (LAZARO CARRETER (1981), SURTZ (1983c), ALVAREZ PELLITERO (1990), etc.) Sobre su estructura dramática véase SIRERA (1992).

196 PEREZ HIGUERA (1997), fig. p. 224 y p. 225 destaca la relación con el *Auto* burgalés. El ángel aparece también fuera de la Península, por ejemplo en un fresco de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua (1304-06), BARASCH (1987), fig. 16).

197 La partera del apócrifo cuenta con precedentes en el arte bizantino y aparece también, sin el ángel, en una tabla del Maestro de Alpuente, hoy en el Museo de Zaragoza, y en otra del museo de Vic (vid. PEREZ HIGUERA (1997), fig. p. 225). No son casos aislados, véase por ejemplo el retablo de la Virgen del Museo de Sitges (GUDIOL y ALCOLEA (1986), fig. 613).

198 Hay uno en el Portal de la Catedral de León y son relativamente abundantes en el arte bizantino (Biblioteca vaticana Ms. gr. 1613 p. 274 y mosaico de la Capilla Palatina de Palermo (s. XII), en GREEN (1979), figs. 141 y 142). En los apócrifos (*Evangelio del Pseudo-Mateo*, XVIII) se menciona a tres jóvenes acompañantes masculinos sin identificar.

Capítulo XII: Vida pública de Jesús

Según Mâle, hasta el siglo XIII sólo se representan en el arte aquellos episodios de la vida de Cristo que coinciden con las fiestas del año litúrgico, pero, a partir del XV, la influencia de los grandes Misterios cíclicos, lleva a representar nuevos episodios con gran abundancia de detalles: las Bodas de Caná, el encuentro con la Samaritana, las Tentaciones, el episodio de la mujer adúltera, la multiplicación de los panes, la Transfiguración, la expulsión de los mercaderes del templo o la Resurrección de Lázaro aparecerían en el arte por influencia de las representaciones teatrales¹. Como en otros muchos aspectos de su tesis sobre la renovación de la iconografía en la Baja Edad Media por influencia de los Misterios, Mâle comete en este caso un grave exceso. Todos estos temas aparecen en el arte desde los primeros siglos del cristianismo y son frecuentes tanto en el románico como en el primer gótico por lo que atribuir su aparición, incluso su popularización, al teatro resulta insostenible.

Hay sin embargo algunas transformaciones que se producen en la iconografía de estos temas en los siglos finales de la Edad Media que sí pueden achacarse a la influencia teatral. Hemos visto algunos casos en la vestimenta de San Juan Bautista en el episodio del Bautismo o en el uso de maquillaje dorado para representar a Cristo Transfigurado, pero quizá las influencias más claras pueden encontrarse en las representaciones del milagro de la Resurrección de Lázaro.

La Resurrección de Lázaro²

Mâle ha señalado como un rasgo teatral, relacionándolo con la *Passion* de Jean Michel, el gesto de San Pedro desenredando a Lázaro que ha salido de la tumba envuelto en

1 MÂLE (1904), pp. 288-89 y (1995) [1908], p. 55.

2 *Juan* 11, 1-44. El episodio no se menciona en los evangelios sinópticos. Según cierta leyenda recogida en el teatro medieval, Lázaro habría asistido a la resurrección del hijo de la viuda de Naín, preludio de la suya.

vendas cual momia egipcia o en un sudario atado con cintas.³ Así aparece en el arte francés, por ejemplo en una tabla de Nicolas Froment pintada para los franciscanos de Mugello, hoy en los Uffizi (1461),⁴ y en el flamenco (tabla de Juan de Flandes en el Palacio Real de Madrid).⁵ Tanto el gesto como la presencia de San Pedro, al que no se menciona en el relato evangélico,⁶ serían para él casos claros de influencia teatral.

Sabemos efectivamente que así se hacía en escena pero es más que probable que en éste, como en otros muchos casos, los autores teatrales se inspiren en el arte ya que ambos rasgos aparecen en las representaciones plásticas mucho antes de que los tengamos documentados en las rúbricas teatrales. En España el caso del capitel del ala norte del Claustro de la Catedral de Tudela (finales del XII, Fig. 1)⁷ y en Italia el fresco de Giotto en la capilla de la Arena de Padua (Fig. 2), entre otros muchos, demuestran el origen artístico y no teatral de estos rasgos.

Para Louis Reau, es por influencia de los *Misterios* que Lázaro aparece levantándose de un sarcófago en lugar de salir de pie de una gruta funeraria como sucede en el arte paleocristiano (Evangelario de Rossano, s. VIII) y como parece desprenderse del relato evangélico.⁸ Hay sin embargo numerosos casos en el románico como el capitel de Tudela o el del claustro de San Juan de la Peña (Fig. 3) por lo que más que pensar en una influencia teatral, creo que hay que ver el reflejo de las costumbres contemporáneas de enterramiento (en San Juan de la Peña se reproduce un modelo de sarcófago típico del románico de la zona) y posiblemente una contaminación con las escenas de la Resurrección de Cristo en las cuales la transformación de la gruta-sepulcro en un sarcófago ya se había producido con anterioridad, aquí sí que, con probabilidad, por influencia del drama litúrgico.

Estoy sin embargo de acuerdo con Reau en atribuir a la influencia teatral los casos en los que la tumba de Lázaro aparece en el coro de una iglesia, en lugar de al aire libre como se infiere del relato bíblico (tabla de Albert van Ouwater en el Louvre, Fig. 4), y creo también que en otros casos concretos pueden encontrarse paralelos claros con lo que se

3 MÂLE (1995) [1906], p. 56.

4 Véanse otros casos en Mâle, *ibid.*

5 BERMEJO MARTINEZ (1992), n° 9, 1496-1504.

6 Muchos comentaristas han supuesto incluso que Pedro no asistiese al milagro ya que quien toma la palabra en nombre de los apóstoles es Tomás.

7 El capitel se ha emparentado con el taller de San Juan de la Peña (Biurrún y Egry), con el de Silos (Lacoste) y con el de la Seo de Zaragoza (Iñiguez, Lacarra y Melero Moneo). Vid. MELERO MONEO (1992), p. 21.

8 REAU (1996), 1.2, p. 405.

hacia en el teatro y así lo ha demostrado Clifford Davidson en alguno de sus trabajos⁹. En el caso de *Ouwater*, a la peculiaridad de situar la escena en una iglesia se suman otras como son la postura de Lázaro, propia de quien se ha levantado por sí mismo y no de quien ha sido levantado de su sepultura; los ricos y exóticos ropajes de los judíos; el hecho de que Lázaro no mira hacia Cristo sino hacia el espectador del cuadro; el excepcional protagonismo que se otorga a San Pedro y la presencia de curiosos que contemplan la escena desde la puerta, que solo veo explicables si entendemos el cuadro como reflejo de una representación teatral¹⁰.

Centrándonos en el caso peninsular, tenemos documentado el tema en dos consuetas mallorquinas con rúbricas muy interesantes que prueban como se llevaban a la escena muchos de los detalles que son habituales en las representaciones artísticas del tema¹¹. Los textos catalanes nos presentan a una multitud ante el sepulcro de Lázaro, multitud que aparece frecuentemente en el arte aunque no se menciona en los Evangelios. En las consuetas se menciona el nombre de los Rabinos (*Abderon, Bengemí, Annás y Aron*) que tampoco aparecen en el relato de Juan, y se identifica a las hermanas de Lázaro con las Marías, rasgo que no aparece en el relato evangélico ni en los dramas latinos sobre el tema (Hilario¹² y Fleury¹³). El resto de los detalles que se mencionan en las rúbricas (el gesto de los rabinos tapándose las narices, por el mal olor, al abrir el sepulcro de Lázaro; Marta hablando al oído de su hermana y la Magdalena besando los pies de Jesús)¹⁴ tienen como fuente el propio relato evangélico¹⁵ y el arte, medio en el que son frecuentes desde el románico los gestos de desagrado al abrir el sepulcro (Capitel del Panteón Real de San Isidoro de León, capitel de Tudela, pinturas de Sigena,...etc.)¹⁶ y el de la Magdalena arrojándose a los pies del Señor¹⁷.

9 Vid. DAVIDSON (1981).

10 No coincido en este caso con Panofsky en su interpretación, para mí muy forzada, que ve en la escena una prefiguración del Juicio Final (PANOFSKY (1998)[1953], p. 316).

11 Vid. CENOZ y HUERTA (1988).

12 Véase traducción francesa en DOUHET (1854), col. 489 ss.

13 Hoy en la Biblioteca de Orleans, traducción francesa en DOUHET (1854), col. 486 ss. En este caso sí interviene María Magdalena pero no se identifica a las hermanas con las restantes Marías.

14 “*Ara obren lo moniment y tots fassen com qui sent male olor, exceptat lo Jesús*”,... “*Ara va Marta a Magdalena y diu-li a la orella*” ...

15 En el relato de *Juan*, Marta le dice a Jesús “ya hiede pues lleva cuatro días muerto” (11, 39) y el evangelista dice que le habló a su hermana “en secreto” e indica que la Magdalena se dirigió a Cristo y “se echó a sus pies” aunque no menciona el beso.

16 El rasgo es frecuente sobre todo en la pintura del siglo XV, tanto fuera de España (Breviario franciscano de la BNP) como en la Península, si bien aquí la mayoría de los casos son de origen flamenco (véanse dos Libros de Horas del s. XV, uno de la BNM y otro del Museo Parque Florido, en SANCHEZ CANTON (1950), figs. 190-91). Otro caso,

La existencia de estas dos consuetas es para sus editores indicio claro de la popularidad del tema en tierras mallorquinas, sin embargo no he podido encontrar ningún retablo catalán o mallorquín dedicado al asunto. El caso más claro en relación con las consuetas es del de una tabla valenciana de hacia 1500, hoy en paradero desconocido,¹⁸ en la cual aparecen todos los rasgos descritos en los textos: los gestos de desagrado de los *Rabís*, la Magdalena a los pies de Cristo y la presencia de las Tres Marías, dos de ellas hablándose al oído.

también de origen flamenco (ca. 1400), en una miniatura del Libro de Horas de Juan Rodríguez de Fonseca (Biblioteca del Seminario de S. Carlos de Zaragoza, ms. s.c., fol. 132v, en ESPAÑOL BERTRAN (1992), fig. p. 13 y cat. nº 14). Véanse también los dos casos de Juan de Flandes (BERMEJO MARTINEZ (1992), y el Libro de Horas (BNM Res. 178) de la escuela de Burgos (ca. 1480) y estilo hispano-flamenco que incluye la escena en el fol. 79v al comienzo del Oficio de Difuntos.

El gesto taparse la nariz para indicar el mal olor aparece en otros contextos como la representaciones de las *Afflicciones de Job* en las que su mujer se tapa la nariz con la manto para no oler el hedor de sus llagas (Sarcófago de Junio Basso (359)). O bien lo hacen los amigos que vienen a visitarlo (S. IX, Ms Vat. Grec. 794 fol 30r, en BARASCH (1997), figs. 19 y 20)

17 Nicolas Florentino, Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca (SANCHEZ CANTON, (1950), II, fig. p. 188).

18 La reproduce SANCHEZ CANTON (1950), II, p. 195.

Capítulo XIII: Ciclo de Pasión

Hasta finales del siglo XI la atención de los liturgistas, los teólogos y los artistas cristianos se dirigió más hacia los episodios de la Resurrección y de la Pascua que hacia los de la Pasión. Aunque no faltan en el ritual occidental ceremonias dramáticas en las que se rememora la Pasión y Muerte de Cristo (en primer lugar la propia Misa a la que hay que añadir los ritos de Semana Santa, el canto de los *Improperia*, el *Planctus*, la *Adoratio* y la *Depositio crucis* del Viernes Santo etc.), en la Alta Edad Media el énfasis se pone en la alegría pascual y en los episodios gozosos de la Resurrección de Cristo.

La meditación acerca del sufrimiento humano de Cristo está presente ya en la obra de los primeros Padres de la Iglesia pero no se convierte en un tema central de la teología occidental hasta la aparición de pensadores como San Anselmo (1033-1109) y San Bernardo (1091-1153), pioneros de una nueva espiritualidad que alcanzará sus mayores cotas en los siglos XIV y XV en los escritos de los místicos franciscanos. Para Sandro Sticca, la aparición de las *Pasiones* dialogadas –primero en latín y, desde finales del XIII, en vernáculo– es una consecuencia de los cambios artísticos y culturales que se produjeron durante en los siglos XI y XII en Occidente, y de las especiales circunstancias de la vida monástica del sur de Italia, cuna de las *Pasiones* latinas (el caso más antiguo conservado es la *Pasión de Montecasino*, del siglo XII)¹³⁴⁹.

El papel de la abadía de Montecasino y de su abad Desiderio es fundamental para Sticca en el proceso de génesis de los dramas de la Pasión. Montecasino mantuvo estrechas relaciones con la Iglesia bizantina que siempre había mostrado una especial predilección por el tratamiento narrativo del sufrimiento humano de Cristo, tanto en las artes plásticas como en la literatura, y de Bizancio llegaron los modelos plásticos para los primeros ciclos de Pasión en el arte italiano (frescos de St. Angelo in Formis), en sintonía con las nuevas tendencias de la teología occidental sobre la Pasión.

¹³⁴⁹ Es una composición fragmentaria a la que le falta el final. Lo conservado se compone de 320 versos, distribuidos en un total de doce escenas que van desde el regateo entre Judas y Caifás sobre el precio por traicionar a Cristo, hasta el lamento de la Virgen al pie de la cruz, pieza en lengua vernácula de la que sólo conservamos tres versos (318-20). Fue editada por su descubridor, M. Inguez, en 1936. Más reciente y cuidada es la edición que incluye STICCA (1970), pp. 70 ss.

No puede ser casual que la aparición de las *Pasiones* teatrales coincida con la de la literatura pasionística y la de las representaciones plásticas del Cristo humano y sufriente que desde mediados del siglo XII desplazan progresivamente al *Christus triumphans* que había predominado hasta entonces en el arte. El Cristo Hombre se impone ahora sobre el Cristo Dios y aunque pueden encontrarse por toda Europa, al menos desde el siglo VIII, casos aislados de la representación de la muerte de Cristo en la cruz, todo parece indicar que el centro de irradiación de esta nueva forma de representar a Cristo crucificado fue la zona sur de Italia.

Lo que no está claro es la relación entre las *Pasiones* latinas y las grandes *Pasiones* vernáculas del siglo XV. Los cuatro textos latinos que han llegado a nuestros días¹³⁵⁰ presentan un notable grado de independencia entre ellos y con respecto a las Pasiones en lengua vernácula y a los dramas litúrgicos navideños y pascuales. Aunque existen algunas Pasiones “experimentales” en Alemania, Francia, Italia y Suiza¹³⁵¹ en las que se combina en el texto el latín y las lenguas vernáculas, las teorías actualmente más extendidas tienden a negar las tesis tradicionales que consideraban el género pasionístico como una evolución de los dramas litúrgicos pascuales¹³⁵².

Es de destacar que frente a la escasez de textos latinos (sólo cuatro) y bilingües (apenas media docena) son abundantísimas las Pasiones vernáculas. La Pasión parece haber sido en la Edad Media un género eminentemente popular que alcanzó su desarrollo como una manifestación de la devoción del pueblo alentada por las órdenes mendicantes, especialmente por los franciscanos. A diferencia de los dramas litúrgicos, rituales religiosos estables propios de comunidades monásticas y catedralicias, que se perpetuaron en latín, las Pasiones, expresión de la piedad popular, emplearon preferentemente las lenguas vernáculas.

1350 Los textos conocidos hasta la fecha son la *Passio de Montecasino*, las dos versiones del siglo XIII de los *Carmina Burana* (*Ludus brevis de Passione* y *Ludus de Passione*; YOUNG (1932), I, 514-31), y el fragmento del siglo XIV procedente de Sulmona (YOUNG (1932), I, 701-708), denominado *Officium quarti militis*. Al margen de estos testimonios hay noticias indirectas de representaciones de la Pasión en varios lugares a lo largo de los siglos XIII-XV (vid. STICCA (1970), p. 52), pero en la mayoría de los casos no está claro si eran en latín o en vernáculo.

1351 Ya en Montecasino, como hemos visto, se introduce un *Lamento* en el dialecto italiano meridional y lo mismo sucede en la Pasión de Cividale (1298) y en las pasiones alemanas de Muri (s. XIII) y Benediktbeuern (*Pasión Larga*) que emplea el alemán en las escenas que son creación original del autor, y en las canciones correspondientes al planctus de la Virgen con San Juan a los pies de la cruz y al diálogo entre José de Arimatea y Pilatos (YOUNG (1932), I, pp. 520 ss.) Véanse otros casos similares en CHAMBERS (1903) II, pp. 77-78 n 3 y STICCA (1972), pp. 39-68.

1352 Vid. FRANK (1930) y (1931).

El papel de los franciscanos en el desarrollo del género ha sido puesto de manifiesto por recientes investigaciones¹³⁵³. Por un lado, la meditación sobre el dolor de Cristo en la cruz y la redención a través del martirio es uno de los ejes de la mística franciscana en torno a la cual gira la obra de teólogos y poetas como San Buenaventura, Alejandro de Hales, Roberto Grossatesta o Tomás de Celano. Por el otro, la orientación franciscana hacia la predicación urbana y el contacto directo con el pueblo llevó a la orden de los frailes menores a adoptar técnicas juglarescas para atraer al público con sermones dialogados y representaciones en las que se pretende instruir y excitar la piedad de las masas.

La “conexión franciscana” es evidente por ejemplo en el teatro inglés donde contamos con numerosas noticias de la participación de los frailes en la elaboración y ejecución de los grandes ciclos de York y Coventry y sabemos que desde los tiempos del obispo Roberto Grossatesta los franciscanos se hicieron cargo casi en todas partes de las representaciones para evitar que éstas tomaran un cariz irreverente, circunstancia que al parecer ya había comenzado a producirse¹³⁵⁴.

También en Italia se ha podido estudiar la presencia franciscana en el teatro, especialmente en la región de los Abruzos, una de las zonas donde floreció la lírica franciscana y donde la predicación con técnicas espectaculares alcanzó mayor desarrollo¹³⁵⁵, y así mismo en España se ha señalado la influencia de la espiritualidad franciscana en Gómez Manrique¹³⁵⁶, autor de una discutida pieza pasionística, las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, para unos obra indiscutiblemente teatral y destinada a la representación aunque otros la consideran pieza lírica heredera de los lamentos medievales del *Planctus Mariae*.

Las primeras Pasiones vernáculas aparecen a comienzos del siglo XIV en Alemania (Pasiones de Viena y Saint Gall) e Inglaterra (los grandes *mystery cycles* ingleses son de finales del siglo XIV pero las Pasiones que forman parte de ellos son sin duda anteriores). En Francia tenemos casos de finales del siglo XIII o comienzos del XIV (fragmentos de Sion y Autun y *Pasión Palatina*), siendo el país donde alcanzaron mayor desarrollo, a finales del siglo XV, con las grandes *Pasiones* de Gréban, Mercadé y Jean Michel.

1353 Véanse las actas del congreso *Il francescanesimo e il teatro medievale*, celebrado en San Miniato en 1982.

1354 Sobre las relaciones entre los franciscanos y el teatro inglés vid. CRADDOCK (1950) y JEFFREY (1975).

1355 DE BARTHOLOMAEIS (1952) [1924].

1356 Vid. SURTZ (1983).

En la Península hay casos muy tempranos en el área catalana e incluso se ha postulado la existencia de un foco pasionístico en Cataluña, independiente de la dramaturgia francesa del Norte, foco que ejercería su influencia en la zona provenzal y sobre Castilla a través de Valencia¹³⁵⁷. No hay que olvidar que pocas zonas de Europa conservan tal cantidad de textos como Cataluña y que en que ninguna, salvo Alemania, se mantuvieron tanto tiempo, ininterrumpidamente, las representaciones¹³⁵⁸. Como ha destacado Massip¹³⁵⁹, los textos más antiguos conservados en Europa son fragmentos catalanes y en Cataluña hay una honda tradición pasionística que ha hecho que se conserven representaciones populares hasta la actualidad¹³⁶⁰.

En el área catalana se conservan *Planctus* desde el siglo XIII y varios casos (*Consuetu Vella* de Vic (Ms. 134, S. XIII) y Consuetas de Mallorca y Barcelona (siglo XIV), apuntan a una posible dramatización y ejecución espectacular¹³⁶¹. De procedencia mallorquina son dos fragmentos de una Pasión de finales del siglo XIII de la que se conserva otro fragmento rosellonés y la traducción provenzal (ca. 1345) del manuscrito Didot¹³⁶². Del siglo XIV es otro fragmento localizado en el Archivo de la Catedral de Barcelona¹³⁶³ y de la misma centuria las noticias de representaciones en Pollença (1355) y Villareal (1369)¹³⁶⁴. También del XIV es una Pasión juglaresca estudiada por Peter Cocozzella, aunque se trata de una

1357 Vid. ROMEU i FIGUERAS (1958), p. 62, antes del descubrimiento del *Auto de la Pasión* toledano atribuido a Alonso del Campo.

1358 Vid. ROMEU FIGUERAS (1958), pp. 59-60.

1359 MASSIP i BONET, (1987), pp. 253-68.

1360 Hasta principios del siglo XX se mantuvieron en muchos lugares y en la actualidad perviven las pasiones de Olesa y Esparreguera, la de Cervera y la de Vergés.

1361 Los *Planctus* son composiciones líricas cuyo rasgo formal más característico es la utilización del estilo directo bien como monólogo de la Virgen o estableciendo un diálogo con Cristo o con los demás personajes de la crucifixión. Estas piezas tienen relación con el origen de la *Passio* latina, aunque no sean su punto de partida como se había venido afirmando, y en ocasiones tuvieron una puesta en escena espectacular con distintos cantores, vestuario, gesticulación y movimiento escénico. Es posible que a partir del s. XII algunas de estas piezas fueran interpretadas en el contexto de las ceremonias de la *Adoratio crucis* o *Depositio*, pero no hay testimonios documentales hasta el siglo XIV (Cividale, Bèrgami y Padua, norte de Italia, STICCA (1988), p. 70 ss.) y XV (Regensburg, YOUNG (1932), I, 505). Sabemos que la Pasión de Montecasino incluía un *planctus* en italiano y tenemos casos de piezas de este tipo con puesta en escena espectacular desde finales del siglo XIII y principios del XIV (Vic y Palma de Mallorca, vid. DONOVAN (1958), p. 135; LLOMPART i MORAGUES (1978), pp. 109-33 y MASSIP i BONET (1993), p. 26-41). Resumiendo, en su origen el *Planctus Mariae* fue un motivo literario de poesía lírica religiosa que desde el siglo XII se convirtió en un elemento de desarrollo de las *Passiones* latinas pero al tiempo permaneció como pieza independiente ejecutada a partir del siglo XIII en el oficio del Viernes Santo (vid. CASTRO CARIDAD (1996), pp. 186 ss.).

1362 Vid. MASSIP i BONET, (1987), p. 256 y nota 18. La *Pasión Didot* ha sido editada modernamente por SHEPARD (1928).

1363 ROMEU FIGUERAS (1962-67), pp. 103-132. Sólo se conservan 14 versos de Nicodemo.

1364 Vid. DONATE SEBASTIA, (1968), pp. 149-164. En Villareal hay noticias hasta 1499 y algunas menciones posteriores de representaciones que pueden referirse también a la Pasión (vid. FUSTER (1976), p. 34 nota 15). En los documentos se indica que la Pasión se representaba en los fosos de las barbacanas de la villa lo que demuestra que las Pasiones nacían fuera de la iglesia. En Pollença la pasión se representaba en la plaza de la villa y se mantuvo hasta finales del XVI a pesar de los intentos de prohibición de 1470 (vid. MASSOT i MUNTANER (1962) y MUNAR i MUNAR (1994), p. 71).

obra de carácter recitativo y narrativo y no parece que fuese escrita para ser representada¹³⁶⁵. Podría ser así mismo del XIV el texto primitivo de la *Passió* de Cervera (1534)¹³⁶⁶.

Ya del siglo XV es un fragmento de otra Pasión catalana, localizado en el Archivo capitular de Vic por José Gudiol en una copia hecha por el archivero José Serra Campdelacreu y fechada al margen por el copista el 17 de noviembre de 1445¹³⁶⁷. Del mismo siglo XV son noticias de Lérida (1453), Tarragona (1472, 1479) y Mallorca. Del siglo XV podría ser también el texto base de los *Devallaments* mallorquines del código Llabrés, copiados en el siglo XVI¹³⁶⁸. A esta última centuria corresponde el fragmento de Ulldecona¹³⁶⁹ y ya de siglos posteriores, aunque enraizados en la tradición medieval, son los textos de la denominada “séptima pasión catalana”¹³⁷⁰ y de las Pasiones rosellonesas y de Manresa¹³⁷¹. En total suman más de veinte testimonios que prueban la importancia del género pasionístico en tierras catalanas.

En Castilla, al igual que sucede en el resto de los géneros teatrales medievales, los textos escasean y todos los testimonios son de fechas tardías. No se conservan, si es que existieron, pasiones latinas y los testimonios de representaciones vernáculas que aparecen en el siglo XV se circunscriben casi totalmente a Toledo. Según el testimonio del *Corbacho*, la Pasión se representaba en la ciudad hacia 1438¹³⁷² y tenemos noticias en el Libro de Cuentas catedralicio desde 1474¹³⁷³. Las investigaciones de las archiveras Carmen Torroja y María Rivas han sacado a la luz numerosos datos sobre las representaciones de la festividad del *Corpus Christi* y nos han proporcionado el texto de la única Pasión castellana conocida del

1365 COCOZZELLA (1988). Sobre el papel de las pasiones narrativas de los juglares (*Passion des jongleurs*) en el desarrollo del género pasionístico medieval véase FRANK (1930).

1366 ROMEU FIGUERAS (1962-67).

1367 DONOVAN (1958), p. 87. En la Pasión vicense se utiliza el latín para las rúbricas y se emplea la estrofa latina *Eamus mirram emere*, que es una composición peculiar de la *Visitatio Sepulchri* latina de Vic. Se utilizan también las estrofas dialogadas *Dic nobis, Maria*, traducidas al catalán, de la prosa de *Pascua Victimae paschali laudes*, lo que parece indicio claro de que en este caso existe una relación entre los dramas litúrgicos y las Pasiones vernáculas. Para algunos (Donovan, Martín de Riquer) el texto presenta indicios de una antigüedad mayor de la que le adjudica el copista y podría ser del siglo XIV.

1368 Así lo cree ROMEU FIGUERAS (1962-67).

1369 Vid. infra nota 1656.

1370 Se conservan dos copias del siglo XVII en la Biblioteca de Catalunya, Ms. 26 y 64. En la copia del Ms. 26 aparece un detalle curioso ya que Pilatos habla a la oreja a José de Arimatea y le dice que coja el cuerpo en secreto para que no se enteren los judíos, detalle que para ROMEU FIGUERAS (1962-67), p. 216 se copiaría de un *Devallament* desconocido.

1371 Se conservan también unas notas de representación del siglo XVIII en el Archivo de Perpignan con diferentes “trucos” escénicos.

1372 “Representación hazen de la Pasión al Carmen”, vid. la ed. de Pastor Sanz (1970), p. 126.

1373 SURTZ (1983), pp. 70 ss.

siglo XV, el ya célebre *Auto de la Pasión*, atribuido al capellán de la Catedral de Toledo Alonso del Campo¹³⁷⁴.

Para Alberto Blecua, Alonso del Campo no sería exactamente el autor del texto sino más bien un copista que reunió materiales de distintas procedencias, fundamentalmente de la *Pasión Trobada* y las *Siete Angustias* de Diego de Sanpedro, como ya señalaron sus descubridoras, y muy probablemente de una antigua Pasión toledana que Blecua con argumentos filológicos e históricos propone fechar a finales del siglo XIII o comienzos del XIV¹³⁷⁵. De ser correcta la datación, tendríamos que remontar el origen de las Pasiones castellanas a fechas similares a las de Cataluña o Francia lo que resulta problemático aunque hay que recordar que ya Berceo en su *Duelo que hizo la Virgen María el día de la Pasión de su hijo Jesucristo* (ca 1215)¹³⁷⁶ hace una descripción de la Pasión con partes dialogadas y perfectamente representable, si bien la mayoría de los estudiosos del teatro castellano la consideran una pieza lírica en la tradición de los *Planctus* que no prueba la existencia de representaciones sobre la Pasión¹³⁷⁷.

Al margen de las noticias de Toledo, tenemos como veremos el testimonio del arte -los abundantes cristos articulados de los siglos XIII-XV prueban la existencia de representaciones al menos mimadas-, y una referencia aislada de representaciones en León en 1458¹³⁷⁸. Ya en el siglo XVI las noticias se hacen más frecuentes (Muxía, A Coruña 1546)¹³⁷⁹ y aparecen más textos (*Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, *Descendimiento* burgalés de 1552, *Auto de la Quinta Angustia* de Timoneda, etc.).

Si pasamos al terreno del arte, tenemos desde fecha muy temprana representaciones de escenas aisladas de la Pasión (Entrada en Jerusalén, Prendimiento, Flagelación, Crucifixión..) pero los grandes ciclos que abarcan todos los episodios no aparecen hasta fechas tardías. En la escultura monumental, por ejemplo, el primer caso es la portada lateral norte de la Catedral de Reims (1245-55) y en España, la Puerta de Santa Catalina en el claustro de la Catedral de Burgos (segunda mitad XIII) seguida por varios casos navarros del siglo XIV

1374 TORROJA Y RIVAS (1977). Sobre el *Auto de la Pasión* véase también BLECUA (1988) y HERMENEGILDO (1992).

1375 Vid. BLECUA (1988), especialmente las conclusiones en pp. 108 ss.

1376 Véase la edición de la *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. LVII, pp. 131-37.

1377 Vid. PEREZ PRIEGO (1997), p. 9, quien no deja de reconocer que la vinculación con los *Planctus* autoriza a pensar en una relación con el teatro y que la escena de la vela de los judíos es una situación teatral propia de los *Ludus Paschalis*.

1378 En un documento de la Catedral leonesa (1458) consta un pago de 107 mrs. "a los que ficieron la representación de la Pasión el viernes de la cruz" (vid. LOPEZ SANTOS (1947), p. 8).

1379 LOPEZ FERREIRO (1968) [1883], p. 279.

(San Cernin de Pamplona, Iglesia del Santo Sepulcro de Estella y puertas del claustro de la Catedral de Pamplona).

Ya se ha señalado más arriba que de la zona de Montecasino en Italia salió no sólo la primera Pasión latina sino también una importante serie de obras de arte de temática pasionística lo que sugiere la existencia de un vínculo directo entre las artes plásticas y las escénicas. En la Pasión casinense parece que fue el autor teatral el que tomó los modelos de las artes visuales bizantinas pero en otros casos parece evidente que fueron los artistas los que se inspiraron en el teatro e incluso, en casos concretos, que reprodujeron en vivo una representación teatral de la Pasión.

En el Museo de la Seo de Zaragoza se conservan dos tapices de la Pasión que son sin duda la transposición de una representación teatral. Las piezas, donadas al parecer por Don Dalmacio de Mur, se relacionan con las obras de tapicero de Arrás Pierrot Feré (ca. 1402)¹³⁸⁰ aunque podrían ser piezas de elaboración local ya que sabemos de la existencia de tapicerías en Aragón en manos de flamencos, pronto imitados por tejedores indígenas.¹³⁸¹ La dependencia de modelos norteños es evidente, de modo que su valor como testimonio de una situación realmente existente en Aragón es relativo, pero creo fuera de toda duda que ambos son reflejo de una *Pasión* teatral. En el primero de ellos (Fig. 1) se representa a vista de pájaro la ciudad de Jerusalén y en varias *mansiones* se desarrollan las escenas (Entrada, Prendimiento, Escarnio, Flagelación, preparación de la cruz) de una manera muy similar a como se hace en la famosa *Pasión* de Hans Memling en la Galleria Sabauda de Turín (Fig. 3), unánimemente considerada por la crítica como un reflejo del tipo de escenario conocido como '*loca*' o '*platea*'¹³⁸². En el segundo tapiz (Fig. 2) la acción se desarrolla a las afueras de la ciudad en un escenario simultáneo en el que aparece Cristo llegando al Calvario, la Crucifixión, la Resurrección, la aparición a la Magdalena y el descenso de Cristo al Limbo representado como una torreta defendida por los demonios¹³⁸³.

1380 Vid. TORRALBA SORIANO (1953).

1381 Vid. Del ARCO (1918), pp. 2 y 5, quien los fecha a finales del siglo XIV, y CABRE Y AGUILO (1929), p. 13. Los tapices figuraron en la exposición de la Lonja de Zaragoza de 1917 n° 33 y 34.

1382 No se trata exactamente para Michael O'Connell de la representación de un escenario simultáneo, sino más bien de representaciones simultáneas del tipo de los dramas ingleses del Corpus. Vid. O'CONNELL (1995) y MESNIL (1911), p. 101 para una interpretación más tradicional. El mismo tipo de escenografía simultánea inspirada en los Misterios utiliza Memling en la tabla de los *Siete gozos de la Virgen* de la Pinacoteca de Munich (ca. 1480). Sobre el significado de los conceptos "*loca*", "*platea*", "*luogo deputato*"... en el teatro medieval véase WEIMANN (1989).

1383 Véase más abajo el capítulo dedicado al Infierno sobre la naturaleza teatral de este tipo de construcciones.

La tapicería es una rama de la actividad artística en la que se han señalado frecuentemente influencias teatrales. Los tapiceros, artesanos de un oficio pero sin formación artística, suelen crear sus composiciones a partir de “cartones” proporcionados por pintores y cuando crean sus propias escenas recurren muchas veces a la realidad de los espectáculos públicos, de las fiestas cortesanas y de las representaciones teatrales. En el mismo Museo de Zaragoza se conserva como hemos visto un tapiz de la primera mitad del siglo XV con la historia de Jefe (escuela de Brujas) en el que cabe ver también una inspiración teatral ya que aparece en la orla un “narrador” que señala hacia la escena principal mientras muestra un pergamino con un texto en francés. Otro del mismo Museo, conocido como el *Tapiz de las Naves* (Fig. 4), puede ser también reflejo de las *Naos* con ruedas que sabemos eran frecuentes en las fiestas cortesanas¹³⁸⁴ y en las procesiones del *Corpus*¹³⁸⁵.

Sin salir de la Península pero cambiando de escenario, tenemos, mejor dicho teníamos ya que desaparecieron en 1936, dos frontales bordados con escenas de la Pasión en Valencia en los que se reproduce también una escenografía simultánea con detalles, como el episodio del estiramiento de los miembros de Cristo, que como veremos eran habituales en las grandes Pasiones europeas. Los bordados figuraron en la Exposición Histórica Europea celebrada en Madrid en 1892 por lo que se conservan fotografías (Fig. 5) y sabemos que fueron donados a la catedral en 1474. Para Cabré Aguiló eran imitaciones de tapices flamencos pero quizá obras españolas¹³⁸⁶, y es desde luego evidente en ellos la influencia de la pintura catalana de mediados del siglo XV, particularmente de la de Jaume Huguet como ya notó Alcolea¹³⁸⁷.

1384 En el área aragonesa tenemos documentado un *Entremès de les Galeres* en las entradas reales desde Jaime I y numerosos casos en el sur de Italia (Palermo, Mazzara, Potenza...). En Portugal, en las fiestas de la boda del príncipe Alfonso de Portugal con la infanta española Isabel en 1490 el rey, como “Caballero del Cisne”, “*Entrou pela porta da sala com nove bateis grandes, em cada um seu mantedor, e os bateis metidos em ondas do mar feitas de pano de linho pintadas de maneira que parecia água*”. (vid. BRAGA (1898), pp. 62 ss. y PALLA (1996), p. 191). Tenemos también el testimonio de Ochoa de Isasaga quien en su carta a los Reyes Católicos (25 de Diciembre de 1500), describe minuciosamente las fiestas de Navidad que tuvieron lugar en la corte portuguesa, con sus momos y escenografía que incluía un huerto artificial y un barco, “*fecho artificialmente*” que llevaba ocho romeros vestidos de peregrinos jacobeos (texto de la carta en GOMEZ MORENO (1990), pp. 144-51). Las representaciones de barcos en el arte medieval tienen como rasgos comunes la simetrización, tendencia a exagerar la altura, esquematización y estilización, inexactitud en las proporciones y las perspectivas (vid. VILLAIN-GANDOSSI (1990) que las sitúan en muchas ocasiones en la categoría de embarcaciones “idealizadas o imaginarias” como las arcas de Noé y los barcos de parada.

1385 La *Nao* con ruedas era uno de los elementos más característicos de la procesión del Corpus de Pontevedra y desde ella se lanzaban salvas y se recitaban las *vaias* en verso dirigidas a los diferentes gremios (vid. SAMPEDRO Y FOLGAR (1902), p. 257 y FILGUEIRA VALVERDE (1946), p. 37). Sabemos también que en Santiago de Compostela salió una carroza en forma de nave móvil en la procesión de 1641 (EIJAN (1930), p. 98).

1386 CABRE Y AGUILO (1929), p. 11.

1387 ALCOLEA (1975) p. 388.

La Entrada de Cristo en Jerusalén

En el relato evangélico, la Pasión comienza propiamente con la entrada de Cristo en Jerusalén sin embargo, en las *Meditationes Vitae Christi*¹³⁸⁸ y en los grandes *Misterios* bajomedievales se introduce una escena a la que no se hace alusión en los Evangelios: la Despedida de Cristo de su Madre antes de partir para la ciudad¹³⁸⁹. Mâle y Reau han relacionado la aparición del tema en el arte de los siglos XV y XVI con el relato de las *Meditationes* pero no de manera directa sino a través del teatro que lo popularizaría integrándolo en el ciclo de los siete gozos de María¹³⁹⁰.

Según Mâle, el tema aparece por primera vez en una vidriera de Verneuil, hacia 1450, extendiéndose en el XVI por toda Europa. En Francia tenemos un caso, por ejemplo, en el manuscrito francés 992 de la Biblioteca Nacional de París (fol. 83v, segunda mitad del siglo XV), en Alemania en el famoso grabado de la *Pasión* de Durero y en los Países Bajos en el tríptico flamenco del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (inv. n.º 1040) en el que la escena aparece integrada en un ciclo de los gozos de María.

En el arte peninsular es un tema raro aunque pueden encontrarse algunos casos en la pintura manuelina portuguesa: una tabla de Diogo Contreiras en el retablo de la Iglesia de San Quintino de Sobral de Monte Agraço, otra del taller de Viseu, actualmente en paradero desconocido¹³⁹¹, y la tabla de André de Padilla en la sacristía de la iglesia Matriz de Viana do Castelo (ca. 1535, Fig. 6)¹³⁹².

Por lo que respecta a la Entrada en Jerusalén, suelen distinguirse en la iconografía del tema dos grandes tipos, oriental y occidental, que se diferencian por la manera en la que Cristo monta sobre el asno. A horcajadas en los ejemplos occidentales y de lado en los

1388 Capítulos LXXI y LXXII.

1389 En España hay varios casos tardíos, dos en el *Códice de Autos Viejos* (*Auto del despedimiento de Cristo a su Madre* (ROUANET (1913), n.º LIV, pp. 403 ss.). Otro caso es el *Auto llamado Lucero de Nuestra Salvación, que trata del despedimiento que hizo Nuestro Señor Jesucristo de su bendita Madre*, de Ausias Izquierdo Cebrero (ca. 1582) editado por Gillet, BAE, vol. XXXV, pp. 910 ss.

1390 MÂLE (1995)[1922], pp. 39 y 49; REAU (1996), 1.2, p. 411.

1391 MARKL (1995), p. 260. Ambas son obras del primer tercio del siglo XVI.

1392 Posteriormente aparece en la obra de El Greco (vid. GOMEZ MORENO (1927).

orientales¹³⁹³. Tradicionalmente (Grabar, Kantorowicz) se ha relacionado la iconografía general del tema con la de los *Triunfos* imperiales romanos y los *adventus*, aunque recientemente se ha rechazado la posibilidad argumentando que en todo caso debe de relacionarse con las entradas de los Señores de la Baja romanidad en sus *Villae*¹³⁹⁴.

Se han señalado también posibles influencias de las procesiones del Domingo de Ramos, de origen oriental pero implantadas en occidente al menos desde el siglo IX, procesiones en las que muchos estudiosos han querido ver rasgos teatrales¹³⁹⁵. La procesión de los Ramos tuvo su origen en la liturgia de Jerusalén. El testimonio de la monja Egeria, quizá gallega, que peregrinó a los Santos Lugares en la Alta Edad Media nos indica que en los siglos VII-VIII la piedad popular indujo a entrar en las iglesias orientales durante la última semana de Cuaresma con ramos y palmas que se agitaban mientras se cantaba el *Hosanna*, recordando la entrada de Jesús en Jerusalén. A partir del siglo IX tenemos testimonios también en Occidente de procesiones de Ramos que adquirieron desde el principio un carácter triunfal como fiesta de Cristo Rey.

Estas procesiones fueron pronto muy populares por toda Europa, especialmente en el sur de Alemania y zonas limítrofes como Alsacia o Suiza (*Plamsonntagsprozession*). Normalmente en ellas se reconstruía la entrada de Cristo en Jerusalén bien con una estatua, (el *Palmesel*¹³⁹⁶), montada sobre ruedas, o en un cuadro vivo con el obispo montado en el pollino.¹³⁹⁷ En España, la procesión debió de realizarse al menos desde el siglo XI (la pila bautismal de San Isidoro de León en la que Cristo y los Apóstoles avanzan en fila llevando cruces así lo sugiere) y sabemos que en fechas posteriores se utilizaron borricos con ruedas en contextos teatrales. En Toledo, (ca. 1493) se construyó para el *Auto del Sacramento* un asno de arcilla, sábanas viejas, aros y corcho, pintado, con sus arreos, y montado sobre cuatro ruedas de fresno. No sabemos con seguridad cuál era la función del asno en el *Auto del*

1393 COOK (1927-28), p. 167. Ello no significa que la fórmula oriental fuera completamente desconocida en occidente ya que aparece, entre otros lugares, en el románico francés (Cook, *Op. Cit.* p. 171).

1394 MATHEWS (1993). Agradezco a mi compañero el profesor Carlos Sastre Vázquez esta referencia. Cabe también la posibilidad de una relación con las entradas de los obispos medievales en sus diócesis que reproducen el ritual del *adventus* de los grandes dignatarios imperiales (vid. McCORMICK (1986), pp. 328-34).

1395 Vid. CHAMBERS (1913), II, p. 4 ss.

1396 Se conservan todavía varios ejemplares (Museo bávaro de Munich, Museo Germánico de Nueremberg, Museos de Basilea y Zurich (Lam. XI, Fig. 16), Museo de la Catedral de Estrasburgo, Museo de Bolzano...) y ello a pesar de que muchos fueron destruidos por los protestantes. Los más antiguos son de finales del siglo XII aunque parece que el origen de estas procesiones se encuentra en el mundo tardocarolingio y otomano. Hay también algún caso en Italia como el de Sta. M^a in Organo de Verona, de mediados del XIII (vid. TRIPPS (1999), pp. 92 ss. y figs. 37-39)

1397 Sobre la influencia en el arte de estas procesiones centroeuropeas véase LARSON (1959), nota 11. Bibliografía más completa en FORSYTH (1969) nota. Véase también FORSYTH (1972), p. 58.

Sacramento pero debió de utilizarse también en el *Auto de la Entrada en Jerusalem* ya que en los inventarios se menciona una asna para este *Auto* pero no hay pagos por ella lo que supone que ya estaba hecha¹³⁹⁸. La tradición de las procesiones del borriquito y la bendición de los Ramos, de larga pervivencia en la Península hasta la actualidad, prueba también la popularidad de la práctica.

Parece probable que estas procesiones hubieran influido en el arte y en ejemplos puntuales parece que así sucedió, pero la mayor parte de los rasgos de la iconografía del asunto que se han atribuido a su influencia aparecen en el arte desde la época paleocristiana, mucho antes de que tengamos documentadas estas procesiones, y pueden explicarse sin dificultad acudiendo a los apócrifos como el *Evangelio de Nicodemo*.

Hildburg, por ejemplo, piensa que hay que relacionar con el teatro y las procesiones la presencia en la escena de niños que arrojan flores y ramas, y aduce como prueba las rúbricas que así lo indican en los dramas ingleses. En Coventry una rúbrica dice: “*late vs than welcome hym wijb flowrys and bravnchis of the tre*” e indicaciones similares encontramos en el *Ludus Coventriae* y en York¹³⁹⁹. Igualmente teatral le parece el personaje subido a un árbol para ver mejor que aparece frecuentemente en el arte, un anacronismo ya que San Lucas (19, 3-4) menciona a Zaqueo, bajo de estatura, que se subió a un sicómoro para poder ver a Jesús durante su entrada en Jericó, no en Jerusalén¹⁴⁰⁰. Al conocimiento por parte de los artistas de estas procesiones dramatizadas cabe atribuir también, según Hildburg, el uso de ramas de sauce florido en lugar de palmas, rasgo muy frecuente en los alabastros ingleses, ya que sabemos que en las procesiones inglesas se utilizaba el sauce ante la imposibilidad de encontrar palma en Inglaterra (hay referencias del uso del sauce en el Yorkshire y en el Derbyshire donde se le denomina “*English Palm*”)¹⁴⁰¹.

Creo que en este último caso Hildburg está en lo cierto y lo ratifica el hecho de que en los alabastros de la misma época los santos sostengan verdaderas palmas cuando se utilizan como atributo en otras escenas. No es posible, sin embargo, postular un origen teatral para el personaje del árbol ya que lo encontramos en el arte desde la época paleocristiana, por

1398 TORROJA y RIVAS (1977), pp. 62 y 69.

1399 HILDBURGH (1949), p. 73.

1400 HILDBURGH (1949), p.74.

1401 HILDBURGH (1949), p. 74.

ejemplo en un sarcófago embutido en la fachada de la Catedral de Tarragona¹⁴⁰². Tampoco cabe atribuir sin más a la influencia de las procesiones la presencia de los niños. Ciertamente en ellas la presencia infantil, como en cualquier desfile, cortejo o procesión, era inevitable, y sabemos incluso que en algunos lugares montaban por turnos en la borrica, pero su aparición en el arte es anterior a la época en la que tenemos documentadas las procesiones y su origen se encuentra probablemente en una doble confusión: entender como niños a “los hijos de los Hebreos” que menciona el *Evangelio de Nicodemo*, cuando entre los hebreos la palabra “hijo” se aplicaba indistintamente a cualquier menor de treinta años¹⁴⁰³, y convertir en “niños” a los asistentes a la Entrada, frecuentemente representados de pequeño tamaño en los ejemplares paleocristianos por entenderse como atributos y por la conocida ley de proporción jerárquica que rige en buena parte del arte medieval.

Puede, sin embargo, que la popularidad de la que el tema gozó en el arte medieval¹⁴⁰⁴ tenga que ver con la popularidad de las procesiones y algunos rasgos como la presencia en la escena de espectadores o la disposición de los discípulos en fila llevando cruces están sin duda inspirados en la ceremonia anual y no en el relato bíblico. Hasta fechas tardías pueden detectarse influencias de la procesión ciudadana. En una pintura portuguesa del Maestro de la *Charola* de Tomar (¿Jorge Afonso?) un Cristo hierático montado en un borrico inmóvil contrasta con la agitación de la multitud que se agolpa a las puertas de la ciudad y los espectadores que asoman a la almenas con la religiosidad de quien asiste a una procesión¹⁴⁰⁵. Sin duda el pintor manuelino había contemplado procesiones con una borrica de madera y su recuerdo late en la concepción de la escena.

1402 PALOL (s.a.) figs. 154-55.

1403 REAU (1996), 1.2, pp. 415-16.

1404 En el arte español el tema es especialmente frecuente desde la época paleocristiana (sarcófago de la fachada de la Catedral de Tarragona (PALOL (s.a.), figs. 254-55). En el románico el punto de partida está en la ya citada pila bautismal de San Isidoro de León siendo luego muy abundantes los casos en la escultura (túmpanos y capiteles), en la pintura y la miniatura.

1405 MARKL (1995), p. 260. Reproducción en *Coloquio*, 5-6 (1959), fig. 3. No se me escapa que los espectadores en las almenas de la puerta de la ciudad aparecen en el arte al menos desde el siglo XIII (Marfil del *Metropolitan*, *Summa Artis*, vol. XI, fig. 356) de modo que es posible que el maestro de Tomar no haga sino repetir un tipo tradicional inspirado quizá en las procesiones.

La Última Cena

Desde sus orígenes paleocristianos y hasta principios del siglo XV la iconografía de la escena se mantiene prácticamente invariable. El esquema es frontal con Cristo en el centro, los Apóstoles dispuestos a su lado en dos grupos de seis y cinco integrantes y Judas aislado en el lado opuesto de la mesa¹⁴⁰⁶, generalmente de forma rectangular lo cual se adapta perfectamente a las costumbres litúrgicas y domésticas sin que haya que pensar en una importación del arte de la Capadocia bizantina como pensaba Millet.

A finales del siglo XIV y comienzos del XV aparece en el arte occidental una nueva ordenación con los apóstoles dispuestos en torno a una mesa circular, cuadrada o poligonal¹⁴⁰⁷. Para Mâle, esta novedad se inspira en la puesta en escena de los *Misterios* y argumenta que en todas las ediciones del Misterio de Jean Michel¹⁴⁰⁸ aparece un dibujo a toda página en el que la cena se representa en torno a una mesa cuadrada con Judas y San Felipe solos en el lado que mira hacia el espectador¹⁴⁰⁹.

La tesis de Mâle es sin embargo en este caso insostenible. Como ya señalaron Cohen y Mesnil, la primera obra en la que según Mâle aparece esta disposición (una tabla de Dirck Bouts en S. Pedro de Lovaina¹⁴¹⁰), fue pintada hacia 1468, casi veinte años antes de la representación del *Misterio* de Jean Michel¹⁴¹¹. Parece pues que Jean Michel se inspiró en el arte y es probable que, como argumenta Bordier, su “obsesión” por fijar un esquema

1406 En la Península aparece este esquema en un Marfil de S. Millán de la Cogolla y un fresco de S. Baudilio e Berlanga SANCHEZ CANTON (1952), p. 1 y 2. También en el fresco del Panteón de S. Isidoro de León (*Summa Artis*, vol. IX fig. 883), entre otros muchos ejemplos románicos. Ya en el gótico aparece, entre otros muchos casos, en el retablo de Villahermosa (Francisco Serra II, f. XIV, *Ars Hispaniae*, vol. IX f. 135), en una tabla de Nicolás Solana (ca. 1415-20) en el Instituto Valencia de D. Juan (*Ars Hispaniae* IX fig. 133), y en una pintura mural de S. Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla, ca. 1431-36), obra de Pedro de Toledo según Angulo (*Ars Hispaniae*, IX, fig. 167 y p. 198-203).

1407 El nuevo esquema aparece también en España desde finales del siglo XIV, aunque el esquema anterior se mantiene durante mucho tiempo. El modelo circular es particularmente popular en Cataluña (véanse., entre otros muchos casos, los que ilustran GUDIOL y ALCOLEA (1986), figs. 942 y 953)

1408 *Le Mystère de la Passion* (Angers, 1486) editado por Omer JODOGNE, Gembloux, Duculot, 1959.

1409 Mâle trata del asunto en sus trabajos de (1904), p. 289 y (1995)[1922], p. 58 ss. Tiene un artículo específico sobre el tema en *Gazette des Beaux Arts* (1906C).

1410 Vid. MÂLE (1904) p. 290 y (1995) [1922], p. 60 y fig. 31. Hay, sin embargo casos anteriores como la escena del Maestro de Tarragona en el *Retablo de los Santos Juanes* del Castillo de Santa Coloma de Queralt (MNAC, Fig. 7), aunque aquí puede tratarse de un intento de adaptar la iconografía tradicional al espacio triangular del remate en frontón de la calle lateral del retablo. Con mesa redonda, y como en el caso anterior con la habitual escena de Judas robando las viandas, aparece en un compartimento de un retablo de Jaume Serra, hoy en la Galería Nacional de Palermo (GUDIOL y ALCOLEA (1986), cat. n° 122 fig. 250).

1411 COHEN (1951) [1906], p.115 y MESNIL (1911), p. 101.

invariable de la ubicación de los apóstoles en la representación de la Cena haya que interpretarla como un intento de convertir la representación teatral, en esencia móvil y variable, en algo permanente, en una imagen fija como la de las artes plásticas¹⁴¹².

Por otra parte, como ha señalado Mesnil, la composición de la escena en Jean Michel no es nada adecuada desde el punto de vista plástico y no tuvo gran repercusión posterior lo que probaría su tesis de que la influencia del teatro en el arte es puntual y episódica y para nada conduce a una renovación como suponía Mâle¹⁴¹³. Existen, eso sí, algunos rasgos, en la iconografía del tema que pueden tener inspiración teatral como la presencia de dos “hosteleros” que sirven la cena a los cuales se les llama Zachée y Tubal en el *Misterio* de Jean Michel, y Urion y Piragmon en el de Grebán.

Los hosteleros son relativamente frecuentes en la pintura del siglo XV (la tabla citada de Bouts y en la Península la Cena de Jacomart procedente de Segorbe (Castellón)¹⁴¹⁴). Hay incluso casos en los que se representa la cocina, con los hosteleros, anexa a la sala de la Cena: así sucede en un fresco del taller de Pietro Lorenzetti en la Iglesia baja de S. Francisco de Asís (1320-30)¹⁴¹⁵. Sin embargo, Jean Michel y Grebán no hicieron más que dar un nombre ficticio a dos personajes que habían aparecido en el arte mucho antes, al menos desde la época románica (en un capitel del segundo maestro de Silos y en otro muy mutilado del Museo de Navarra)¹⁴¹⁶.

Un papel protagonista desempeñan los servidores en el fresco de la *Cena* del Panteón Real de San Isidoro de León en el que sendas inscripciones los identifican como Tadeo y Marcial, el primero aparece como camarero llevando una fuente con pescado y el segundo, con jarra y escudilla, en el papel de copero (MARCIALIS PINCERNA)¹⁴¹⁷.

1412 BORDIER (1993), p. 68.

1413 MESNIL (1911), p. 102.

1414 Obra de 1454 procede de la capilla de El Salvador en el claustro de la Catedral de Segorbe, SANCHEZ CANTON (1952), p. 8. Ya del XVI (ca. 1526) es la *Última Cena* del Breviario de Carlos V, (Biblioteca del Escorial, vit. 4-7, vitrina 6 fol. 98v, DOCAMPO (2000), fig. p. 33).

1415 PANOFSKY (1975), fig. 105, la cena se ambienta bajo un pabellón hexagonal derivado de lo clásico a través del púlpito de Pisa de Nicola Pisano y documentado en representaciones teatrales medievales (vid. KERNODLE (1944), pp. 6 ss.). Este mismo pabellón aparece en pinturas alemanas ambientando la Pentecostés (PANOFSKY (1975), p. 212, nota 53). En un caso hispano, (miniatura del fol. 22 de un ordinario palentino del siglo XV, *Las Edades del Hombre* (1990), nº 98) aparece al fondo de la escena una cama con dosel, y bajo la mesa asoman los pies y la túnica de una figura que solo puede ser la Magdalena por contaminación con la cena en casa de Simón. Es frecuente la asociación de ambas escenas y así en la de Vasco Fernandes que proviene de la Capilla de Santa Marta en el palacio episcopal del Fontelo (Museo Grão Vasco), se representan tres de las cenas mencionadas en los Evangelios. La cena en Casa de Marta y María, la Cena en Casa de Simón y la Última Cena, todo con rasgos muy teatrales.

1416 INÍGUEZ ALMECH (1968), pp. 186, fig. 22.

1417 Ilustraciones en SUREDA PONS (1985), figs. 78 y 79.

Esta inscripción leonesa nos pone en la pista correcta del origen de los “hosteleros”, el Marcial de San Isidoro es San Marcial de Limoges evangelizador del Limousin en el siglo III d.c., al que la leyenda (Vicente de Beauvais) convirtió en primo de San Pedro suponiendo (Pseudo-Aureliano) que había asistido en su juventud a la Última Cena, razón por la cual en el arte se le representa a menudo con aspecto infantil (capitel románico del Museo de Toulouse y dos vidrieras góticas de Tours y Laon)¹⁴¹⁸.

Es así mismo frecuente (retablo de Justo de Gante en Urbino) que Cristo sostenga en la *Cena* el cáliz con la mano derecha y levante la hostia con la izquierda, tal y como se especifica en algunos misterios, por ejemplo en el de Jean Michel, y se ha querido ver también una inspiración teatral en los casos en los que Judas roba un pez de las viandas de la cena y lo esconde entre sus ropas. Así lo piensa Mary Anderson a propósito de algunos casos ingleses aunque reconoce que en el teatro insular no hay referencias a la acción, quizá porque se representaba sin diálogo¹⁴¹⁹.

Hay sin embargo referencias concretas en el teatro francés. En el Misterio de Santa Genoveva se dice:

*Totans quant li sires bevait,
Il li emblait come gloton
Le plus beau morsel du poisson.
Ja Deu n'en feist nul semblant*¹⁴²⁰

Y en la *Pasión según Gamaliel* se afirma también que Judas “puso la mano en el plato de Cristo y le robó un pez” (*Judas mit la main au tailloir de Jésus Christ et luy embla ung pioisson*)¹⁴²¹.

Es evidente, sin embargo, que los *Misterios* se inspiran en el arte ya que hay casos muy anteriores, desde el retablo de Klosterneuburg de Nicolás de Verdún (1181) pasando por un capitel de San Juan de la Peña (finales del XII), una vidriera de Laon (1225) y el tímpano de la colegiata de Terlizzi (cerca de Bari, 1276), entre otros muchos ejemplos. Todavía en el

1418 Vid. MÁLE (1986)[1902], p. 233.

1419 ANDERSON (1967), p. 111. Judas normalmente aparece de perfil siguiendo la antigua tradición bizantina de que las figuras diabólicas o malvados nunca miran directamente a los ojos del espectador.

1420 [Mientras el Señor bebía/ Le robaba como un glotón/ El mejor trozo de pescado/ Entonces Dios aparentó no ver] (texto y traducción en la edición castellana de REAU (1996), 1.2, pp. 430-31).

1421 REAU (1996), 1.2, p. 431.

siglo XV en motivo estaba en uso (retablo de Niederwildungen, de Konrad von Soest (1404)¹⁴²²).

Lo que prueba el teatro es que la Edad Media no interpretaba el gesto como una alusión al *ikhtus*, al anagrama de Cristo, como algunos han supuesto, y así en algunos casos lo que esconde Judas no es un pez sino un trozo de cordero como sucede en un frontal de la Pasión aragonés del Museo de Barcelona (principios del siglo XIV)¹⁴²³.

En el arte español el detalle del robo no es desconocido, aparece desde comienzos del siglo XIV, en el frontal aragonés citado y en el retablo mural de San Juan Bautista en la Iglesia de San Juan de Daroca (Zaragoza, primera mitad del siglo XIV)¹⁴²⁴ manteniéndose su uso hasta comienzos del XVI (Gil de Siloé, Retablo de la Cartuja de Miraflores). No hay sin embargo mención del robo en el teatro peninsular y en todo caso parece que en el caso de la Cena son las artes plásticas las que van por delante del teatro siendo los escenógrafos los que se inspiran en el arte y así en la catalana y popular *Passió de Vergés* (Gerona) una rúbrica que acompaña al texto del siglo XVIII especifica que en el cuadro de la Cena los personajes deben colocarse tal y como están en la *Ultima Cena* de Leonardo da Vinci¹⁴²⁵

La Oración en el huerto

“Saliendo [del cenáculo], se fue [Cristo], según costumbre, al monte de los Olivos y le siguieron también sus discípulos. Llegado allí, díjoles: Orad para que no entréis en tentación. Se apartó de ellos como un tiro de piedra, y, puesto de rodillas, oraba, diciendo: Padre, si quieres aparta de mí este cáliz; pero que no se haga mi voluntad sino la tuya. Se le apareció un ángel del cielo que le confortaba. Lleno de angustia, oraba con más instancia y sudó como gruesas gotas de sangre que corrían hasta la tierra. Levantándose de la oración, vino a los discípulos y encontrándolos adormilados por la tristeza les dijo: ¿Por qué dormís?. Levantaos y orad para que no entréis en tentación.” (*Lucas* 22, 39-46)

1422 REAU (1996), 1.2, p. 431.

1423 GUDIOL (1971) fig. 91.

1424 GUDIOL (1971), fig. 71.

1425 Vid. BRETON (1960), p. 10.

El relato de San Lucas, coincidente en casi todos los detalles con el de los otros sinópticos (*Mateo* 26, 31-33 y *Marcos* 14, 27-31), fue la base principal en la que se inspiraron artistas y dramaturgos a la hora de poner en imágenes la escena de la oración en el huerto de Getsemaní. No obstante, existen en la iconografía y en el teatro algunos rasgos en la concepción de la escena que no se sustentan en los relatos evangélicos lo que ha llevado a suponer la existencia de relaciones entre el arte y la escena, al margen de la inspiración bíblica.

El Cáliz es, por ejemplo, en los evangelios, una imagen metafórica pero los artistas le dieron pronto forma concreta colocando una copa sobre una roca, la cumbre del monte de los Olivos, ante la que ora Jesús arrodillado¹⁴²⁶, o sobre una repisa situada sobre la puerta del huerto de los Olivos, un recurso que sabemos se utilizaba en el teatro¹⁴²⁷. Sabemos también que en algunos casos el cáliz no estaba presente en la escena desde el comienzo de la acción sino que aparecía en un momento concreto llevado por un ángel¹⁴²⁸ como sucede frecuentemente en el arte¹⁴²⁹.

Es verdad que el ángel aparece mencionado en San Lucas (22, 43, “se le apareció un ángel del cielo que le confortaba”) y así lo representan, siguiendo a la letra el versículo bíblico, El Greco o Salzillo en sus *Oraciones en el huerto*. En el arte medieval, sin embargo, el ángel no conforta a Cristo sino que, anticipándole su pasión y muerte, le muestra el cáliz, frecuentemente con una cruz encima, y en ocasiones uno o varios ángeles despliegan ante él toda la panoplia de las *Arma Christi*¹⁴³⁰. El cáliz con la cruz es una imagen teatral y artística que no tiene como fuente al Evangelio y lo mismo cabe decir de las insignias de la Pasión¹⁴³¹.

1426 Vid. Juan de Flandes (BERMEJO MARTINEZ (1992), n° 31), Retablo Mayor de la Catedral de Palencia (1510-18). Pedro duerme con la espada en el regazo y en el cortejo un soldado lleva una linterna. El cáliz y la linterna también en el n° 45 (Museo del Prado, 1514-18).

1427 En el arte aparece por ejemplo en de la Sillería de la Capilla de S. Jorge de Windsor y en un alabastro de Ecaquelon (ANDERSON (1963), p. 147 y HILDBURGH (1949), p. 74).

1428 Así se especifica en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo o en el *Ludus Coventriae*: “Here an Aungel descendyth to jhesus and bryngyth to hym a chalys with an host therin” (vid. la ed. de BLOCK (1922), p. 263).

1429 Para PACHT (1962), el Salterio de St. Albans es el primer caso en el arte occidental. En la Península aparece en la predela del retablo de la iglesia de Rubió (Museo episcopal de Vic) y en una pintura mural de la iglesia de Cameles (Rosellón), ambas obras de finales del siglo XIV, (GUDIOL y ALCOLEA (1986), cat. n° 171, fig. 320 y n° 185 fig. 340) entre otros casos de la misma época.

1430 Véase la tabla de Mantegna en *National Gallery* de Londres, (1450-75) en la que una nube de ángeles muestran a Jesús la cruz, lanza, esponja y cáliz. Otro caso con tres ángeles que llevan cruz, cáliz y flagelo en el Altar de Wildunger de Konrad von Soest (1404, TRIPPS (1999), fig. 58).

1431 Véase un caso en un fresco de Belinge (Dinamarca) estudiado por HAASTRUP (1980) quien considera al cáliz con la cruz una “*iconographic tradition and theatrical tradition*” (p. 146).

En el arte español son frecuentes los ángeles que muestran a Cristo el cáliz y la cruz en el arte de finales del XV y comienzos del XVI, especialmente en el círculo de Berruguete. Aparecen por ejemplo en las *Oraciones en el huerto* del Retablo Mayor de la Catedral de Ávila (Pedro Berruguete¹⁴³²), en una tabla procedente del retablo de Pallaruelo de Monegros¹⁴³³, en el retablo de La Mejorada de Alonso Berruguete (Fig. 8)¹⁴³⁴ y en un panel esculpido de Juan de Juni en el retablo de la Catedral de Valladolid¹⁴³⁵. Otros casos hispanos como la *Oración en el Huerto* de Juan Imberto, hijo en el altar mayor de la iglesia de S. Pedro de Estella (Navarra) siguen el modelo de Berruguete, con rasgos muy teatrales en los arbolillos y el fondo escalonado¹⁴³⁶, aunque hay variantes en las que el ángel lleva solamente un cáliz con la hostia¹⁴³⁷ y otras en las que presenta a Cristo la cruz y los azotes (minatura del *Breviario de Carlos V* (Biblioteca del Escorial, vit. 4-7, vitrina 5 fol. 1v, ca. 1516, Fig. 10).

La fuente de inspiración de este nutrido grupo de *Oraciones en el Huerto* podría estar fuera de la Península en obras como el popular grabado de *La Pasión* de Durero (1512)¹⁴³⁸ pero cabe pensar razonablemente en una influencia de los sermones y el teatro castellanos:

En la escena primera del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, representado en Toledo a finales del siglo XV, una acotación indica: “*aquí parecerá luego ell ángel teniendo las ensinias de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tiempo*”. Las insignias debían de ser el cáliz, los azotes, la corona de espinas y la cruz, a juzgar por la copla que pronuncia a continuación el ángel:

Sofrirás mucha tristura,
desonras de gran pesar
¡o divina hermosura!,
qu'este cáliz d'amargura

1432 CAMON AZNAR (1949), lam 32 y (1966) fig. 450.

1433 CAMON AZNAR (1949), lam. 27.

1434 Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Procede del monasterio del mismo nombre en San Andrés de Olmedo.

1435 SANCHEZ CANTON (1948), p. 35.

1436 *Summa Artis*, vol. XVIII, fig. 349. HILDBURGH (1949), pp 74-75 considera teatral la ambientación de la escena de la oración en el huerto con los apóstoles dormidos y Cristo arrodillado en oración (así se representaba en Coventry) y también sería teatral para él la vegetación de jardín, sabemos que en Coventry tenían un *apeltrie* (manzano) para la representación y una rúbrica específica que el lugar tenía que ser *hych to a Park* (BLOCK (1922), p. 262).

1437 Tabla de Sanlúcar de Barrameda, CAMON AZNAR (1949), f. p 31, similar es una tabla valenciana procedente de Játiva (Op. Cit.p. 29). Con cáliz, lanza y columna se presenta el ángel en la *Oración* de Grão Vasco y Francisco Henriques procedente del retablo mayor de la Catedral de Viseu (Berira, Portugal), hoy en el Museo Grão Vasco. La presencia del ángel con el cáliz y la cruz es una tradición muy arraigada en el arte español que encontramos en anónimos populares como del Museo de la Catedral de Santiago (Fig. 9). Todavía Goya lo incluye en su lienzo de los Escolapios de San Antón (Madrid).

1438 CHECA CREMADES (1993), fig. p. 77.

en ti s'ha d'executar.
 Serás, Señor, acusado
 de falsas acusaciones,
 açotado y coronado
 y después crucificado
 en medio de dos ladrones¹⁴³⁹.

La fuente principal de Alonso del Campo es, como ya señalaron las descubridoras del *Auto*, la *Passion Trobada* de Diego de Sanpedro, pero el motivo de las *Arma* es frecuente también en la literatura homilética del XV¹⁴⁴⁰ y en el teatro, por influencia de la espiritualidad franciscana siempre tendente a ver prefigurada la Pasión en todos los episodios de la vida de Cristo: aparecen las *Arma* en la escena de la *Oración* en el Comendador Román, en Fray Ambrosio de Montesinos, y, en el teatro, aunque en la escena de la Natividad, en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique.

Se ha señalado también como otra de las fuentes de Alonso del Campo a una perdida pasión toledana de finales del siglo XIII¹⁴⁴¹ y sabemos que en otras zonas de Europa se exhibían en escena las *Arma Christi* en el momento de la *Oración*, por ejemplo en la *Pasión de Revello* (vv. 584-654). El *Cuaderno de Secretos* provenzal (c. 11 r y v) nos indica con precisión como se hacía en escena: el ángel aparecía *en fegura* al descorrerse una cortina y descendía por un funículo llevando “*totas las armas*” que mostraba a Jesús diciéndole como sería atado a la columna, como sería crucificado etc.: “*fasen la gesta de ly mostra la passiuu*”¹⁴⁴².

Dentro del ámbito peninsular tenemos varios casos más, aunque tardíos para servir de testimonio de lo medieval, en los que aparecían en escena las *Arma Christi*, por ejemplo el *Auto llamado Lucero de Nuestra Salvación, que trata del despedimiento que hizo Nuestro Señor Jesucristo de su bendita Madre* de Ausías Izquierdo Cebrero (ca. 1582)¹⁴⁴³, en el cual tras la despedida entre Cristo y María entra un ángel con cinco cartas que lee la Virgen, en ellas Adán le entrega una cruz, David la corona de espinas, Moisés los clavos, Jeremías una columna y una

1439 Fol. 8 v.b, véase la edición de sus descubridoras TORROJA y RIVAS (1977), p. 162, y la versión con acentuación moderna de SURTZ (1983), p. 73.

1440 Sobre el papel de los símbolos de la Pasión en la literatura castellana del siglo XV véase DARBORD (1965), pp. 198 ss.

1441 BLECUA (1988), pp. 108 ss.

1442 Véase la edición de VITALE BROVARONE (1984), pp. 23-24. Todavía hoy en Calasparra (Murcia) sigue descendiendo el ángel el Miércoles Santo por un funil para ofrecer a Cristo el cáliz de la Pasión.

1443 Véase la edición de Gillet en la *BAE*, vol. XXXV, p. 910.

cuerda, y Abraham una lanza. Otro caso lo encontramos en una de las piezas del *Códice de Autos Viejos*, el *Aucto de las donas que embió Adán a Nuestra Señora*, que trata también el tema del envío por parte de Adán de las *Arma Christi* a María reclamando la muerte de su hijo para que llegue a su término el plan de la salvación¹⁴⁴⁴.

También en la liturgia tenemos documentadas ceremonias con rasgos dramáticos en las que se exhibían ante el pueblo las insignias de la Pasión a las que se daba un carácter heráldico. La aparición de las *Arma* en el arte de finales del siglo XII (capitel de Lebanza, Pórtico de la Gloria...) sugiere que ceremonias como la *Adoratio crucis* o el cántico de los *Improperia* estaban probablemente acompañadas de una procesión en la que se exhibían las *Arma* ya que el gesto de los ángeles cristóforos del pórtico compostelano que sostienen las insignias *manu velata*, delata un origen litúrgico y ceremonial. Sabemos también que en algunas iglesias se celebraba, al menos desde el siglo XV, una fiesta litúrgica específica dedicada a las *Arma (De Armis Christi)*, el viernes anterior a la octava de Pascua¹⁴⁴⁵.

En la Península, tenía lugar en la Catedral de Vic una: “*representacio sive hostensio armorum sive eorum que servierunt ad passionem Domini, que quidem arma, sive insignia, sive instrumenta habere habet... beneficiatu*”¹⁴⁴⁶, ceremonia que alcanzó gran complejidad en la Seo mallorquina:

“El Jueves Santo por la mañana, el regente hará llevar al altar mayor todos los improperios de Jesucristo según verá en la consueta de la María. Y preparará un vestido para la María, es decir alba con paramento, una dalmática de terciopelo verde, y un manto hecho con una capa de terciopelo rojo. La María ha de ser un presbítero elegido por el preceptor, y le dará un cruzado por sus trabajos. Asimismo deberá preparar también un muchacho para ángel y le dará un sueldo. Cuando el sacerdote se dirija al altar para decir la misa, el subdiácono presentará la verónica y el diácono la llevará al Evangelio. Cuando comience la misa, la María se vestirá y el ángel también, pero éste subirá a la capilla de la Trinidad para que, cuando le toque cantar, esté en lo alto de los corredores de la parte de san Gabriel. Y cuando finalice la Epístola, el regente, con la dicha María y dos monaguillos llevando sobrepellices y los candelabros mayores de plata con cirios blancos encendidos, saldrán de la sacristía para ir al coro. Pasarán por fuera de la iglesia, por el Mirador [puerta sur], y volverán a entrar por el portal de Mar [oeste], poniéndose cerca de la puerta del coro de manera que no los

1444 ROUANET (1901), n° LIII.

1445 VITALE BROVARONE (1984), p. 24 nota.

1446 DONOVAN (1958), p. 134.

puedan ver desde el coro. Y hará encender los cirios si se apagasen. Y en cuanto acaben el *Alleluia Angelus domini* el preceptor con la María y los muchachos delante entrarán en el coro. Y en el rellano del coro, entre la silla del Señor Obispo y del Arcediano, la María dirá cantando *Vicime paschali laudes*, y el coro responderá. Y dicho preceptor y la María con los monaguillos, pasarán por medio del coro e irán al altar mayor. Y ante el altar se dispondrá un escabel donde la María subirá dirigiendo el rostro a la bóveda del coro. Y a su lado, a la derecha, estará el preceptor para leer la consueta, y para darle los improperios... Y al otro lado del altar habrá un monaguillo para tomar los dichos improperios de manos de la María. Y dentro de la puerta del coro estarán los doce presbíteros con capas y bordones que interrogarán a la dicha María. Y cuando la María cante "de los cuerpos resucitar", se prepararán bajo el altar mayor siete u ocho muchachos, o tantos como quieran, con alba y las cabezas cubiertas con amitos. Y cuando llegue el lugar de "resucitar", saldrán de debajo del altar y, rodando hasta el último escalón, irán hacia la sacristía. Y el ángel estará en el corredor. Y cuando llegará su turno de cantar, tendrá las alas llenas de velas encendidas. Y saliendo, hará una bombarda o algún ruido, significando el ímpetu de su salida. Cuando haya terminado de cantar, regresará, y acabada la consueta, la María y el regente y los monaguillos irán a la sacristía a desnudarse... Y de aquí en adelante, proseguirán el oficio".¹⁴⁴⁷

Estas ceremonias catalanas¹⁴⁴⁸ tienen su paralelo en Castilla en las procesiones del Pendón¹⁴⁴⁹ que se celebraban el domingo de Pasión (el anterior al de Ramos), al son del "*Vexilla Regis*" dramatizando el contenido del himno¹⁴⁵⁰: encabezados por el Obispo llevando un pendón negro con una cruz bordada en rojo compuesta por los signos de las cinco llagas, doce clérigos con cabezas y rostros cubiertos se desplazaban por las capillas de las naves laterales de la catedral hasta llegar a la capilla mayor donde el oficiante subía a la grada y los 12 se postraban en semicírculo mientras cantaban la última estrofa y el oficiante los cubría con el pendón. La ceremonia tuvo gran esplendor en la Catedral de Palencia¹⁴⁵¹,

1447 *Consueta de la Seo de Mallorca* (Consueta del sacristán) ss. XV-XVI, fols. 30-30v. El padre Villanueva en sus notas de trabajo para el *Viaje literario a las Iglesias de España*, hoy en la Academia de la Historia, la tradujo al latín fechándola en 1511. La versión latina de Villanueva fue publicada por ANGLES (1935), p. 274. El texto original, en mallorquín, fue editado por DONOVAN (1958), p. 133. La traducción castellana que ofrezco es la de MASSIP i BONET (1992), pp. 35-36.

1448 Otro caso es el de la procesión del Corpus de Barcelona de 1424 en la que salieron doce ángeles llevando los improperios y cantando (DURAN i SAMPERE (1973), p. 538).

1449 El pendón aparece luego por implicación en el teatro de Encina (*Representación a la santísima resurrección de Cristo* y en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández (vid. GARCIA de la CONCHA (1994), pp. 157-58).

1450 El himno fue compuesto en la segunda mitad del siglo VI por Venancio Fortunato (ca. 530-610), con motivo de la donación por parte de Justiniano de una reliquia de la *Vera Crux* a la reina Radegunda, y retocado en época carolingia (se añade frecuentemente el verso *O Crux ave spes unica...*), incluyéndolo en la liturgia de la Pasión.

1451 Aparece descrita en la consueta palentina del Doctor Arce (*Ceremonial consuetudinario de la Iglesia de Palencia*) redactada

celebrándose también en las catedrales de León y Zamora¹⁴⁵² y quizá, como supone Menéndez Peláez, en Oviedo¹⁴⁵³. En tierras de Aragón también fue conocida y sabemos que se mantuvo la costumbre en la Seo de Zaragoza hasta hace muy poco tiempo y en la de Jaca hasta finales del siglo XIX (una consuetudine de 1862 describe la ceremonia en la que intervenían músicos vestidos de alba “y llevan en la mano los clavos, azotes y otros instrumentos de la pasión.....”)¹⁴⁵⁴.

hacia 1550 aunque en gran parte copia un Ordinario Palentino del siglo XIV. Vid. GARCIA DE LA CONCHA (1992) y (1994).

1452 SANCHEZ HERRERO (1978), pp. 290-91.

1453 MENENDEZ PELAEZ (1981), p. 53.

1454 GARCIA DE LA CONCHA (1992), p. 135 y (1994), p. 155.

El Prendimiento de Cristo

Se ha señalado desde hace tiempo la existencia en el arte cristiano de dos grandes modelos iconográficos para representar la escena. Uno helenístico y bizantino, abstracto, formalizado, sereno y reservado, y otro oriental de origen sirio (*Salterio Chludoff*) dramático, emotivo y con un realismo brutal¹⁴⁵⁵. Ambos modelos tienen repercusiones en el arte medieval occidental: el tipo “agitado” con antorchas, garrotes etc., en obras como la Biblia de Ávila (Fig. 11) y los frescos de San Justo de Segovia. El hierático en piezas como el relieve de la *Traición* del tímpano de la puerta de Platerías en la Catedral de Santiago.

El teatro medieval optó en la mayoría de los casos por el tipo sirio, más dinámico y dramático, y se ha pensado que a la influencia teatral se debería la popularización del modelo en el arte de los siglos XIV y XV en los que el tipo bizantino se ve completamente desplazado. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que también el modelo helenístico-bizantino tiene su reflejo en el teatro, por ejemplo en la Pasión de Montecasino.

Para Mâle y Hildburg, algunos rasgos de la iconografía de la escena en el arte de los siglos XIV y XV tienen un origen teatral. Mâle considera inspirada en el teatro de los *Misterios* la presencia en la escena de un discípulo que huye desnudo tras zafarse de uno de los soldados dejando la túnica en sus manos¹⁴⁵⁶. El detalle aparece referido en *Marcos* 14, 51-52: “cierto joven le seguía envuelto en una sábana sobre el cuerpo desnudo, y trataron de apoderarse de él, más él, dejando la sábana, huyó desnudo”¹⁴⁵⁷, pero para Mâle no aparece en el arte hasta Fouquet (*Horas de Etienne Chevallier*, Chantilly, 1450) quien lo introduciría por influencia de obras teatrales como el *Misterio de la Pasión* de Arnould Gréban en el que es Santiago Alfeo el que huye abandonando el manto y como Alfeo se parecía a Jesús un soldado lo persigue, confundiénolo con éste.

La escena se encuentra también en numerosos misterios alemanes, y Durero la representa tanto en la *Pequeña* como en la *Gran Pasión*. Sin embargo, hay ejemplos en el arte desde el s.

1455 MILLET (1916), p. 326, COOK (1927-28), p. 183.

1456 MÂLE (1995) [1922], p. 93.

1457 El episodio aparece prefigurado en *Amós* 2, 16: “... y el de más esforzado corazón entre los valientes/ huirá desnudo aquel día”.

XI (*Evangelario de Enrique III*, Echternach 1045, Biblioteca de El Escorial), mucho antes de la aparición de los grandes *Misterios*. Probablemente se trata de un tema de origen otomano difundido luego por toda Europa (Duccio, por ejemplo, lo utiliza en su *Maestá* de Siena, 1311).

Hildburg, por su parte, supone que los *Prendimientos* en los que aparece una turbamulta de soldados y paisanos con linternas y armamento variado, frecuentes en el arte de finales del siglo XIV y todo el XV, tienen una influencia teatral¹⁴⁵⁸. Para los abundantes alabastros ingleses en los que el Prendimiento se representa así, piensa en un reflejo de representaciones teatrales como el *Ludus Coventriae* en el que una rúbrica especifica: “... *ther xal come in A x personys webl be-seen in white Arneys and breganderys and some dysgysed in odyr garmentys with swerdys gleyrys and other staunge wepone as cressettys with feyr and lanternys and torchis lyth...*”¹⁴⁵⁹. También serían teatrales según Hildburg la exageración en los gestos (Alabastro del Victoria & Albert Museum, procedente de Palma de Mallorca, Pl. XV b), las caras oscuras de los personajes malignos, rasgo muy frecuente en cualquier escena de tortura, y los gorros con demonio que llevan en ocasiones los torturadores.¹⁴⁶⁰ Otro detalle teatral serían para él las cabelleras doradas que lucen Cristo y los Apóstoles (en Coventry se pagó en 1490 por un “*chevel gyld for Ihe*”).

Es innegable la existencia de influencias teatrales en los alabastros ingleses, como los estudios del propio Hildburg y los de Anderson o Cheetham han demostrado, pero en este caso se impone la cautela ya que todos los evangelistas hablan de “turba” y de “espadas y garrotes” y *Juan* (18, 3) de “linternas, y hachas y armas”. Tenemos también casos en el arte de *Prendimientos* tumultuosos desde épocas tempranas, de modo que hay que pensar que son los escenógrafos los que toman los modelos de las artes visuales escogiendo aquellos que por su carácter dramático y dinámico se adaptaban mejor a las necesidades de la escena. Es probable que al adoptar el tipo sirio los escenógrafos bajomedievales contribuyeran a su difusión y a la desaparición en occidente del tipo helenístico-bizantino, pero atribuir sin más a la influencia teatral la presencia de una turba de soldados llevando antorchas o linternas, simplemente porque sabemos que se hacía así en el teatro (“*venite cum lanternis/ armis fustibus*

1458 HILDBURGH (1949), p. 76.

1459 Vid. la edición de BLOCK (1922), pp. 264 ss.

1460 Véanse los casos ilustrados en las láminas XVI b y XVII b de Hildburg. Estos gorros con demonio son iguales a los que lleva en algunos casos Herodes en la escena de la Matanza de los Inocentes, para indicar que es el demonio quien guía sus actos, tocados para los que se ha supuesto también un origen teatral (vid. supra el capítulo XII dedicado al *Ordo Stellae*).

lucernis dicite quem queritis?” dice la Pasión de Montecasino), es sin duda un exceso cuando los Evangelios indican prácticamente lo mismo (“*cum laternis et facibus et armis?*”, dice Juan 18, 3)¹⁴⁶¹.

Hay que tener en cuenta también que las diferencias entre las representaciones gráficas de la Pasión de los siglos XIII y principios del XIV -sumarias y esencialmente litúrgicas- y las de los siglos XV y XVI -plagadas de figuras brutales, y anécdotas crueles-, puede deberse también a la influencia de los tratados de la Pasión bajomedievales (especialmente los del Pseudo-Bernardo, Pseudo-Anselmo, Pseudo-Beda, Pseudo-Buenaventura y Ludolfo de Sajonia) y no a un supuesto “espíritu realista bajomedieval” o a la influencia del teatro como sostenía Mâle¹⁴⁶².

Sermones y tratadística difundieron una visión de los episodios de la Pasión que influyó tanto en las artes plásticas como en la escena teatral y es probable que numerosos detalles apócrifos a los que se ha atribuido un origen teatral lo tengan en realidad en los sermones y/o en las artes plásticas. Es el caso, por ejemplo, de la sogá que los soldados ponen al cuello de Jesús en la escena del *Prendimiento*. En los Evangelios no la se menciona pero sí en el teatro por lo que se ha pensado que su aparición en el arte se deba a un préstamo de la escena¹⁴⁶³.

En el ámbito peninsular, la sogá aparece mencionada en el teatro en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y en Lucas Fernández¹⁴⁶⁴, pero ambos tienen como fuente a los

1461 Para EDWARDS (1972), p. 281 ss., la mención de las linternas y los faroles en Montecasino responde a la tradición de las artes visuales ya que la modificación de la cita de Juan sólo puede deberse a una influencia de la iconografía, idea que no puedo compartir. Para Mâle los faroles son un convencionalismo teatral para indicar que se trata de una escena nocturna y también sería teatral la espada que Pedro sostiene en el regazo mientras duerme, espada con la que luego cortará la oreja a Malchus, el criado del Sumo Sacerdote que encabezaba el cortejo que acudía a prender a Cristo. En numerosos *Misterios* (por ejemplo en la *Pasión de Arras*), San Pedro antes de dirigirse al huerto de los olivos compra una espada de considerables dimensiones y la escena de la sección de la oreja, mencionada de pasada en Juan, adquiere gran desarrollo y frecuentemente un carácter cómico que explicaría para Mâle el protagonismo que se otorga a la espada en el arte de finales del XV y comienzos del XVI (vidriera de Rouen, grabados de Durer, respaldo de la silla episcopal de Burgos) y el realismo caricaturesco de la escena en el arte del siglo XV con Pedro y Malco rodando por el suelo o a horcajadas uno sobre el otro (en el *Cuaderno de Secretos* provenzal (c. 14 r y v pp. 29-30) se describe el modo como esto se hacía en escena con una oreja postiza de la que brotaba abundante sangre la cual era luego pegada por Cristo ya que era de cera). Se ha señalado también una influencia teatral en los *Prendimientos* en los que se representa el episodio de los soldados cayendo a tierra ante Cristo (Juan 18, 4-6), una escena muy popular en los *Misterios* en los que tenía siempre un carácter cómico. En las miniaturas del *Speculum humanae salvationis* los personajes llevan cartelas, que podrían remitir al diálogo teatral, en las que se lee *Quem queritis?* y *Iesum Nazarenum*. Hay sin embargo en el arte casos muy anteriores a la aparición de los *Misterios*, como por ejemplo un capitel románico procedente de la Daurade, hoy en el Museo de Toulouse.

1462 Es la tesis de MARROW (1977).

1463 Sólo Juan (18, 12) dice que “se apoderaron de Jesús y lo ataron”, sin precisar de qué manera. El resto de los evangelistas no se refieren al asunto.

1464 En Alonso del Campo (escena II) Judas dice a los judíos: “Id luego, y echadle la mano,/ y de tal manera lo atad,/ que [no] se os pueda soltar”. La manera debía de ser con la sogá al cuello ya que en el *Planto de San Juan* (escena V) se lamenta el

sermoneos y a la poesía pasionística. Diego de Sanpedro¹⁴⁶⁵ y el Comendador Román¹⁴⁶⁶ se refieren a ella y quizá su fuente de inspiración esté en las artes plásticas. Al menos desde el siglo XI aparece Cristo con la soga al cuello en la escena de la subida al Calvario¹⁴⁶⁷ y es probable que su uso en el Prendimiento se deba a una contaminación con la iconografía de la Subida. En la Península tenemos casos de *Prendimientos* con soga al cuello desde el siglo XIV¹⁴⁶⁸ siendo frecuente el motivo en la pintura de los siglos XV y XVI¹⁴⁶⁹ lo que explicaría su popularidad en el teatro.

La Vieja Hédroit

Se ha señalado también una fuente de inspiración teatral para explicar los casos (*Horas de Etienne Chevallier* de J. Fouquet)¹⁴⁷⁰ en los que una vieja, linterna en mano¹⁴⁷¹, encabeza la turba que entra en el huerto de los Olivos para prender a Jesús. Se trata de la vieja Hédroit o Isolda, mencionada en varios *Misterios* como la encargada de forjar los clavos para la crucifixión al no encontrarse al herrero en su fragua.

discípulo en los siguientes términos: “Soga a la garganta atada/ como a ladrón vos echaron” (Vid las ediciones de TORROJA y RIVAS (1977), p. 126 y SURTZ (1983), pp. 78 y 84).

1465 “Cuando los judíos vieron, Judas que hav[ie] señalado / contempla como le asieron / y en los golpes que le dieron, en su cuerpo delicado / contempla como le echaron / gruesa soga a la garganta / y corno de ella tiraron / y tirando le arrastraron aquella su [carne] sancta”. (*Pasión Trobada*, Imp. de Paulus Hurus, Zaragoza, 1491, incluye una xilografía inspirada en un grabado de Schongauer sobre el tema, que pudo servir de modelo para la Pasión del Maestro de los Balbases, Fig. 12).

1466 *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Toledo ca. 1490, el *British Museum* tiene un facsímil editado por H. Thomas en 1936.

1467 Vid. SCHILLER (1971-72), II, figs. 282-283. Ninguno de los evangelistas menciona la soga en la subida al Calvario. Juan y Marcos dicen que estaba atado, sin más, uno cuando salió del pretorio y otro cuando lo sacaron de casa de Anás (Juan). HILDBURGH (1949), p. 83 relaciona los casos en los que lleva la soga atada a la cintura con el teatro ya que así se infiere de una rúbrica del *Ludus Coventriae* (p. 294) y de un diálogo de York (p. 336).

1468 Fragmento de una tabla Valenciana perteneciente a una colección particular, SUREDA PONS (1992), n° 13, p. VIII.

1469 Retablo de Tamarite de Litera (Huesca), s. XV (CAMON AZNAR (1949), fig. p. 28), tabla de Santo Domingo de la Calzada (s. XVI CAMON AZNAR (1949), fig. p. 33), tabla del Maestro de los Balbases (Museo de la Catedral de Burgos, (Fig. 12), tabla del Maestro de Retascón (MNAC, GUDIOL (1971), fig. 127), *Prendimiento* de Rodrigo de Osona de la Colección del Conde de Casas Rojas (CAMON AZNAR (1970), fig. p. 338).

1470 Chantilly, Museo Condé, ca. 1450. Hédroit aparece en las escenas del Prendimiento, Subida al Calvario y la Crucifixión. Véanse reproducciones en MÂLE (1995) [1922], figs. 32 y 33.

1471 Para Reau las lámparas y antorchas que portan Hédroit y los soldados son un rasgo quizá inspirado en las representaciones teatrales de los Misterios cuya escenografía incluía “linternas de mano encendidas” (REAU (1996), 1.2, p. 452). En los alabastros ingleses la linterna la lleva frecuentemente Malco, tal y como se especifica en los dramas de York (p. 250) y Towneley (p. 223) (vid. HILDBURGH (1949), p. 77), pero como hemos visto el Evangelio de Juan menciona también lámparas y antorchas.

Hédroit aparece en efecto en el *Mystère de la Passion* de Angers (Jean Michel, 1468), en la *Passion* de Eustache Mercadé (manuscrito ilustrado de la Biblioteca Pública de Arras¹⁴⁷²) y en la *Passio Domini* de Cornualles¹⁴⁷³, entre otras muchas *Pasiones* bajomedievales¹⁴⁷⁴, y tenemos noticia de la existencia en 1549 de una procesión en Béthune en la que aparecía “*Ysaulde forgeant les clous de Dieu*”¹⁴⁷⁵. El único problema es que las miniaturas de Fouquet son veinte años anteriores a la aparición de la escena en el teatro lo que obliga a Mâle a suponer la existencia de Misterios anteriores perdidos, hipótesis que admite Mesnil, a pesar de su oposición frontal a la tesis de Mâle sobre la influencia decisiva del teatro en la renovación de la iconografía en la Baja Edad Media, al no poder encontrar otra fuente para explicar la presencia del personaje en el arte¹⁴⁷⁶.

En la segunda edición de su *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France* (1922) Mâle añade algunas notas en las que menciona casos en el arte anteriores a las *Horas* de Fouquet (el *Salterio de la Reina María* de principios del siglo XIV, el *Peregrinaje de Jesucristo*, manuscrito de 1393, BNP ms. franc. 823, fol. 226r y un retablo de Livry (Calvados)¹⁴⁷⁷) que sólo podrían explicarse recurriendo de nuevo a un *Misterio* perdido de principios del siglo XIV. Mâle, sin embargo, desconoce la existencia de casos anteriores como el tímpano de la portada central de la Catedral de Estrasburgo (s. XIII) o la Biblia Ilustrada Holkham (ca. 1325)¹⁴⁷⁸, y de paralelos en el arte bizantino¹⁴⁷⁹ que complican la tesis de un origen teatral para el personaje.

Grace Frank destaca que la escena aparece en poemas narrativos como la *Passion des Jongleurs* o el *Livre de la Passion* francés del siglo XIV¹⁴⁸⁰. Estos poemas podrían ser la fuente tanto de los artistas como de los autores teatrales. Aparece también el episodio, aunque Frank no lo menciona, en la *Story of the Holy Rood*¹⁴⁸¹. La leyenda, titulada *De fabrica clavorum*,

1472 Con miniaturas en grisalla reproducidas en COHEN (1928-31) vol. I, pp. XI-LIX.

1473 NORRIS (1859), pp. 433-439. Para Frank, este rasgo demostraría una influencia francesa en la *Cornish Passion* pero se olvida de la *Story of the Holy Rood* en la que aparece también la mujer del herrero que se encarga de forjar los clavos.

1474 Aparece en la *Northern Passion* y en la *Passion du Palatinus* entre otras (vid. KAI SASS (1972), p. 54). En la *Passion* de Gréban es la mujer del herrero la que forja los clavos al negarse éste.

1475 Vid. MÂLE (1904), p. 292 y (1995) [1922], p. 62.

1476 MESNIL (1911), p. 100.

1477 MÂLE (1995) [1922], p. 62, nota 2. El retablo de Livry es de principios del XV, Hédroit aparece en el Prendimiento llevando una linterna.

1478 W.O. HASSALL (1954) ha sugerido la existencia de una conexión entre este manuscrito y el teatro religioso primitivo inglés.

1479 Fresco del monasterio de Zemen (Macedonia búlgara), ca. 1354.

1480 La *Passion des Jongleurs*, de finales del siglo XII o comienzos del XIII, se conserva en versiones francesas e inglesas. Para el *Livre de la Passion* véase FRANK (1930), lo relativo a la vieja Hedroit en los vv. 1276-1287.

1481 Contendida en el Harleian Ms. 4196 fols. 76v ss., vv. 799-860 de la *British Library* (vid. la edición de MORRIS (1881), p. 85).

es un *unicum* en Inglaterra pero puede explicar su aparición en la Pasión de Cornualles. De la *Passion des Jongleurs* toma probablemente la escena la *Passion du Palatinus* (siglo XIV, v. 817)¹⁴⁸² que la desarrolla con un diálogo muy vivo y toques humorísticos. En ella, la vieja es la mujer del herrero que forja los clavos para crucificar a Jesús tras negarse su marido alegando una enfermedad en las manos:

“*Mais je n'ai pas tant de vertu que je les puisse forger; qu'en mes mains vint si grant mul ier. Je les ai si fortement reencleés, et usées et despecées que je n'ai peair de ovar, le martel tenir, ne soffler*”.

La mujer se extraña de un mal tan repentino («*Nous forçons ier, moy et vous, et chascun jour ceste semaine. Et si aviez les mains si saines*») y se ofrece a fabricarlos ella misma, para clavar a «*L'hypocrite, mauvais tirant qui se fait Dieu*». Y añade: «*Sachiez bien que Jhesuscrist sera mout fort si se desserre. Na si fort clos en ceste terre, cour cil sont.*»¹⁴⁸³

Es probable que la popularidad del personaje en el teatro explique su frecuente aparición en el arte de fines de la Edad Media aunque su origen no sea teatral. En el arte es normal todavía en el XVI (esmalte de Limoges en el Museo de Cluny n° 4589, Beso de Judas) en incluso en el siglo XVII tenemos algunos ejemplares (anónimo francés del Museo del Prado n° 2362). No conozco sin embargo casos españoles ni en el arte ni en el teatro.

El Escarnio ante Caifás

De acuerdo con el relato de los sinópticos (*Mt* 26, 27; *Mc* 14, 65; *Lc* 22, 63) Cristo una vez prendido es llevado en presencia del Sanedrín reunido en la casa de Caifás en la cual

1482 Manuscrito *Palatinus Latinus* n° 1969 de la Biblioteca Vaticana. Para otros es del siglo XV.

1483 [“Pero no tengo suficiente energía para poder forjarlos, porque ayer me vino a las manos un gran daño. Las tengo tan raspadas, gastadas y desgarradas que no puedo trabajar ni tener el martillo ni afollar. (...) -Ayer forjábamos, vos y yo, y cada día de esta semana, y teníais las manos bien sanas. (...) -al hipócrita y malvado que se dice Dios. (...) -Sabed bien que Jesucristo será muy fuerte si se desclava. No hay clavos tan fuertes en este mundo como lo son éstos]. La traducción castellana en HEERS (1988), pp. 55-56.

Cristo es abofeteado, escupido e injuriado mientras lleva una venda en los ojos¹⁴⁸⁴ y le dicen “profetizanos Cristo, ¿quién es el que te hirió?”.

Tanto el arte como el teatro siguen en la representación de la escena las pautas de los textos evangélicos desarrollando las ideas que en estos aparecen enunciadas. En la Pasión de Colin Maillard, por ejemplo, dice uno de los verdugos convirtiendo el escarnio en una versión cruel y grotesca de los juegos populares: “Quiero jugar a la gallina ciega para ver si consigue adivinar” y acto seguido todos le golpean mientras le preguntan “¿adivina quién te ha herido?”¹⁴⁸⁵.

Gran desarrollo alcanza también en el teatro el episodio del esputo, mencionado de pasada en la Biblia (“escupiéndole tomaban la caña y le herían con ella en la cabeza” dicen *Mateo* 26, 67 y *Marcos* 14, 65) pero muy destacado en el drama (en los *Towneley Plays* (p. 245) se especifica que el segundo torturador escupa a Cristo en la cara y en la Pasión de Arrás (vv. 14610 ss.) se dedica a la escena una decena de versos).

Se han señalado en la iconografía del tema algunos rasgos de probable inspiración teatral. Para Hildburgh derivarían de la escena los casos -alabastro de Compiègne- en los que los sayones le arrancan a Cristo el pelo, algo muy fácil de hacer en el teatro utilizando una peluca¹⁴⁸⁶. Podría ser teatral también la disposición de la escena en un ambiente de Sala de Consejo con bancos alrededor, Herodes en majestad en el medio y Anás y Caifás de pie. Así se describe el decorado en el *Ludus Coventriae*: “as it werw a counsel hourse...” (v. 125) lo que ha llevado a Hildburgh a pensar en un origen teatral para los alabastros ingleses en los que se representa la escena de este modo. Idéntica inspiración tendrían obras como la xilografía de Durero o la tabla de Grünewald en la Pinacoteca de Munich en las que aparecen músicos que atronan al torturado con sus instrumentos, músicos que aparecen también en representaciones de la escena de Job en el estercolero, antetipo veterotestamentario del Cristo escarnecido, y que sabemos intervenían en las representaciones teatrales.

1484 San Marcos dice que le cubrieron el rostro (14) y Lucas que le “cegaron” (22, 64). Hay casos en el arte en los que Cristo aparece con una venda en los ojos (fragmento de alabastro inglés del Museo de Rouen) o con un gorro calado que le cubre el rostro (*Petites Heures du Duc de Berry*, ca. 1380-85 y *Horas de Juan Sin Miedo*, ca. 1425). Con el rostro cubierto por un velo suele aparecer en los alabastros ingleses (HILDBURGH (1949), p. 78 y Pl. XVIIa) y la existencia del velo se menciona también en el teatro inglés (Towneley, p. 240).

1485 REAU (1996), 1.2, p. 466.

1486 Vid. HILDBURGH (1949), p. 78 quien reconoce no haber podido encontrar en el teatro inglés el menor indicio de que se hiciera así.

También el vestuario de los personajes muestra en ocasiones la huella teatral. Como hemos visto en el capítulo dedicado a *Escenografía y Arte*, los casos en los que Caifás aparece tocado con una tiara bicorne o los sacerdotes vestidos de obispos son de probable inspiración teatral¹⁴⁸⁷. El hábito episcopal se especifica para los sacerdotes judíos que acompañan a Pilatos en la *Passion* de Jean Michel y en la escenografía de Hubert de Cailleau para la de Valenciennes (Lam. VIII, Fig. 8) se denomina a la *mansion* que representa la casa de Caifás “*la maison des évêques?*”.

La Flagelación y la Coronación de espinas

Los cuatro Evangelios¹⁴⁸⁸ mencionan el traslado de Cristo desde la casa de Caifás hasta el pretorio para ponerlo a disposición del gobernador romano Pilatos quien ordenó azotarlo intentando calmar así la ira de los sacerdotes judíos que exigían su muerte. El relato de los Evangelios es, sin embargo, lacónico, limitándose a decir que fue azotado o “castigado” (*Lucas* 23, 16). Ninguno de los cuatro evangelistas menciona, por ejemplo, la columna a la que generalmente aparece atado Jesús en el arte, con lo que la desproporción entre el escueto relato bíblico y la rica imaginería que generó es evidente¹⁴⁸⁹.

La columna, inevitable en el arte desde el siglo XII¹⁴⁹⁰, tiene su origen en un Himno de Vísperas y en una oración litúrgica¹⁴⁹¹, siendo muy frecuentes las contemplaciones de la columna en la poesía pasionística bajomedieval, particularmente en la española¹⁴⁹². En el arte su origen hay que buscarlo en la liturgia pero no se puede descartar la influencia de las descripciones de viajeros y peregrinos y así durante la Edad Media es generalmente una

1487 MÂLE (1995) [1922], p. 72. En Galicia hay un caso, en el retablo pétreo de la Pasión de la Capilla de los Condes de Sta. María de la Gracia de Monterrei (mediados del XV), (Lam. VIII, Fig. 52).

1488 *Mateo* 27, 26; *Marcos* 15; *Lucas* 23 y *Juan* 18, 28 ss.

1489 Mucho más expresiva que el relato evangélico es la profecía de Isaías (I, 6): “Desde la planta del pie a la coronilla de la cabeza no hay cosa sana en él; heridas, contusiones y llagas inflamadas, ni curadas, ni vendadas, ni suavizadas con aceite”, que sirvió de punto de partida para las meditaciones bajomedievales sobre la Pasión. Esta nueva sensibilidad propia de la *devotio* moderna arranca de San Buenaventura y tiene naturalmente reflejo en el arte; en la Península y para el caso de la flagelación destacan las tablas de la escuela burgalesa de finales del siglo XV (tríptico de Leonor de Velasco) y principios del XVI (Alonso de Sedano) con sus Cristos cubiertos de llagas y verdugones regulares por todo su cuerpo.

1490 En la Península aparece, por ejemplo, en un capitel de San Pedro el Viejo (Huesca) y en el conocido relieve del tímpano derecho de la Puerta de Platerías en la Catedral de Santiago.

1491 Vid. DURIEZ (1914), p. 399 nota 62 y SULLIVAN (1943), pp. 119 y 132-33.

1492 VIVIAN (1964) nota 35.

columna alta y fina con basa y capitel, como la que se conservaba en Jerusalén y pudieron ver peregrinos y cruzados, mientras que en el Barroco son más frecuentes las columnas bajas y gruesas como la que se exponía en la iglesia de Sta. Práxedes de Roma¹⁴⁹³.

Hay quien ha atribuido la columna a las palabras de Santa Brígida en sus *Revelaciones* (I, 10) ya que la mística sueca al referirse a la columna que sostenía el techo del portal de Belén, en la cual según la tradición se apoyó María para parir, dice que la Virgen previó inmediatamente la Pasión de Cristo y como lo habrían de atar a una columna para flagelarlo. Sin embargo, ya que la columna no se menciona en los Evangelios en la escena de la Flagelación, y puesto que tenemos casos en el arte desde el siglo XII, hay que concluir que Santa Brígida se está inspirando en las artes plásticas y que sus visiones son “imágenes de la memoria” más que “imágenes de la imaginación”.

Para Mâle sería de origen teatral la representación de la escena con dos sayones que flagelan a Cristo mientras otro se dedica a preparar haces de vergas para azotarlo¹⁴⁹⁴. Así describen el episodio Arnoul Gréban y Jean Michel en sus *Pasiones*, éste último haciendo que sea Malchus, el apócrifo criado del Sumo Sacerdote que había tomado parte en el Prendimiento, quien se encargue de prepararlas. Mâle piensa que estas indicaciones teatrales explican la aparición de la escena en el arte -cita como primer caso una vidriera en San Vicente de Rouen-, aunque quizá los grabados y dibujos de Durero que menciona el propio Mâle expliquen, mejor que el teatro, la popularización de la iconografía.

En la Península es bastante frecuente en la pintura de la segunda mitad del siglo XV (fresco de Nicolás Francés en el claustro de la catedral de León¹⁴⁹⁵, tabla procedente de Pallaruelo de Monegros¹⁴⁹⁶, altar mayor de la Catedral de Tudela¹⁴⁹⁷, tabla de Manuel Jiménez (Tamaritte de Litera, Huesca)¹⁴⁹⁸, Retablo de Leonor de Velasco (Fig. 13), sargas del Maestro de Oña etc.¹⁴⁹⁹). Otros casos, ya del XVI, en las pinturas murales de la Iglesia de Santiago de Puente deume (A Coruña)¹⁵⁰⁰, el retablo de la Catedral vieja de Salamanca, una tabla del

1493 MÂLE (1951), p. 264.

1494 MÂLE (1904) p. 292-93 y (1995) [1922], p. 64.

1495 La obra, en muy mal estado de conservación, aparece reproducida en *Ars Hispaniae*, vol. IX, fig. 201 ca. 1459. El estilo presenta claras afinidades con la variante francesa del gótico internacional y con miniaturas de la escuela de París de hacia 1400. Su autor, en todo caso, debió de establecerse muy joven en León (hacia 1420) según GUDIOL (1955), p. 229.

1496 CAMON AZNAR (1949), lam 47.

1497 CAMON AZNAR (1949), lam. 46.

1498 CAMON AZNAR (1949), lam. 48

1499 YARZA LUACES (1999), p. 102 figs. 58 y 63.

1500 Segunda mitad del XVI, corriente manierista, GARCIA IGLESIAS (1986), p. 32 y 179.

Maestro de San Esteban, otra de Luis Velez¹⁵⁰¹ y una pintura del armario de las reliquias de la Catedral de Burgos, obra de Alonso de Sedano¹⁵⁰². Todavía en el XVII tenemos algunos ejemplos como el anónimo español del Museo del Prado (nº 7533) con cuatro sayones azotando y un quinto preparando las vergas.

Es también frecuente que se aplique el esquema a las flagelaciones de santos, en un claro paralelismo con la flagelación de Cristo. Así sucede, por ejemplo, en el *Martirio de San Vicente* anónimo del Museo del Prado¹⁵⁰³ y tenemos noticias de representaciones del martirio de San Vicente en el teatro español (Catedral de Huesca) aunque desconocemos como se llevaba a cabo exactamente la flagelación¹⁵⁰⁴. Sabemos, eso sí, que en el teatro peninsular se utilizaban trucos escénicos para dejar marcas de sangre en el cuerpo del actor flagelado, y que intervenían varios torturadores que se turnaban para azotar, aprovechando los que descansaban para mojar disimuladamente las vergas en cinabrio y dejar luego las marcas rojas en el cuerpo del actor¹⁵⁰⁵. Trucos similares se utilizaban en otras zonas de Europa: en el *Cuaderno de Secretos* provenzal (c. 12v) se anuncia un truco para hacer sangrar al actor sin producir daño, aunque una laguna en el texto impide saber como se llevaba a cabo.

Cabe considerar también inspirada en el teatro la ambientación de la escena en un salón con un fondo de plateas en las que se agolpan espectadores y curiosos. Los espectadores aparecen en la escena de la flagelación desde el siglo XI en el arte bizantino. En occidente, sin embargo, no conozco casos antes del siglo XIV, centuria en la que comparecen en la escena la Virgen que intenta entrar en la sala¹⁵⁰⁶, San Pedro que llega pidiendo perdón por su triple negación¹⁵⁰⁷ o Judas con la bolsa de las monedas observando desde una ventana. En

1501 POST (1930-35), vol. XII, fig. 184.

1502 Catálogo de la exposición *Tesoros de la Catedral de Burgos* nº 17.

1503 S. XV. MATEU IBARS (1980), fig. 21.1.

1504 DONOVAN (1958), p. 189.

1505 Así se indica en un manuscrito rosellonés con “trucos” para la representación de una Pasión, pieza del XVIII pero válida como testimonio de una situación muy anterior ya que sus indicaciones coinciden en general con las que tenemos documentadas por toda Europa en la época medieval. Sabemos también que un sistema similar se utilizaba ya en el siglo XIV en la Pasión de Villareal (MASSIP i BONET (1987), p. 266). En el teatro de Semana Santa catalán (Rupit) se mantiene todavía la costumbre de alternarse los sayones en los azotes aunque ya no se emplea el truco del colorante.

1506 La escena la describe Sta. Brígida en sus *Revelaciones* y la representa en el arte Ferrer Bassa en los frescos de Pedralbes (KING (1934), fig. 2, CAMON AZNAR (1949), fig. p. 43).

1507 La presencia de San Pedro es un rasgo típicamente español, especialmente de la escuela de Córdoba, y suele aparecer el gallo de S. Pedro sobre la columna de Cristo (Pedro Romano, Galería de Dresde y Luis de Morales (sacristía de S. Isidro de Madrid, vid. CALLISEN (1939). Tenemos también algún caso en la Europa del Norte (tríptico de Simon Bening en la *Walters Art Gallery* de Baltimore) y encontramos a Pedro llorando avergonzado ante Cristo en una tabla de la Capilla Real de Granada. Aparece también San Pedro en la *Flagelación* del retablo de Leonor de Velasco en una estancia lateral acompañado de un hombre y una mujer, quizá la criada de Caifás que se menciona en los Evangelios. Para Yarza, Pedro está negando de nuevo, cuarta negación que no se menciona en la Biblia, lo que constituye un rasgo muy original que sólo tiene como

casos del siglo XV y principios del XVI los espectadores son ya multitud y se sitúan frecuentemente al fondo de la escena en plateas, ventanas o triforios que remiten sin duda a la escenografía medieval tal y como podemos verla en el *Martirio de Santa Apolonia* de Jean Fouquet. De este modo aparece el público en la *Flagelación* de Berruguete en el altar mayor de la Catedral de Ávila (Fig. 14) y en las pinturas manieristas gallegas de Bendollo¹⁵⁰⁸. En algunos casos (retablo de Leonor de Velasco) puede aparecer el donante o un personaje que simboliza al fiel que, siguiendo las recomendaciones de los predicadores, se asoma al escenario de la tortura para vivir la Pasión y compartir el dolor de Cristo (*Flagelación* de Fernando Gallego procedente de Campo de Peñaranda)¹⁵⁰⁹.

Reflejos del *atresaxo* teatral considera también Hildburg a la palangana de barbero y la toalla que sostiene Pilatos sobre las rodillas en varios alabastros ingleses, los tocados con demonios de algunos torturadores y los cinturones o collares con campanillas que llevan en ocasiones los sayones¹⁵¹⁰. Inspiración teatral atribuye así mismo Hildburg al torturador que en el arte aprieta o tira de la cuerda que ata las manos de Cristo, rasgo de crueldad añadida a la de los azotes que concuerda con lo que era habitual en el teatro, aunque como veremos la insistencia en una visión extremadamente cruel y brutal de los episodios de la Pasión es una constante en los siglos bajomedievales tanto en el teatro como en el arte y la literatura pasionística, de visiones y de meditación.

Se ha pensado, por ejemplo, que los casos en los que la corona de espinas no es simplemente colocada en la cabeza de Jesús sino que los sayones se la clavan hasta hacerle brotar sangre utilizando como martillo las puntas o los mangos de las lanzas, o bien cañas y bastones entrecruzados, tendrían su fuente de inspiración en la puesta en escena teatral en la que tales rasgos de crueldad eran habituales. Así lo piensa Hildburg¹⁵¹¹ cuando, analizando los abundantes alabastros ingleses en los que aparecen este tipo de coronaciones, los

paralelo una miniatura de mediados del siglo XIII en la *Horas de William de Bariles* (BL, Ms. Add. 49.999, fol. 1) YARZA LUACES (1999), p. 107-08.

1508 GARCIA IGLESIAS (1986), p. 32. Véase también la tabla *Los Improperios* de Juan de Flandes, hoy en el Palacio Real de Madrid (ca. 1505). BERMEJO MARTINEZ (1992), lam 13.

1509 Vid. YARZA LUACES (1999), p. 99 y figs. 58 y 62.

1510 Palangana y toalla en un fragmento del Louvre, tocados con demonios y cinturones con cascabeles en un panel del Museo de Nantes (vid. HILDBURGH (1949), pp. 80-81).

1511 HILDBURGH (1949), p. 82. De la misma opinión es REAU (1996), 1.2, p. 477 para el cual la iconografía desaparece hacia 1500 aunque hay algunos casos posteriores (vid. *infra*).

relaciona con una rúbrica del *Ludus Coventriae* en la que se especifica que los sayones le pongan a Cristo la corona “*with forkys*”¹⁵¹².

La indicación del *Ludus Coventriae* no es excepcional. También en la *Northern Passion*, (Cambridge Trinity College, ms. 0.2.14, vv. 1089-90) se indica que “*El chief la li mettent aprés/ Puis ferent sus od tut en es*”, y en el *Cuaderno de Secretos* provenzal (c. 16v, p. 34) se explica como hacerlo en escena con una peluca, una esponja empapada en vermellón y un casquete de hierro (*bonet de fer*). En el teatro peninsular no hay referencias concretas pero debía de hacerse así ya que en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo San Juan se refiere en su *Planto* a la crueldad de la coronación y a los palos utilizados: *Desde fustes coronado, / Señor mío, cruelmente..* (vv. 381-82).

Es cierto que este tipo de coronaciones son frecuentes en el arte de los dos últimos siglos de la Edad Media perviviendo hasta bien avanzado el siglo XVI¹⁵¹³ pero hay casos muy anteriores (por ejemplo la española Biblia de Ripoll del siglo XI) lo que descarta a los grandes *Misterios* como fuente de estas representaciones.

En la Biblia la corona no es un instrumento de tortura sino un signo de escarnio, probablemente con una intención paródica de imitación de la corona radiante de ciertas divinidades romanas, lo mismo que la túnica púrpura y el cetro de caña. La consideración de la corona de espinas como un instrumento de tortura es, sin embargo, muy antigua, y arranca de un comentario de Clemente Alejandría en su *Paedagogus*, 2, 73-75 (ca. 200 d.c). La visión de Clemente tuvo gran éxito en la Baja Edad Media occidental entre los comentaristas de la vida de Cristo. Ubertino da Casale, por ejemplo, describe la escena en su *Arbor Vitae crucifixae Jesu* (s. XIV), en términos muy similares a los que luego aparecen en el teatro: “*Nec videatur tibi levis ictus arundinis, qui super spinas percutiens capiti eius infixas, ipsas tali ictu crudelius profundabat*” (III, XL, p. 313b).

Esta visión está siempre presente en los tratados de la Pasión medievales que son probablemente la fuente tanto de los artistas como de los dramaturgos. Cifándonos a la

1512 Véase la edición de BLOCK (1922), p. 294.

1513 En la Península tenemos, entre otros ejemplos, un caso del Maestro de los Balbases, otro de Juan Correa de Vivar en un tondo del Prado (nº 669, vol II 908), otro de Fernando Gallego en el Museo del Greco de Toledo y otro de Rodrigo de Osona de la Colección del Conde de Casas Rojas (CAMON AZNAR (1966), fig. 571 y (1970), fig. p. 338). En Italia destacan los casos tardíos de Ticiano en el Louvre (1560) y la Galería de Mónaco (1570). En Alemania son muy abundantes en el círculo W. Katzheimer el Viejo, Lucas Cranach y el Maestro de la Vida de María (vid. MARROW (1977), figs. 22, 23 25 y 26). Hay también casos en la escuela holandesa (tabla del Museo de Ruán, s. XVI, Larousse vol. 6 p. 2638 y FRANK (1931), lam VI, b).

Península se describe así la coronación en la *Passion trobada* de Diego de Sanpedro (vv. 1271-80), que sirvió de fuente para Alonso del Campo en su *Auto de la Pasión*. Otros tratadistas como Padilla no se refieren en concreto a la incrustación de la corona en la cabeza de Cristo pero en una de las ediciones de su obra (la de 1518) aparece un grabado en el que la escena se representa así lo que demuestra que era la visión más extendida y popular de la escena en los comienzos del siglo XVI.

Creo que en este caso hay que descartar un origen teatral que sí veo en cambio en la corte de bufones, trompeteros, cimbalistas y payasos que escarnecen a Cristo y hacen gestos obscenos -la higa o los cuernos-. Ciertamente hay casos en la pintura bizantina del siglo XIV¹⁵¹⁴ pero creo que en occidente su aparición en la escena se explica por su presencia en las *Pasiones*.

En la Península tenemos varios casos de músicos en la crucifixión (vid. *infra*) pero en la flagelación son menos frecuentes. Un caso mallorquín en el retablo de las Clarisas del Palma es con toda probabilidad de procedencia italiana¹⁵¹⁵. Otro, en una tabla de Cristóvão de Figueiredo en Santa Cruz de Coimbra es ya tardío (1520-30) pero en él aparecen dos soldados que hacen gestos obscenos que se han puesto en relación con el teatro de Gil Vicente¹⁵¹⁶.

No es posible, sin embargo, atribuir sin más a la influencia teatral todos los rasgos de crueldad que aparecen en las representaciones gráficas de la pasión bajomedievales. Es verdad que existen grandes diferencias entre la iconografía predominante en los siglos XIII y XIV -sumaria y esencialmente litúrgica- y la de los siglos XV y XVI con representaciones plagadas de figuras brutales y anécdotas crueles, pero es muy probable que la aparición de estos rasgos se deba a la influencia de los tratados de la Pasión bajomedievales y no a un supuesto “espíritu bajomedieval” o “realismo bajomedieval” ni a la influencia del teatro.

Marrow¹⁵¹⁷ ha demostrado que los tratadistas de la Pasión se inspiran y desarrollan las profecías del Antiguo Testamento, especialmente las del Salmo 21 (*circumdederunt me canis multi*) y Salmo 57, algo que ya había apuntado Pickering al analizar las relaciones entre la

1514 KING (1934), p. 292, menciona uno en Servia en 1317 y otro en Macedonia en 1341.

1515 Vid. POST (1930-35), II, pp. 184 ss.

1516 MARKL (1995), p. 264 y fig. p. 265.

1517 MARROW (1977).

literatura y el arte en el tema de la Crucifixión¹⁵¹⁸. Del mismo modo en el arte, en numerosas representaciones medievales del Salmo 21 (*Salterio de Stuttgart*, *Salterio Barberini* y más tardías como los grabados de Michael Wolgemut), Cristo aparece rodeado de perros, bueyes o leones, de manera que los casos bajomedievales en los que los torturadores son humanos pero con rasgos caninos o leoninos (*Salterio de Peterborough*, ca. 1300¹⁵¹⁹) se explicarían por la existencia de una tradición en el terreno artístico y no por la influencia de las máscaras teatrales.

Las referencias a los torturadores de Cristo como perros son un tópico en la literatura medieval de la Pasión por lo que no puede extrañar encontrarlas frecuentemente en el arte¹⁵²⁰, y el mismo origen tienen sin duda las obras en las que los sayones muerden a Cristo y le escupen en la cara. Tanto en las flagelaciones como en la crucifixión o en el prendimiento, e incluso en las ejecuciones de santos, es habitual en la época bajomedieval que los verdugos muestren rostros caricaturescos, cabezas de proporciones distorsionadas muchas veces de color diferente al resto del cuerpo, narices de tamaños imposibles y/o de formas animales como hocicos de cerdo o de perro. Para Marrow se trata simplemente del reflejo de los tratados de la Pasión y así puede ser en algunos casos pero no hay que olvidar que el teatro medieval hizo suyas las ideas de los comentaristas y que en escena los torturadores llevaban máscaras de cartón y tela con rasgos animalescos, máscaras que parecen haber servido de fuente de inspiración a los pintores y escultores en numerosos casos¹⁵²¹.

La exégesis medieval no es un sistema cerrado sino algo abierto y vivo que evoluciona constantemente. Arte, teatro, sermones y tratadística se influyen recíprocamente y las imágenes, sean literarias o plásticas, viajan de un medio a otro de modo que cualquier intento de generalización sobre la prioridad cronológica de uno u otro medio es imposible. La iconografía del *Ecce homo*, o de la *Ostentatio Christi* como prefiere denominarla Panofsky,

1518 PICKERING (1970).

1519 Bruselas, *Bib. Royale*, ms. 9961. MARROW (1977), figs. 9-12.

1520 Véanse algunos casos, la mayoría alemanes y holandeses, en MARROW (1977), pp. 174-75. El calificativo de perros se le aplicaba en la Edad Media a los judíos y los tratadistas de la Pasión (San León Magno, San Buenaventura, Sor Isabel de Villena) se refieren frecuentemente a los “perros rabiosos” que torturaron a Jesús, circunstancia que explica la aparición de perros que ladran con rabia a Cristo en las escenas del *Ecce Homo* (retablo de Leonor de Velasco, vid. YARZA LUACES (1999) fig. 72 y p. 124)

1521 Con cola de cerdo y cara de mongol aparece uno de los judíos en la Crucifixión del famoso “Paramento de Narbona”. Véanse otros casos similares en TRISTRAM (1950), pp. 24 y 341, figs. 155 y 196-97. Véase también HILDBURGH (1949), p. 76 y ANDERSON (1963), p. 165.

es un buen ejemplo de cómo arte, teatro y sermones colaboran en la creación de una imagen que se nutre de la devoción hacia el cuerpo de Cristo, su sangre y sus llagas, un elemento central en el culto de Jesús en la Baja Edad Media que explica la popularidad de las reliquias de la Santa Sangre en la época bajomedieval (Brujas, Hailes, Liria, etc.)¹⁵²².

J. W. Robinson ha estudiado las relaciones entre el culto al Cristo sufriente y doloroso, el arte y el teatro, identificando algunas vías a través de las cuales las artes visuales comparten motivos con las escénicas¹⁵²³. Este culto al Cristo sufriente podría relacionarse con las representaciones de la Trinidad en las que el Padre sostiene al Hijo, no en la cruz sino llagado y sangrante¹⁵²⁴, y con la iconografía de origen francés del Varón de Dolores¹⁵²⁵, sin olvidar la existencia de los abundantes cristos góticos “dolorosos” que prueban la existencia desde el siglo XIV de una sensibilidad prebarroca que se complace morbosamente en la exhibición patética de la sangre, las llagas, las heridas y los moratones de Cristo¹⁵²⁶.

Esta sensibilidad morbosa tiene sus manifestaciones más expresivas en la segunda mitad del XV y la primera del XVI. En el *Retablo de la Vida de Cristo* del cartujano de Sevilla Juan de Padilla, obra a medio camino entre la Edad Media y el Renacimiento, se describe la muerte de Cristo en términos que hacen pensar en crucifijos como el de Alonso Berruguete en la iglesia de San Benito de Valladolid:

Ya comenzaba el Señor dolorido
hacer las señales del último punto;
mostraba su cara color de difunto,
la carne moría, moría el sentido;
el pecho sonaba con ronco latido,
los ojos abiertos, la vista turbada,
llena de sangre la boca sagrada,
fríos los pies y su pulso perdido.

1522 En Brujas el culto a la Santa Sangre dió lugar a una procesión o cortejo ciudadano (la *Ommegang*) que recorría la villa el 3 de Mayo deteniéndose en varios lugares en los que se representaban pequeños dramas (la *Ommegang* todavía se sigue celebrando aunque trasladada al día de la Ascensión). Vid. HÜSKEN (1996).

1523 ROBINSON (1965).

1524 Abundantes en Inglaterra, Alemania y los Países Bajos en el s. XV, vid. casos en DAVIDSON (1997), p. 445.

1525 Frecuentísimos en las predelas de los retablos góticos y muy representados en los catalanes y aragoneses.

1526 Estos “cristos góticos dolorosos” se relacionan con la mística franciscana y las *Revelaciones* de Sta. Brígida y tienen gran difusión en Castilla y Andalucía en el siglo XIV (Cristo de las Batallas de la Catedral de Palencia, de S. Isidoro de Sevilla, de Sanlúcar la Mayor, Carrión de los Condes etc) a partir de modelos europeos, alemanes e italianos. Los casos españoles han sido estudiados por Angela Franco Mata en varios de sus trabajos (la mayoría recopilados en su *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*). En el arte alemán del siglo XV todo su cuerpo aparece cubierto de verdugones dispuestos de manera regular.

De esta sensibilidad se hace eco el teatro que no duda en recurrir a modelos de las artes visuales y al uso de estatuas para excitar la piedad de los fieles/espectadores. Diego de Sanpedro en su *Passion Trobada* nos presenta a Cristo atado a una columna y golpeado hasta no quedar parte de su cuerpo sin recibir golpes, y hasta caer los flageladores rendidos por el esfuerzo (vv. 1181-1210) y en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández se utilizaba una cortina para hacer aparecer repentinamente en escena una imagen del *Ecce homo*: “Aquí se ha de mostrar un eccehomo de improuisso para provocar la gente...”, seguida de una descripción llena de expresividad y patetismo:

Mira este cuerpo sagrado
 cómo está lleno de plagas,
 muy herido y desgarrado;
 todo está descoyuntado:
 ¿Viste nunca tales llagas?

La referencia al *Ecce homo* es prueba incontestable del uso de modelos procedentes del campo de las artes visuales pero quizá existieron precedentes en el ámbito teatral que no han llegado a nuestros días¹⁵²⁷. Como ya noto Shoemaker, tenemos casos en la pintura española del siglo XV en los que, aunque no aparece la cortina, Cristo semidesnudo se sitúa en un nicho en el muro de fondo de la escena de manera que podría ser un reflejo de los bastidores teatrales¹⁵²⁸.

El Sueño de la Mujer de Pilatos

Mateo (27, 19), relata brevemente el episodio de la mujer de Pilatos que llega al pretorio con la intención de detener la ejecución de Cristo y le dice a su esposo: “No te metas con este justo, pues he padecido mucho hoy en sueños por causa de él”. El evangelista no

1527 Aparecía también probablemente un *Ecce Homo* en los *Tres pasos de la Pasión* (Burgos, 1520)

1528 SHOEMAKER (1973)[1935], p. 99 nota 108, cita a Paul Lefort, *La peinture espagnole*, p. 43 fig. 11. Véase también el panel de la escuela de Fernando Gallego de la colección Puda de Madrid en nuestra Fig. 15 (procede probablemente de Arcenillas (Piedrahíta, Avila).

especifica el contenido del sueño pero como sucede en otros muchos casos los apócrifos (*Acta Pilati* o *Evangelio de Nicodemo*) vinieron pronto a cubrir las lagunas del relato canónico.

La exégesis cristiana siempre ha dudado sobre el sentido de la intervención de la mujer. Para unos (Pseudo-Ignacio, Gregorio Magno, Anselmo de Laon y San Bernardo) el sueño fue inspirado por el diablo que pretendía así evitar la crucifixión y que se cumpliera el Plan de la Salvación, otros (S. Juan Crisóstomo y San Agustín) lo consideran en cambio inspirado por Dios.

El teatro dio gran importancia a la escena oscilando también entre la interpretación positiva y la negativa. En el caso más antiguo, la *Pasión de Montecasino* (s. XII), la mujer de Pilatos envía a una criada para detener la ejecución pero una rúbrica nos indica la presencia del diablo en la escena del sueño:

*Dum hec superscripta fuerit scilicet dum Iesus stat ligatus ad columpnam uxor Pilati dormiat. et diabolus appareat et dum dormit in sompnis. Uxor Pilati dicat ad ancillam: [T]olle moras et festina...*¹⁵²⁹

Carácter diabólico tiene también el sueño en el teatro inglés. En el ciclo del *Ludus Coventriae* o N-Town, Satán “*in the most orryble wyse*” se aparece a la mujer tras ser aleccionado desde el infierno para que impida la Pasión¹⁵³⁰.

En la *Pasión de Montferrand*, y en toda la «familia» de las Pasiones de Auvernia, aparece también mujer de Pilatos a la que se llama Pércula (o Prócula) y todo el drama de la *Crucifixión* queda encuadrado por dos diálogos entre los esposos; Pércula se esfuerza por hacer cambiar de parecer a su marido y proclama en alta voz: «*Conseilh de femme bien souvent, quont on le prene, a sages gens porte profit, mes qu'il sait pris d'entendement.*»¹⁵³¹

Ya en la Península, tenemos el caso de la *Passió de Vergés* (Gerona), obra popular documentada desde el siglo XVIII e inspirada en la *Representació de la Sagrada Passió y Mort de Nostre Senyor Jesu-Christ* de fray Antonio de San Jerónimo, en la que aparece también la mujer

1529 [Mientras se realiza lo que se ha descrito -es decir, Jesús de pie, atado a la columna-, que la esposa de Pilatos duerma. Que el diablo se la aparezca en sueños mientras duerme. Que la esposa diga a la criada: Deja las tardanzas y date prisa...]. *Pasión de Montecasino*, Escena VIII, *Sueño de la esposa de Pilatos y flagelación de Jesús* (vv.172-228), ed. STICCA (1970), pp. 84 ss.

1530 vv. 503 ss. BLOCK (1922), pp. 288-89.

1531 [Consejo de mujer, muy a menudo, lleva provecho al prudente cuando lo sigue, mientras tenga entendimiento] HEERS (1988), p. 56.

de Pilatos que entra en escena cuando éste se lava las manos, rogándole que no contribuya a la muerte del Hijo de Dios.¹⁵³²

En el arte, sin embargo, la escena no parece haber sido muy popular. Hay algunos casos, con y sin demonio, pero no conozco ninguno en el arte peninsular. Para Sticca y Edwards el autor de la Pasión casinense toma sus modelos de las artes visuales (miniatura del *Hortus Deliciarum* fol. 143r)¹⁵³³, en las que existe una tradición de representación de la escena que arranca del arte bizantino (*Evangelario de Rosano*). En la miniatura del *Hortus* aparece como en Montecasino la escena del sueño con presencia del demonio y el envío de la noticia a Pilatos aunque en la miniatura la mujer de Pilatos envía a un criado mientras que en la Pasión es una criada. La escena del *Hortus* aparece copiada en el manuscrito Engelhardt 955 25/24¹⁵³⁴, y en Italia (mosaicos de la Catedral de Monreale), aparece la mujer enviando al mensajero pero no se ve el sueño ni al diablo como en el *Hortus*.

La Subida al Calvario

Hasta el siglo XIII en la escena de la Subida solamente aparecen los cuatro personajes esenciales: Jesús, el Cireneo y las dos “hijas de Jerusalén”, sin embargo, en el siglo XV, un cortejo pintoresco de caballeros, soldados, trompeteros y espectadores acompaña a Cristo. Para Mâle esta novedad tiene un origen claramente teatral y no es sino el reflejo de la multitud de personajes que intervenían en las grandes pasiones ciudadanas de finales de la Edad Media

La presencia, por ejemplo, de un soldado tocando un cuerno, frecuente en el arte de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, encuentra para Mâle su explicación en la *Pasión* de Arnould Gréban, en la que Pilatos ordena a un soldado que toque la trompeta como señal para que monten los caballeros¹⁵³⁵. En efecto, la trompeta no se menciona en los

1532 Vid. BRETON (1960), p. 12

1533 Fol. 143, ed. GREEN (1979), Pl. 91, vol II, p. 253. Sobre la relación entre la miniatura y el texto casinense vid. EDWARDS (1972), pp. 290 ss.

1534 Vid. GREEN (1979), fig. 230.

1535 MÂLE (1995) [1922], p. 293. El texto de Gréban es el siguiente: *Pilate : Trompette, donne le signal, et assez fort pour que nul n'en ignore y una rúbrica dice: Alors la trompette* (vid. la ed. de Combarieu y Subrenat p. 347).

Evangelios canónicos ni en el *Evangelio de Nicodemo* ni en la *Leyenda Dorada*, sin embargo es probable que su origen no sea teatral sino litúrgico. En la tradición bíblica el sonido de la trompeta precede a una gran manifestación divina. Así se emplea en el Sinaí para convocar la asamblea (*Números* 10, 12) y en *Isaías* 27, 12 o en el Juicio Final de *Mateo* (24, 31). Los antiguos judíos utilizaban un cuerno (*sofar*) para anunciar la fiesta de la Pascua (aparece en las pinturas de las catacumbas judías en Roma) y todavía lo siguen utilizando en nuestros días muchas comunidades rabínicas.

También en occidente debieron de utilizarse cuernos para las fiestas de Pascua, época en la que estaban prohibidas las campanas. Hasta hace poco todavía se usaban en las iglesias de la zona pirenaica¹⁵³⁶ y es probable que los abundantes olifantes de marfil que se conservan en las iglesias europeas -casi todos de origen bizantino o del sur de Italia-, tuvieran un uso en la liturgia pascual¹⁵³⁷. Esta asociación del cuerno con la Pascua y la Pasión explica su inclusión entre las *Arma Christi*¹⁵³⁸ y su aparición en la Subida al Calvario sin necesidad de recurrir al teatro que no hace sino reflejar una costumbre litúrgica muy extendida.

En el *Aucto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora...*, recogido en el *Códice de Autos Viejos*¹⁵³⁹, se enumeran los regalos de boda que el padre de la humanidad hizo a la Virgen, presentes que resultan ser las *Arma Christi*: las 30 monedas, la sogá, los azotes, la caña, la cruz, la trompeta, etc.) y para explicar la oportunidad de la trompa dice el texto:

-Esta bozina, galán,
¿qué ha de ser?

1536 PIJOAN (1974), p. 423. En la Semana Santa de Ibdes (Zaragoza, cerca de Calatayud) sale el Jueves Santo la Procesión de los judíos encabezada por un personaje tocando un cuerno de cristal antiguo (PEREZ GARCIA-OLIVER y OCHOA GARCIA (1994), p. 44), y en algunos lugares de Albacete (Chinchilla, Tobarra y Hellín) y Murcia (Totana) salen grandes trompetas (bozainas) montadas sobre un carrito con ruedas y se hacen sonar a la cabeza de las procesiones (Lam. XXIII, Fig. 10), las trompetas son también las protagonistas de la procesión de las "Turbas" que sale en Cuenca la madrugada del Viernes Santo acompañando a Jesús y al Cireneo en su camino al Calvario.

1537 Véase uno de la Catedral de Zaragoza en *Summa Artis*, vol. VII, fig. 607. Fuera de la Península uno de los más conocidos es el de San Sermin de Toulouse, procedente de Salerno o Amalfi, (finales del IX). En cuanto a su uso de ha pensado también en que se trate simplemente de trompas de caza o, para otros, prendas de transferencia de propiedad. Sabemos también de su uso como relicarios y como vasos. Las leyendas los consideran en muchos casos como el "cuerno de Roldán" (Saint-Denis, Le Puy, Toulouse, Zaragoza) o los relacionan con santos cazadores como San Huberto

1538 Aparece por ejemplo en los estandartes mallorquines de Pasión (vid. LLOMPART MORAGUES (1965) y en muchos Varones de Dolores (véase por ejemplo la tabla (finales del XV) de la ermita de Santo Domingo de Almodévar (Huesca) en CAMON AZNAR (1966), fig. 522 y otra italiana de la Escuela de Rimini, (2ª mitad s. XIV) en SCHILLER (1971-72), fig. 733. También en el *Fortalitium Fidei* ilustrado en 1464 por García de San Esteban para el Obispo Montoya (Catedral de Burgo de Osma) se representa una fortaleza en cuyas torres aparece una multitud de ángeles cristóforos llevando una panoplia completísima de objetos relacionados con la Pasión y entre ellos hay un ángel trompetero (Lam. XXII, Fig. 82).

1539 ROUANET (1901), nº LIII p. 400.

Es flauta para tañer
 el desposorio sagrado?
 Es harpa de desposado,
 o dulçaina de plazer?.

-Con ésta verás tañer
 dos mil sonos
 que quiebren los corazones
 quando prendan al Cordero.

Tenemos en el arte soldados trompeteros en la escena del Prendimiento y en algunos casos es evidente que se trata de un olifante de marfil lo que tocan (Giotto, *Capilla Scrovegni* de Padua 1304-06, retablo valenciano de Ollería (Fig. 16). En la Península son muy frecuentes en la *Subida*, en la escultura de la primera mitad del XVI (Alonso de Berruguete, retablo de La Mejorada y panel de Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹⁵⁴⁰) y en la *mise en croix* (Cornellis de Holanda, retablo de la Catedral de Ourense, Fig. 17) aunque hay casos anteriores que pudieron servir de fuente al autor de la obra del *Códice de Autos Viejos*¹⁵⁴¹.

En ocasiones son varios los trompeteros y pueden aparecer otros músicos tocando panderos y tambores en lo que podría ser un reflejo de prácticas teatrales (en frescos de Belinge y Draby (Dinamarca) aparecen *fous* tocando panderos en la *Subida*), o de las costumbres penales de la época medieval en la que los heraldos anunciaban las ejecuciones públicas, un detalle adoptado luego por el teatro¹⁵⁴². Origen teatral se ha querido ver también en los casos en los que Cristo no lleva túnica sino el faldellín corto de la crucifixión, lo cual

1540 *Summa Artis*, vol. XVIII, lam. IX y fig. 165.

1541 Aparece por ejemplo en la predela del retablo de la iglesia de Rubió (Museo episcopal de Vic, finales del siglo XIV, GUDIOL y ALCOLEA (1986), cat. n° 171, fig. 320). De la segunda mitad del XV es el *Camino del Calvario* de escuela abulense que custodia el Museo Provincial de Bellas Artes de Burgos y el del retablo de San Marcial de la Catedral de Avila (CAMON AZNAR (1966), figs. 618 y 624). De finales del XV es la tabla del *Camino del Calvario* del retablo de Leonor de Velasco (YARZA LUACES (1999), fig. 73). De principios del XVI la tabla de Juan de Flandes en el retablo de la Catedral de Palencia (BERMEJO MARTINEZ (1992), lam 33) y la de Alonso de Sedano procedente del armario de las reliquias de la Catedral de Burgos (YARZA LUACES (1999), fig. 4). Lleva trompeta, aunque no la toca, el personaje que encabeza el cortejo en el *Camino del Calvario* del mismo Juan de Flandes en el *Kunsthistorische Museum* de Viena (finales del XV, BERMEJO MARTINEZ (1992), lam. 15).

1542 Vid. HAASTRUP (1980) pp. 143 ss.

va contra el relato evangélico que afirma que lo vistieron¹⁵⁴³, pero coincide con lo que se hacía en el teatro, por ejemplo en York donde los soldados desnudaban a Cristo en el camino¹⁵⁴⁴.

A la influencia del teatro atribuyen también Mâle y Reau la aparición en el arte de las representaciones del episodio de la Verónica en la subida al Calvario¹⁵⁴⁵. La Verónica, una de las hijas de Jerusalén mencionadas en los Evangelios, se arrodilla delante de Cristo y le seca el sudor de su rostro, quedando los rasgos faciales de Jesús impresos en el paño¹⁵⁴⁶. Aunque la leyenda de la Verónica es muy antigua¹⁵⁴⁷, su aparición en el arte es tardía lo que ha llevado a Mâle a suponer un origen teatral ya que el episodio aparece en todas las grandes *Pasiones*: Gréban, Mercadé, Jean Michel...¹⁵⁴⁸ y sería por su influencia que aparece en el arte¹⁵⁴⁹.

El encuentro de la Verónica y Cristo se conmemora en una de las estaciones del *Via crucis*, un rito que aparece en el siglo XV en ambientes franciscanos. En la pintura del siglo XV es un tema muy repetido ya que se convierte en un “cuadro dentro del cuadro”¹⁵⁵⁰ que atrae a los pintores por sus posibilidades plásticas (véase la tabla de Alonso de Sedano procedente del claustro de la Catedral de Burgos, hoy en el Museo diocesano)¹⁵⁵¹.

También en el teatro peninsular el episodio es habitual. Aparece con gran desarrollo en la *Representación de la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor* de Juan del Encina¹⁵⁵², y sabemos también que en Toledo, se representaba un *Auto de la Verónica* (ca. 1500) en el que aparecía ésta con un paño de Bretaña con el rostro de Cristo pintado al óleo¹⁵⁵³. En el teatro

1543 Mateo 27, 31 y Marcos, 15, 20.

1544 Vid. HILDBURGH (1949), p. 82. York, p. 347.

1545 MÂLE (1904) p. 294 y (1995) [1922], p. 64. REAU (1996) 1.2, p. 483.

1546 Para algunos, el nombre deriva del apelativo *vera icona* con el que se designaba el *sudarium* que se conservaba en la iglesia de San Pedro de Roma. Otros piensan, sin embargo, en una deformación del griego Berenice.

1547 Aparece en los apócrifos, en el titulado *Venganza del Salvador* (XXII ss p. 518.) y en una de las versiones de las “Actas de Pilatos” (o *Evangelio de Nicodemo*). En ambos se identifica a la Verónica con la hemorroísa curada por Jesús. FREEDBERG (1992), pp. 244-46 piensa que la leyenda no es en realidad anterior al siglo XII ya que en las versiones primitivas (apócrifos del s. VII) la Verónica/hemorroísa obtiene la imagen mucho antes de la Pasión al encontrarse con Cristo de camino hacia el taller de un pintor al que pensaba encargar un retrato de Jesús).

1548 Sobre el personaje de la Verónica en el teatro francés vid. FRANK (1960), pp. 130,141 y 175.

1549 En su artículo de (1904) p. 294 señala como primer caso el de Jean Fouquet en las *Horas de Etienne Chévalier* (mediados del XV). En la segunda edición de su *L'Art religieux de la fin du Moyen Age...* (1995) [1922], p. 64 nota 5 cita una estatua de Écouis (Eure) del siglo XIV y reconoce que aparece también en Robert Campin, en este caso como una mujer entrada en años.

1550 Vid. GALLEGO (1991), p. 78.

1551 Finales del siglo XV, *Summa Artis*, vol. XXII, fig. 597.

1552 Cancionero de 1496, GIMENO (1975), pp. 121 ss. Sobre las fuentes del episodio de la Verónica y su aparición en la literatura castellana vid. LOPEZ MORALES (1968), pp. 98-99 y 127-28 y RODRÍGUEZ PUERTOLAS (1970), p. 375.

1553 TORROJA y RIVAS (1977), p. 66.

popular tenemos el caso de la representación de la “Buena Mujer” en el pueblo extremeño de Bancarrota, documentada desde 1831 pero que probablemente se remonte al siglo XVI, centuria en la que tiene su origen la Hermandad que la pone en escena¹⁵⁵⁴.

La Disputa sobre el rótulo de la Cruz

En numerosos calvarios pintados medievales se representa la disputa entre Pilatos y el Sumo Sacerdote sobre el texto que se había puesto en el rótulo de la cruz. De acuerdo con el relato bíblico (*Juan* 19, 21-22), los sacerdotes se niegan a que en él figure la expresión “rey de los judíos”, pero Pilatos les contesta que no piensa cambiarlo sentenciando: “lo que está escrito, escrito está”. En el arte aparece generalmente el propio Pilatos o un escriba-secretario redactando el texto. Un tipo iconográfico que alcanza gran desarrollo en los países germánicos en la Baja Edad Media aunque hay ejemplos aislados bastante anteriores.

La disputa aparece en casi todas las Pasiones europeas, tanto en las latinas, en las que el episodio se resuelve con un breve diálogo, como en las vernáculos, en las que la escena alcanza un gran desarrollo. Tenemos casos en Inglaterra, Francia, Suiza, Alemania, Italia etc., prueba del carácter internacional del teatro medieval y de la existencia de relaciones entre las diferentes familias pasionísticas¹⁵⁵⁵.

La dificultad de establecer una secuencia cronológica correcta de textos y obras de arte impide decir si el episodio apareció primero en el arte o en la escena. En el arte el primer caso es la cruz de Bury St. Edmunds¹⁵⁵⁶, obra de finales del siglo XII y por tanto anterior a las *Pasiones* teatrales en las que aparece la escena. Sin embargo, es posible que la Pasión latina de Montecasino, de la cual no conservamos el final, incluyera originalmente el episodio ya que éste aparece en el fragmento Sulmona (siglo XIV), sin duda una versión de la Pasión casinense. El texto de Montecasino es de mediados del siglo XII, treinta o cuarenta años anterior a la cruz del Metropolitan por lo que podría haberle servido de fuente. En todo caso, la escena de la cruz podría derivar directamente del texto bíblico o del relato

1554 Vid. el catálogo de la exposición *El Auto religioso en España*, pp. 171-72. La costumbre de la *Buena Mujer* que llevando un lienzo con el rostro de Cristo recita o canta unas estrofas está extendida por la Tierra de Barros y las sierras del sureste de Badajoz (Jerez de los Caballeros, Aceuchal, Burguillos del Cerro, Oliva de la Frontera etc.).

1555 Vid. textos de varios países en KAI SASS (1972).

1556 Nueva York, *Metropolitan*, 1180-85.

amplificado de Pedro Comestor. Si atendemos al material conservado, la escena aparece antes en el arte que en el teatro, aunque quizá la popularidad del tema en el arte de la Baja Edad Media puede explicarse por su uso en el teatro.

La presencia en el escarnio, la flagelación o el camino del Calvario de un escriba redactando o leyendo un texto, puede referirse en ocasiones no a la disputa sobre el rótulo sino a la “Sentencia de Pilatos”, pieza jurídica muy frecuente en las *Pasiones* francesas y catalanas, que tiene su origen en el *Evangelio de Nicodemo* en el que se hace referencia a una Sentencia emitida por Pilatos con la pena de muerte para Jesús. En algunos casos –en la Península la Pasión mallorquina del código Llabrés–, el texto es breve y se limita a la orden de flagelación y muerte por crucifixión. En otros, sin embargo, se amplía el contenido de la misma utilizando fórmulas jurídicas y detallando los delitos de que los que se acusa a Cristo: falsa doctrina y falsos milagros, negarse a pagar los tributos, etc.

Estas sentencias debieron de ser muy populares en la Península. Tenemos un caso en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo (Escena VI, vv. 416 ss.) y se conserva en el archivo de Simancas una copia de una sentencia italiana de 1580 y una versión castellana de la misma (siglo XVIII), obra de D. N. Guerra, obispo de Segovia¹⁵⁵⁷. La Sentencia todavía se recita o se canta en las procesiones de Semana Santa de Mallorca¹⁵⁵⁸, Jabalquinto (Jaén)¹⁵⁵⁹, y en la *Passió de Vergés* (Gerona) en la cual el pregonero de los judíos la proclama constantemente durante la procesión¹⁵⁶⁰.

Tenemos también casos en el arte, por ejemplo en el *Ecce Homo* de Juan de Flandes en el retablo de la Catedral de Palencia, en los que aparece un personaje con aspecto de leguleyo leyendo ante los soldados romanos un largo pergamino con la sentencia (Fig. 18).

La Crucifixión

De acuerdo con la tesis de Mâle, hasta el siglo XIV los artistas representaban en la crucifixión no un hecho histórico sino un dogma y en la escena sólo aparecen Jesús, la

1557 Véase la ed. de SANTOS OTERO (1991), pp. 526-29.

1558 Vid. MUNAR I MUNAR (1996), p. 187 quien edita la de Pedro Antonio Frontera (1659).

1559 SANCHEZ (1996), p. 336.

1560 BRETON (1960), p. 14.

Virgen y San Juan y, a lo sumo, la Iglesia y la Sinagoga. En esta centuria una crucifixión pintoresca reemplaza a la simbólica, el dogma se convierte en espectáculo por influencia del teatro. Hacia 1360 la turba comienza a invadir el Calvario: judíos con gorros puntiagudos, romanos con corazas, picas y estandartes, el centurión a caballo¹⁵⁶¹, los dos ladrones, la Virgen que se desvanece sostenida por las Santas Mujeres, el Centurión con el brazo en alto que certifica que el que acaba de morir era verdaderamente el hijo de Dios¹⁵⁶².... En resumen, el hecho se presenta como una realidad histórica, algo que se imponía como una necesidad a los organizadores de las representaciones teatrales¹⁵⁶³.

En su crítica a las tesis de Mâle, Jaques Mesnil ha señalado que la turba aparece en la pintura sienesa y en las esculturas de Giovanni Pisano en los primeros años del siglo XIV, mucho antes de que se desarrollaran en Francia los grandes *Misterios* de la Pasión que no surgen hasta finales del siglo XIV o comienzos del XV¹⁵⁶⁴. El mismo reconoce, sin embargo, que tenemos pruebas documentales de que en 1257 se representaron en Siena escenas de la Pasión, aunque no sabemos de que importancia, de modo que la tesis de Mâle no queda invalidada y podrían explicarse por esa vía las pinturas de Duccio¹⁵⁶⁵.

Cabe pensar también que el arte del siglo XV, un siglo realista tanto en la pintura como en la escultura, se inspirase no en la realidad teatral sino en la de las ejecuciones públicas de la época. La insistencia en los sufrimientos físicos y morales del Salvador y de su Madre puede parecer extraña, y sorprende que al público creyente le agradara contemplar en todo su horror los tormentos que le infligieron. Las atroces escenas de verdugos de el Bosco o, sobre todo, de Gerard David y Grünewald destilan una vena sádica que desconcierta, pero que probablemente esté inspirada en las chacotas que la multitud dispensaba a los reos en

1561 HILDBURGH (1949), p. 86 relaciona con el teatro los casos en los que el centurión aparece montado a caballo ya que en el drama de la resurrección de Towneley se dice: "*Tunc veniet Centurio velut miles equitans*". Hay también casos en los que la cruz aparece dorada tal y como sabemos que era en Coventry (Op. cit, p. 87).

1562 Suele llevar una cartela con la leyenda: *Vere filius dei erat iste*. Así aparece en el Tríptico de la Pasión de la colección Valdés de Bilbao, obra de estilo italogótico con influencias francesas, procedente de Quejana (Navarra) (*Ars Hispaniae*, vol. IX, fig. 146 y p. 185), y en una pintura mural en la *Sea Vella* de Lérida (SUREDA PONS (1992) n° 10 p. VI), entre otros muchos ejemplos hispanos.

1563 MÂLE (1995) [1922], p. 294. De la misma opinión es REAU (1996), 1.2, p. 513. Para los cambios bajomedievales en la iconografía de la crucifixión véase también PICKERING (1970), pp. 223-307. Sobre las distintas tradiciones de la crucifixión *-sublime et humili-* vid. ROY (1903) pp. 91-93; DURIEZ (1914), p. 417-21, y SULLIVAN (1943), pp. 163-67.

1564 MESNIL (1911), p. 96.

1565 MESNIL (1911), nota 1 p. 97. El documento sienés en D'ANCONA (1891), vol. I, cap. IX. Como se recordará, tenemos noticias de la existencia de Pasiones dialogadas latinas desde finales del XII y de textos vernáculos desde finales del XIII pero son datos dispersos y fragmentos en nada comparables a las grandes Pasiones del siglo XV (Gréban, Mercadé, Jean Michel) de más de 10.000 versos.

las ejecuciones públicas. Las burlas e insultos inmundos con las que los torturadores de la *Pasión de Montferrand* (Alejandro, Malco, Sirus, Malbec, Malegorge y Prunelle) se mofan de Cristo en el escarnio, el camino del Calvario y la crucifixión no son seguramente otra cosa que realismo puro y duro.

La necesidad teatral de mantener la continuidad de las escenas frente a la concepción del siglo XIII que se queda con el aspecto dogmático explicaría para Mâle la aparición a finales del siglo XIV de la escena de la *mise en croix*¹⁵⁶⁶, con la cruz tirada en el suelo tal y como la describe el Pseudo-Buenaventura en las *Meditationes Vitae Christi*¹⁵⁶⁷. Frecuentemente aparecen también los carpinteros preparando la cruz¹⁵⁶⁸ y los sayones que estiran con cuerdas los miembros de Cristo porque los barrenos preparados por los carpinteros para los clavos están demasiado separados. El episodio del estiramiento, introducido en cumplimiento de lo anunciado en el Salmo 21, 18 (*Dinumeraverunt omnia ossa mea*), fue muy popular en el teatro: aparece en el *Cuaderno de Secretos* provenzal (c 18r)¹⁵⁶⁹, en la *Northern Passion*¹⁵⁷⁰, en los *York Plays* (pp. 351 ss.), en Towneley (p. 261) y en Chester (p. 304)¹⁵⁷¹. En Francia aparece en Jean Michel (*Misterio de la Pasión* de 1486 en el que Cristo dice: *Je serait tiré et tendu*) y en España en un caso tardío recogido en el *Códice de Autos Viejos* (*Auto del despedimiento de Cristo de su Madre*) en el cual el propio Jesús anuncia el hecho cuando le dice a María:

“Veras el barreno hechar
a la cruz sin mi medida
y como no pueda alcanzar,
con sogas an d’estirar

1566 Según Mâle aparece por primera vez hacia 1400 (Jaquemart de Hesdin, Grandes Horas del Duque de Berry, BNP, Ms. lat. 519, fol 74, MÂLE (1995) [1922], fig. p. 225 y p. 224. Hay sin embargo, casos anteriores en el arte bizantino (Salterio Barberini, siglo XI) y occidental (Horas de Juana de Evreux, BNP, siglo XIV).

1567 En las *Meditationes* cap. LXXVIII, se dan dos versiones de la crucifixión, en una a Cristo lo suben con dos escaleras y en otra con la cruz en tierra. (pp. 408-409) Con la cruz en el suelo la describe Sta. Brígida y el Pseudo Anselmo además de los Misterios (*Pasión de Semur*, ROY (1903).)

1568 MÂLE (1904) p. 292 y (1995) [1922], pp. 63-64.

1569 VITALE BROVARONE (1984), p. 37.

1570 Cap. CXLV-CXLVII, no aparece sin embargo el episodio en la versión francesa del poema.

1571 Vid. HILDBURGH (1949), p. 84 que relaciona estos textos ingleses con los alabastros.

esta carne dolorida”¹⁵⁷².

La escena podía hacerse con un Cristo articulado¹⁵⁷³ pero también con un actor. En York y N-Town las rúbricas dan a entender que se utilizaba un actor vivo al que se le clavaban realmente pies y manos a la cruz hasta que quedaba cubierto de sangre (“*tyl he is alle bloody*”)¹⁵⁷⁴, como todavía se hace hoy en Filipinas y como sabemos que se hacía en el teatro romano¹⁵⁷⁵. Hay, sin embargo, relatos del episodio del estiramiento en las *Vitae Christi* y en la literatura pasionística en fechas muy anteriores a su aparición en el teatro que debieron de servir de fuente de inspiración tanto para los artistas como para los dramaturgos. El caso más antiguo, hasta donde yo conozco, es el *Diálogus Beatae Mariae et Anselmi*¹⁵⁷⁶, seguido por Nicolás de Lyra (*in Mathaeum* XXVII), las *Meditationes Vitae Christi* (cap. LXXVIII), las *Revelaciones* de Santa Brígida (I, cap. 10 y VI cap. 12, también IX y LII), y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia¹⁵⁷⁷. En España es un episodio muy frecuente en la literatura de la Pasión de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Se refieren a él Diego de Sanpedro, Juan de Padilla, el Comendador Román, Fray Iñigo de Mendoza y Fray Ambrosio de Montesinos en su traducción castellana de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia¹⁵⁷⁸.

En el arte, aunque existen como hemos visto algunos casos anteriores, es un sujeto que no prolifera hasta pasado el año 1400. Es frecuente en el arte inglés, sobre todo en los populares alabastros¹⁵⁷⁹, y hay casos también en la vidriera (Iglesia de Todos los Santos de York, ca. 1370). En España lo representan Nicolás Francés en un fresco del claustro de la Catedral de León (siglo XV), Cornelis de Holanda en el retablo de la Catedral de Ourense (Fig. 17) y el anónimo autor del retablo aragonés de Pallaruelo de Monegros (Huesca) entre otros¹⁵⁸⁰. Hay también un par de casos en el arte portugués. Uno –quizá obra importada de Flandes– en una tabla del Museo Nacional Machado de Castro y otro en una tabla del taller

1572 ROUANET (1901), p. 412.

1573 Véase, más abajo, el apartado dedicado a las ceremonias del Descendimiento y Desenclavo.

1574 York, *Play XXV*, 109-114. N-Town, *Play XXVI*, 445-46 y 726-53.

1575 En el teatro romano se hacían mimos en los que se representaba la crucifixión de algún malvado, generalmente una crucifixión simulada aunque en algunos casos parece que se hacían crucifixiones reales utilizando a condenados a muerte como actores. Sabemos también que la crucifixión de Cristo fue el tema de un mimo representado ante el emperador Maximiano por un tal Ardalion, más tarde ejecutado cuando se descubrió que él mismo era cristiano y se negó a abjurar. (Vid. COLEMAN (1990), p. 64-65, texto en MIGNE, P. G., vol. 117, col. 407).

1576 Migne, P. L., vol. CLIX, cols. 282-83.

1577 Textos en FRANCO MATA (1984), pp. 54-55.

1578 Vid. VIVIAN (1964), nota 43.

1579 Vid. CHEETHAM (1984) n° 170.

1580 CAMON AZNAR (1966), fig. 449.

de Jorge Afonso (Museo Municipal de Setúbal, ca. 1520-30, Fig. 19). Lo conoce también Juan de Flandes (Viena *Kunsthistorische Museum*, finales del XV) pero la obra es probablemente anterior a su llegada a España (Fig. 20).

A la influencia del teatro, o a la de las ejecuciones contemporáneas en las que se inspiran los dramaturgos, hay que atribuir la presencia de músicos y danzantes en las representaciones de la crucifixión. Casos como los de los alabastros ingleses en los que los sayones llevan morrillones de cascabeles, campanillas o tambores¹⁵⁸¹ o el *Cristo escarnecido* de Grünewald (1503), sólo pueden explicarse por el conocimiento de la realidad penal y teatral de finales de la Edad Media.

Aunque no esté bien documentada debió de existir una tradición de “danzas” de los torturadores al pie de la cruz. En el teatro inglés conocemos casos de bailes de demonios y sabemos que en la crucifixión del ciclo de N-Town se danzaba alrededor de la cruz (“*here xule thei leve of and danncyn a-bowte the cros shortly*” dice una rúbrica)¹⁵⁸². Todavía hoy, en *la Passió de Vergés* (Gerona), durante la procesión, los judíos y los soldados romanos ejecutan una danza alrededor de Cristo que camina y cae en el trayecto hacia el Calvario, sin cesar de insultarle y humillarle. La danza es al principio furiosa, a base de grandes saltos, y más tarde lenta y rítmica¹⁵⁸³. Esta asociación de la música y la danza con la Pasión permite entender obras como el fresco de Juan Oliver (1330/35) en el refectorio de la Catedral de Pamplona en el que aparecen varios músicos al pie de las escenas de la Pasión (Figs. 21 y 22)¹⁵⁸⁴.

Por influencia de las Pasiones dialogadas la crucifixión se enriquece a finales de la Edad Media con detalles nuevos como los soldados jugándose a los dados la túnica de Jesús¹⁵⁸⁵. Tanto los Evangelios canónicos como los apócrifos se refieren al asunto, pero de pasada y sin especificar cuál fue el método utilizado para echar las suertes¹⁵⁸⁶. En el teatro medieval, sin embargo, el episodio adquiere gran desarrollo y da lugar frecuentemente a una escena de

1581 Vid. HILDBURG (1949), pl 17b

1582 *Ludus Coventriae* XXXI.753 sd. Sobre el papel de las danzas en el teatro inglés vid. RASTALL (1992), pp. 119 ss.

1583 BRETON (1960), p. 16. El teatro medieval es en este caso respetuoso con la realidad histórica ya que en las crucifixiones romanas la humillación del reo era una constante (vid. COLEMAN (1990), p. 47).

1584 Firmado y fechado, su autor, Johannes Oliveri, es de probable procedencia inglesa y quizá formado en la escuela de Avignon. La fecha, tradicionalmente leída como 1330, se lee en la actualidad como 1335 (vid. MARTINEZ DE AGUIRRE (1992), ficha 1).

1585 Vid. MÅLE (1995) [1922], p. 295.

1586 En los Evangelios canónicos se dice que echaron las ropas a suertes (no se nombran los dados) (*Mt.* 27, 35, *Mc.* 15, 24; *Lc.* 23, 34; y *Jn.* 19, 24 (“repartieron las ropas y se jugaron la túnica”), lo mismo afirman los apócrifos (*Evangelio de Pedro*, IV, 12; *Actas de Pilatos* X, 1 “Y se repartieron los soldados sus vestiduras”).

carácter cómico siguiendo la tradicional asociación de los juegos de azar con la risa. Así sucede por ejemplo en la *Pasión de Revello* (III, vv. 1100-1229) y en la de Arnould Gréban (vv. 25473 ss.).

En el arte lo más frecuente es que el reparto se resuelva con una partida de dados, objetos que pronto aparecen incluidos en la panoplia de las *Arma Christi*¹⁵⁸⁷. Mâle cita como primer ejemplo un Misal parisino de finales del siglo XIV¹⁵⁸⁸, popularizándose el motivo en el siglo siguiente. En la Península aparece, entre otros muchos casos, en el tríptico ya citado de la colección Valdés, y en la magnífica *Pasión* de la colección Bauzá de Madrid, obra atribuida a Luis Alimbort, pintor de Brujas documentado en Valencia entre 1439 y 1460, año en el que falleció¹⁵⁸⁹.

Existen sin embargo en el arte casos muy anteriores de ésta y de otras muchas formas de juego o sorteo. En el arte bizantino los soldados se juegan la túnica a la morra¹⁵⁹⁰ y en algunos casos occidentales (*Codex Egberti, Evangelionario de Enrique II*) aparecen ya los dados a finales del siglo X¹⁵⁹¹. En el arte peninsular es muy frecuente el juego de las “pajitas” (Bernardo de Aras, *retablo de San Vicente*¹⁵⁹²; Jaume Huguet, *retablo de San Antonio Abad*¹⁵⁹³ y *retablo de la capilla del palacio real de Barcelona* (Fig. 23); *retablo del Obispo Sancho de Rojas*¹⁵⁹⁴ y *Crucifixión de la Capilla de San Blas de Toledo*¹⁵⁹⁵)

Hasta donde yo sé, el juego de las pajitas no se menciona explícitamente en las *Pasiones* peninsulares¹⁵⁹⁶ pero creo que su origen es teatral, lo mismo que la pelea entre los soldados que no logran ponerse de acuerdo sobre el reparto. La pelea aparece en varias crucifixiones catalanas (Bernat Martorell, *retablo de San Pedro* de la Iglesia del castillo de Pubol (Fig. 24) y *retablo de San Miguel Arcángel* de la Pobra de Cérvoles¹⁵⁹⁷) y sabemos que en el teatro la trifulca era habitual y frecuentemente cómica como sucede en el *Crucifixión Play* del *Ludus Coventriae*

1587 En las cuentas de los herreros de Coventry se menciona a los sayones que llevaban “camisas de percal negro con clavos y dados” pintados sobre ellas (ANDERSON (1963), p. 156).

1588 BNP. MÂLE (1995) [1922] nota.

1589 *Ars Hispaniae*, vol. IX, p. 240 y fig. 209.

1590 Véase un marfil del *Metropolitan* de Nueva York en *Summa Artis*, vol. VII, fig. 628.

1591 Biblioteca de Tréveris y Biblioteca de Munich. Vid. THOBY (1959), pp. 44 y 46 y figs. 36 y 41.

1592 Museo de Huesca, *Ars Hispaniae*, vol. IX, fig. 265, p. 305.

1593 Destruído, suele fecharse hacia 1455-60. Foto en MOLINA i FIGUERAS (1992), nº 6, p. IV y GUDIOL y ALCOLEA (1986) fig. 795.

1594 Museo del Prado, primer cuarto del siglo XV.

1595 PIQUERO LOPEZ (1992), nº 2.

1596 Sí el juego pero sin especificar modalidad como en la *Passió de Vergés* (Gerona), vid. BRETON (1960), p. 17.

1597 Museo Diocesano de Tarragona GUDIOL y ALCOLEA (1986), lam. 54.

donde es aprovechada por la Virgen y las Marías para acercarse a la cruz¹⁵⁹⁸. El *Cuaderno de Secretos* provenzal (c 19v) nos informa del juego y de la disputa subsiguiente que terminaba a cuchilladas utilizando puñales trucados: “*gogaran la rauba de Jhesus e auran debata*”¹⁵⁹⁹. A la luz de sus indicaciones resultan más fáciles de entender las crucifixiones de Lluís Borrassá, activo escenógrafo como hemos visto además de pintor, en las que los soldados se pelean, pero con gestos cómicos, empuñando uno de ellos un enorme cuchillo (*Retablo de la iglesia de San Pedro de Terrassa* (1411-13), Fig. 25), o discuten y echan mano de sus armas¹⁶⁰⁰.

Para Hildburg tendría también un origen teatral el gesto de la Magdalena enjugando con su pelo la sangre de las heridas de Cristo, circunstancia no se menciona en los Evangelios pero tampoco en el teatro inglés como el propio Hildburg reconoce¹⁶⁰¹. Pienso, sin embargo, que el gesto puede explicarse fácilmente por una contaminación con la escena de la cena en casa de Simón sin necesidad de recurrir a hipotéticos textos teatrales perdidos y en todo caso la Magdalena aparece abrazada al pie de la cruz en obras muy anteriores a las primeras *Pasiones*¹⁶⁰².

Supone así mismo Hildburg una inspiración teatral para los casos en los que aparece un demonio sobre la cruz del Mal Ladrón y un ángel sobre la del Bueno, esperando para llevarse sus almas¹⁶⁰³. Es un rasgo frecuente en los alabastros ingleses y aunque no hay evidencias de su aparición en el teatro inglés Hildburg no duda de su origen basándose en los “púlpitos” claramente teatrales en los que aparecen subidos los ángeles que se llevan el alma del Buen Ladrón en los alabastros. Aunque Hildburg no las conocía, hay pruebas de la aparición de las almas, los ángeles y los demonios en las crucifixiones teatrales. En el *Cuaderno de Secretos* provenzal (4v-7r) se describen las almas del Buen y Mal Ladrón y la de Cristo a la cual un diablo posado sobre uno de los brazos de la cruz, gritando y echando fuego por la boca, intenta llevársela negándose a reconocer su carácter divino aunque un

1598 Véase la edición de BLOCK (1922), pp. 294 y 98. HILDBURGH (1949), p. 85 destaca el paralelismo existente entre las crucifixiones de los alabastros y las indicaciones del *Crucifixion Play*, tanto por lo que se refiere al asunto de la pelea como en casos como el del personaje que guía a Longinos ciego antes de su milagrosa curación.

1599 Véase la edición de VITALE BROVARONE (1984), p. 40.

1600 Vid. GUDIOL Y ALCOLEA (1986), nº 213 fig. 399. Hay ejemplos muy antiguos en los que uno de los soldados empuña un cuchillo pero para cortar la túnica y dividirla (marfil del siglo X del grupo de Ada, hoy en San Justo de Narbona, vid. THOBY (1959), fig. 46).

1601 HILDBURGH (1949), p. 88.

1602 Por ejemplo en un Evangelionario del siglo IX hoy en la *Morgan Library* de Nueva York (vid. THOBY (1959), fig. 29 bis.)

1603 HILDBURGH (1949), p. 86.

ángel se lo impide¹⁶⁰⁴. También se menciona en el *Cuaderno* al alma del Buen Ladrón esperando a Cristo a la Puerta del Infierno cuando éste desciende a liberar a los Justos, y en el teatro cónico (*Ordinaria*) y bretón (*Burzud Braz Jezuz*) aparecen igualmente las almas, circunstancia que ha sido relacionada por Damberger y Kelly con los calvarios escultóricos bretones del siglo XV¹⁶⁰⁵. En el Corpus de Barcelona (1424) se menciona así mismo la presencia en el Calvario de Dimas y Gestas, el primero con un ángel y el segundo con un diablo¹⁶⁰⁶, de modo que podemos pensar razonablemente que se trataba de una escena habitual en las *Pasiones* medievales¹⁶⁰⁷.

Lo que no está tan claro es que el origen del motivo se encuentre en el teatro como pretendía Hildburg. Ya San Jerónimo y la *Glosa Ordinaria* hablan de la presencia del demonio en la crucifixión, bien para comprobar la identidad de Cristo y certificar su muerte, bien para intentar que se bajara de la cruz truncando la obra redentora, como suponen algunos exegetas. Pedro Comestor en su *Historia Escolástica* (segunda mitad del siglo XII)¹⁶⁰⁸ especifica que estaba situado sobre uno de los brazos de la cruz (“*super brachium crucis*”) y lo mismo afirman Vicente de Beauvais en su *Speculum Historiale* (Lib. VII, cap. XLIII) y Ludolfo de Sajonia en su *Vita Christi* (cap. LXIII). En el arte los demonios aparecen sobre la cruz de Cristo desde comienzos del siglo XIII (Manuscrito latino de la BNP, 11560 fol. 205v¹⁶⁰⁹), siendo especialmente abundantes en el arte inglés (*Salterio Gough* y *Horas*

1604 No conozco casos en el arte en los que aparezca en la crucifixión y la lucha entre el ángel y el demonio por el alma de Cristo, aunque sí de la presencia del alma de Jesús que abandona su cuerpo y regresa al Padre (Biblia de Carlos VIII, ca. 1500, BNM, Vit. 24-1, fol. 95, GONZALEZ MONTAÑES (1996), fig. 2). En el texto de la prosa *Surgit Christus cum tropheo* que se representaba espectacularmente en Gerona y otros lugares, la Magdalena dice, describiendo la muerte de Cristo: *Quod se pater comendavit, / et quod caput reclinauit / et emisit spiritum* (DONOVAN (1958), p. 107).

1605 Vid. DAMBERGER y KELLY (1996) quienes señalan la existencia de otras relaciones entre los calvarios bretones y el teatro aunque no pasan de ser generalidades existentes en todas las épocas como la representación de Jesús con clavos y los ladrones atados con cuerdas, la circunstancia de que la cruz de Jesús sea la más alta (se especifica así en la Pasión de Arnoul Gréban) o la presencia de Dimas en las representaciones del Descenso al Limbo, Juicio Final y Paraíso, frecuente ya en el primer arte bizantino porque según los teólogos orientales Dimas se salvó ya que al estar a la derecha de Cristo éste lo cubrió con su sombra y porque le salpicó el agua y la sangre de la herida de Cristo y quedó bautizado. Caso distinto es el de las crucifixiones en las que Cristo aparece sujeto a la cruz por medio de sogas como sucede en la cruz anglo-sajona de St. Andrew de Auckland (Durham) o en las que sus manos asen los clavos en lugar de estar traspasadas por ellos como en una vidriera de Stockerston (Leicestershire), rasgos que se creo inspirados directamente en el teatro (vid. ANDERSON (1963), p. 148 y Pl. 19b).

1606 DURAN i SAMPERE (1973) vol. 2 p. 536 ss.

1607 Hay casos en el arte italiano en los que los ladrones tienen heridas en cada pierna y en cada muslo como se especifica en el *Cuaderno de Secretos* provenzal, vid. VITALE BROVARONE (1984), p. XVIII.

1608 Migne, P. L., vol. CXCVIII, col. 1630.

1609 MARX y SKEY (1979) pl. 51e.

Taymouth)¹⁶¹⁰ aunque no faltan casos en otros países (fresco de Brixen, hoy Bressanone, Bolzano).

La presencia del demonio sobre la cruz del Mal Ladrón¹⁶¹¹, mucho más frecuente que sobre la cruz de Cristo, puede explicarse por la extensión de las ideas de San Jerónimo y Walfrido Strabon. Una vez situado al demonio en la crucifixión era natural pensar que esperase para llevarse al infierno las almas de Dimas y Gestas (así aparece en el capitel de la Pasión procedente de la Catedral de Pamplona) o sólo la del Mal Ladrón como en el Beato de Gerona¹⁶¹². No es necesario pues acudir al teatro que no hace sino reflejar las ideas de los teólogos y soluciones plásticas que los artistas habían experimentado con anterioridad.

El Descendimiento de la cruz

El arte cristiano primitivo ignora casi totalmente el tema de la Crucifixión y el Descendimiento que los artistas no se atrevieron a abordar hasta que con el paso del tiempo se olvidaron las connotaciones infamantes que la crucifixión, castigo para los peores criminales, tenía en el mundo romano¹⁶¹³. Según Künstle el Descendimiento aparece por primera vez en el arte occidental en el siglo X en el *scriptorium* de Reichenau¹⁶¹⁴. Sin embargo, en el arte bizantino la iconografía aparece completamente formada en el mismo siglo, por lo que hay que suponer la existencia de ejemplos anteriores perdidos (el ejemplo más antiguo conservado son las *Homilias* de Gregorio Nanzianeno, obra de finales del siglo IX), y son estos modelos orientales los que se copian en el arte occidental. (capitel de la Daurade, Silos...) con la única diferencia de que en occidente las manos de la Virgen no están veladas cuando recoge el brazo de su hijo. En la escena aparecen siempre Nicodemo y José de Arimatea que se encargan de desenclavar a Cristo y sujetarlo, y María que al pie de la cruz

1610 Principios del siglo XIV, vid. MARX y SKEY (1979) pls. 51 a y d.

1611 MARX y SKEY (1979) localizaron 39 casos en el *Index of Christian Art* de la Universidad de Princeton.

1612 Aunque el rótulo está confundido y pone Dimas en lugar de Gestas, vid. YARZA LUACES (1987), p. 73.

1613 Las crucifixiones no aparecen de manera regular en el arte hasta el siglo VIII aunque existen casos aislados anteriores (vid. THOBY (1959) números 3-5 y 9-11).

1614 Sacramentario de Fulda (ca. 975), SCHILLER (1971-72), II, p. 546, sólo aparece José de Arimatea.

sostiene el brazo derecho de Cristo ya liberado del clavo que lo fijaba al madero¹⁶¹⁵. A finales de la Edad Media el tema se enriquece con nuevos personajes como la Magdalena que se abraza con fervor a los pies de Cristo, el llanto de Juan etc., quizá por la influencia de las *Meditationes* y el teatro si es que los místicos y los dramaturgos no se inspiran en el arte.

El episodio del descendimiento dio lugar en la liturgia occidental a una ceremonia dramática, la *Depositio*, que se celebraba en numerosas iglesias en el Viernes Santo. Comenzaba el rito sacando el crucifijo en procesión solemne¹⁶¹⁶. A continuación tenía lugar la ceremonia de la *Adoratio Crucis*¹⁶¹⁷ la cual desde el siglo X se desarrollaba con dos diáconos llevando una cruz cubierta con un paño que iban descubriendo gradualmente al tiempo que se cantaba el *popule meus* –conocido popularmente como los *improperios*– adorando luego la cruz y besando el madero todos los miembros de la congregación. Posteriormente se introducía la cruz o una imagen de Cristo en el sepulcro (la *Depositio* propiamente dicha) en el cual permanecía hasta el Domingo de Resurrección, cuando se deshacía la mortaja y Cristo salía de la tumba o se retiraba la cruz y se colocaba de nuevo solemnemente en el altar mayor (*Elevatio*)¹⁶¹⁸.

Durante los siglos X-XII, en la mayoría de los casos, la dificultad práctica que presenta su realización se solucionaba de una manera simbólica, colocando un pequeño crucifijo o una cruz procesional en el sepulcro¹⁶¹⁹ –normalmente el propio altar–. En algunos casos el

1615 Hay casos sin María como la curiosa miniatura del fol. 1v del *Libro de los Paralipomenos* del Museo Diocesano de Vic (1066), obra de la escuela de Ripoll.

1616 Tenía lugar el Viernes Santo, día especial en el que no se podía consagrar, durante el siglo IX se introdujo la misa presantificada en la que se comulgaba con hostias del día anterior; el lugar donde se guardaban las hostias hasta el Domingo fue interpretado simbólicamente como la tumba de Cristo por lo que en ocasiones (el primer caso en S. Gall en la época de S. Ulrico) se empleaba en la *Depositio*, no la hostia sino la cruz que había servido para la *Adoratio*. La *Elevatio* tenía lugar antes del oficio de Maitines del Domingo de Pascua y consistía en devolver la cruz de la *Depositio* al altar mayor.

1617 La ceremonia es muy antigua (la describe en el siglo IV la viajera Egeria en Jerusalén) y se practicaba en occidente desde el siglo VII, tanto en la liturgia romana (HARDISON (1965), p. 131) como en la galicana, la mozárabe y la milanesa. En occidente se documenta en una serie de *Ordines romani* (10) el más antiguo de los cuales es el Ordo del Papa Siriaco (s. VII). En Roma el ritual consistía en una procesión por las calles con el Papa descalzo y la Adoración de un *lignum crucis*. En *Ordines* posteriores se prescribe que puede adorarse cualquier cruz (no necesariamente un *lignum*) lo que indica que el ritual se iba universalizando (Amalario ya indica que lamentablemente no todas las iglesias pueden poseer un *lignum*), vid. SARTORE (1977), pp. 120 ss. Antiguas también (s. IX) y similares eran la *Depositio Hostiae* y la *Elevatio Hostiae* (ANGLES (1935), p. 270). Vid. también HEITZ (1963), pp. 179 ss. para las diferentes cronologías de cada ceremonia. CASTRO CARIDAD (1996), pp. 151-52 señala que las cuatro ceremonias (*Adoratio*, *Depositio*, *Elevatio* y *Visitatio*) no fueron concebidas como partes de un todo sino que tuvieron orígenes diferentes y en muchos casos, sobre todo los tempranos, fueron celebraciones independientes (sólo en la *Regularis Concordia* aparecen juntas).

1618 En la iglesia oriental todavía se siguen representando y hay quien ha supuesto un origen bizantino para la ceremonia (el rito del *Threno*) cuyos comienzos no han sido completamente aclarados aunque aparece totalmente desarrollada ya en el siglo X. Vid. COTTAS (1931).

1619 La cruz en la *Regularis Concordia* (s. X) y en el *Liber de Officiis Ecclesiasticis* de Jean d'Avranches (s. XI). En otros casos es una hostia (Augsburgo, s. X, Laon, s. XII y Soissons, s. XIII) o bien el crucifijo y la hostia juntos como en Remieremont (s. XII) y Bayeux o Caen (s. XIII) (vid. HEITZ (1963), p. 179)

crucifijo era sustituido por una hostia consagrada y en pocas ocasiones, ya en el siglo XIII, por una imagen. Sin embargo, desde mediados del siglo XIV, el deseo de realismo lleva a la aparición de crucifijos en los que la efigie de Cristo tiene los brazos articulados y puede ser separada de la cruz lo que permite llevar a cabo sin dificultad la ceremonia del *Desenclavo*, *Descendimiento* y *Entierro*. Desde finales del siglo XII (*Pasión de Montecasino*) aparecen textos, primero latinos y luego en vernáculo, y lo que en principio era una ceremonia mimada¹⁶²⁰ o con textos litúrgicos, se convirtió en un verdadero drama en el que intervenían actores (Nicodemo, José de Arimatea, las Marías...) que representaban un libreto¹⁶²¹.

La presencia de este tipo de imágenes articuladas, conocidas en todas las regiones de Europa¹⁶²², supone un testimonio evidente de la existencia de representaciones teatrales, al menos mimadas, muchas de las cuales perviven en la actualidad o han pervivido hasta tiempos recientes¹⁶²³.

1620 Los Descendimientos con imágenes articuladas eran en principio un teatro de marionetas y como tales los estudia MAGNIN (1862) en su *Historie des Marionettes* (vid. p. 57 donde cita una prohibición del sínodo de Orihuela vetando las representaciones de la Pasión con títeres). VAREY (1957), pp. 30 ss., los incluye también en su estudio sobre los títeres en España, lo mismo que CHAPUIS y GELIS (1928), en el capítulo 6 de su *Le monde des automates*. (“*Les automates dans la religion chrétienne*”, con una referencia sobre el Cristo de Limpías (Santander), vol. I, p. 85). La utilización de autómatas en el teatro tiene precedentes clásicos como los complicados monstruos mecánicos construidos por Filón de Bizancio en Alejandría en el siglo III a. c. En la Edad Media tenemos otros casos de imágenes articuladas utilizadas en contextos teatrales o de espectáculos públicos. Es el caso, por ejemplo, de los Santiagos con espada como el Santiago de las Huelgas (Fig. 26), con brazo armado articulado que sirvió para armar caballero en 1332 a Alfonso IX y en 1379 a Juan I (*Crónica de Alfonso el Onceno*, ed. BAE, vol. 66, col. 254 y *Crónica de Juan I*, ed. BAE, vol. 68, col. 65), o el del parteluz del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense (ca. 1230-48, Fig. 27) que lleva en la mano una espada metálica que se puede levantar lo que ha llevado a algunos autores a suponer que fuera utilizado también para armar caballeros (originalmente estaba en el pilar del crucero junto al púlpito de la Epístola; se instaló en el parteluz en 1857 como recuerda una inscripción). Conocemos también la existencia de otras imágenes articuladas y animadas como las Dolorosas que naturalmente se prestaban al fraude. Un caso famoso es el de la Virgen de Berna que lloró y habló fascinando al pueblo inocente aunque en 1508 se descubrieron los tubos ocultos que permitieron el portento. (BAXANDALL (1980), pp. 59-60, véase también FREEDBERG (1992), pp. 252 ss. para otros trucos con imágenes).

1621 Sobre el origen de la ceremonia véase CORBIN (1960). Para BERNARDI (1996), p. 28, algunos testimonios italianos desconocidos para Corbin (ss. XIV-XVI) parecen indicar una diferencia de origen entre la deposición paralitúrgica (con cruz e imagen) y los ritos litúrgicos de la “*depositio crucis et hostiae*”. No es el lugar aquí para entrar en la polémica sobre el origen de los dramas de la Pasión (origen litúrgico o no, influencia de las Pasiones narrativas etc.) baste indicar que la ceremonia litúrgica es una de las fuentes de las grandes Pasiones bajomedievales.

1622 Han sido estudiadas por TAUBERT y TAUBERT (1969) quienes catalogaron 68 ejemplares de los ss. XIV-XVI, la mayoría alemanes, aunque hay casos también en el sur de Europa como el atribuido a Donatello en la *Santa Croce* de Florencia o el de Giovanni di Balduccio que se conserva en el Baptisterio (ca. 1333, TRIPPS (1999) fig. 42 a-b). Es frecuente que además de los brazos tengan también móvil la cabeza (40 de los casos catalogados por Taubert y Taubert) y la boca, e incluso que los ojos se puedan abrir y cerrar. En Limpías (Santander) se conserva todavía uno que mueve los párpados y los ojos y cambia la expresión del rostro, al cual la gente le atribuye la facultad de sudar sangre (vid. VAREY (1957), p. 30). Uno similar se menciona en un inventario de las cofradías de Foligno en Italia (1425), “*crocifisso de ligno che apre et chiude l’ochi*” vid. BERNARDI (1996), p. 29). En algunos ejemplares existe una sonda entre la herida del costado y la espalda de manera que al mover la cabeza y los brazos la herida sangra (véanse los casos de Altheim, Döbeln y Memmingen, en TAUBERT y TAUBERT (1969), números 2, 3 y 17 y el de Wimpfen am Berg (1481) en TRIPPS (1999), Figs. 10 e-f). Sobre este tipo de imágenes véase también J. TAUBERT (1978), pp. 38-50, HAASTRUP (1987), pp. 146-47, con referencias a ejemplos eslovacos y daneses, y TRIPPS (1999) con varios casos ilustrados. No he podido consultar la tesis doctoral de Elizabeth PARKER (1975).

1623 Aún se representan en Viveiro (Lugo) y en la Alta Extremadura, zona en la que fueron muy frecuentes hasta finales del

En occidente el primer caso documentado de la realización de esta ceremonia litúrgica utilizando un crucifijo con brazos móviles es el del convento de benedictinas de Barking (Essex, Inglaterra) en 1370¹⁶²⁴. Un relato más detallado del desarrollo del rito lo tenemos, hacia 1489, en un *Ordo* procedente de la abadía de Prüfening, en las proximidades de Ratisbona¹⁶²⁵. En ambos casos, además de las imágenes intervienen actores reales (“*Sacerdos repraesentabit personam Christi*”, dice una rúbrica de Barking)¹⁶²⁶. En España conocemos con bastante precisión como se desarrollaba la representación del *Devallament de la Creu* de la Catedral de Mallorca (c. 1480) ya que en el siglo XVII (1691) ante los intentos de prohibición del obispo Pedro de Alagón el cabildo de la catedral de Palma elaboró un *dossier* en el que se incluye una descripción completa de la ceremonia que se llevaba a cabo con un Cristo articulado, los textos en mallorquín que se utilizaban y dos dibujos, uno de la planta de la Catedral indicando la situación de los diferentes escenarios (Fig. 28), y el otro con un estudio de todos los elementos y personajes que intervenían en la representación¹⁶²⁷.

Si pasamos al terreno del arte, desde el siglo XII proliferan los *Calvarios* y *Descendimientos* de madera cuya finalidad resulta controvertida pero a los que la mayoría de los estudiosos vinculan con la liturgia pascual y asignan un papel en el desarrollo del drama litúrgico de la *Depositio*¹⁶²⁸. Algunos de estos Calvarios tienen Cristos con brazos articulados

XIX, especialmente en el área de Coria, diócesis en la que se prohibió su representación a finales del XVIII por un prelado, Fray Diego, cuyos criterios ilustrados no veían con buenos ojos los “abusos y desórdenes en las cosas sagradas” (vid. CEA GUTIERREZ (1986), pp. 35 ss.). En Castilla-León se representa actualmente en Bercianos de Aliste, en Ahigal (recuperado), en Villaviciencio de los Caballeros (recuperado) y en Miranda del Castañar (vid. *El Auto religioso en España* p. 172, y CEA GUTIERREZ (1986), p. 36). Otros casos, la mayoría de implantación reciente, en Astorga, Ponferrada, Lumbrerales, Aranda de Duero, Fuentelmonge, San Estebaz de Gormaz y Salamanca. También se conserva en Villaviciosa (Asturias) donde está documentado desde el XVII (vid. GONZALEZ COBAS (1994), p. 56). Fuera de la Península todavía subsiste en Cerdeña (*s'iscravamentu*), Sicilia (*scinnenza*), Umbría (*scavigliazione*), Liguria (*calata dalla croce*) y Lombardía (Bérgamo), vid. BERNARDI (1996), p. 29 y LUCIGNANO MARCHEGIANI (1996), sobre el *Mortuorio de Garesio*, un desenclavo documentado desde 1433 que aún se representa. En la iglesia oriental, como hemos visto (nota 1618) todavía se sigue representando). En Valencia y Mallorca tenemos noticias de desenclavos desde 1355 hasta principios del XIX (vid. MUNAR i MUNAR (1994), p. 71) y todavía se representaba a comienzos del siglo XX en algunos lugares (por ejemplo en San Lloréns d'es Cardessar, vid. LLOMPART i MORAGUES (1982), p. 205), hay también casos como el de Sagunto que son recientes pero que debieron de existir, perdiéndose luego, desde el siglo XV a juzgar por la antigüedad de las cofradías que los ponen en escena. En Cataluña se mantiene en La Granadella y Balaguer donde la memoria popular recuerda cuando la ceremonia era dialogada y no mimada como en la actualidad. Tenemos también numerosas noticias aragonesas de *abajamientos* en las primeras décadas del siglo XX (Ibdez, Allepuz, Alcorisa, Zaragoza etc. (vid. PEREZ GARCIA-OLIVER y OCHOA GARCIA (1994), p. 42)

1624 YOUNG (1932), I, pp. 164 ss.

1625 YOUNG (1932), I, pp. 157 ss.

1626 En el *Mystère du Viel Testament* se mencionan unas ménsulas (*platinas*) en las cuales se apoyaban “los brazos de Dios sobre la cruz”, lo que parece indicar la presencia de un actor que necesitaba apoyar los brazos para mantenerlos extendidos en cruz durante un largo período de tiempo (vid. DRUMBL (1989), p. 93).

1627 Vid. MASSIP i BONET (1993), p. 33 figs. 1 y 2. Véase también CASTRO CARIDAD (1997), p. 234 y LLOMPART i MORAGUES (1978).

1628 Vid. BARRAL y SUREDA (1995), pp. 69-71.

(Descendimiento de Tahull (Fig. 29), fragmento de la iglesia de Mig-Aran (Lérida, Fig. 30)¹⁶²⁹, Descendimiento de Erill la Vall¹⁶³⁰) si bien para la mayoría de los autores se trata de modificaciones realizadas en siglos posteriores¹⁶³¹. Creo, sin embargo, que no se puede descartar completamente la posibilidad de que algunas de estas piezas tuvieran originalmente brazos móviles. La existencia de *Pasiones* desde finales del XII y testimonios artísticos como el relieve del *Descendimiento* de Silos, en el que el de Arimatea dobla los brazos de Cristo como si se tratase de una figura articulada, avalan a mi entender esta posibilidad¹⁶³².

Los grupos escultóricos del Calvario y el Descendimiento van desapareciendo en el siglo XIV y en su lugar encontramos por toda Europa crucifijos con Cristos articulados y tecas eucarísticas que prueban que los ritos de la *Depositio* se realizaban con actores reales que representaban a Nicodemo y José de Arimatea los cuales desenclavaban a la imagen, la bajaban de la cruz y la depositaban en la urna, como todavía se hace en algunos lugares.

En la Península son numerosos los crucifijos articulados, algunos tan famosos como el Cristo de la Catedral de Burgos, de madera forrada de piel de búfalo, brazos articulados, cabeza móvil, cabello, barba y uñas humanos, del que una leyenda sostiene que le tendió sus brazos a Isabel la Católica¹⁶³³. El más antiguo que conozco es el de Santa Eulalia de Cuera (Cangas del Narcea, Asturias, Fig. 31) que suele datarse a finales del siglo XIII¹⁶³⁴, de la misma época es un Cristo procedente de Gema (Zamora)¹⁶³⁵. Ya del siglo XIV son el Cristo

1629 Iglesia de S. Miguel de Viella (Lérida). Se conserva sólo el torso de un Cristo que formaba parte sin duda de un descendimiento (todavía se conserva la mano de José de Arimatea sobre sus costillas) en las fotos puede verse claramente una especie de bisagra que sirvió para unir el brazo derecho muy probablemente articulado aunque puede ser una modificación posterior. La fecha del fragmento oscila según los autores entre mediados del siglo XII y comienzos del XIII (Yarza), pero la articulación de los brazos sería para Bastardes obra del XVI.

1630 MNAC (Barcelona). El catálogo de la exposición *The art of Medieval Spain* n° 164, lo data con interrogación a mediados del siglo XII y destaca la dificultad de establecer cuál era su función en la liturgia aunque admite que su carácter sacrificial invita a vincularlo con la liturgia pascual y a pensar que jugaban un papel en el desarrollo del drama litúrgico de la *Depositio* que se representaba el Viernes Santo (pp. 317-18). En cuanto a su ubicación en la iglesia, el hecho de que aparezca -este y otros- pintados y esculpidos por detrás sugiere que estaban pensados para ser contemplados por ambas caras por lo que podría situarse en lo alto del transepto o de la verja del coro como sucede con algunos ejemplares góticos que todavía conservan su emplazamiento original (grupo de Las Huelgas, Burgos). Otros quizá estuvieran tras el altar como el de S. Juan de las Abadesas (este último sirvió también probablemente como relicario).

1631 Vid. BASTARDES i PAREIRA (1978), p. 66 y (1980), p. 87. Añadidos son sin duda los brazos articulados y la urna de cristal del Cristo de los Gascones de la Iglesia de San Justo de Segovia (siglo XII) VERGARA MARTIN (1991) [1932] p. 39.

1632 IÑIGUEZ ALMECH (1968) fig. 35. Aparecen también tres ángeles incensando y dos que sostienen el sol y la luna cubiertos con telas para oscurecerlos que podrían remitir a la ceremonia paralitúrgica.

1633 Fr. Pedro Loviano, *Historia del Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1905, 1ª ed. 1740. VAREY (1957), p. 31. El Cristo era tenido por obra de Nicodemo y al parecer la Reina pretendía llevarse un clavo como reliquia pero al retirarlo, el brazo descendió con su movimiento natural lo cual, a decir de la leyenda, provocó el desmayo de la Reina que desistió de su propósito.

1634 Corresponde al tipo Santullano de DE CASO y PANIAGUA (1999), pp. 234.

1635 Catálogo de la exposición *Zamora en la Edad Media* n° 22.

de Villalcampo (Zamora)¹⁶³⁶ y el desaparecido Cristo de la Sangre de Liria (Valencia)¹⁶³⁷. En fechas posteriores son también abundantes, sobre todo en la zona salmantina donde se conservan varias imágenes articuladas de los siglos XVI y XVII (Miranda del Castañar, Cepeda, Herguijuela y La Alberca)¹⁶³⁸.

En Galicia son especialmente abundantes (seis casos medievales, cuatro del siglo XIV y dos del XV, a los que habría que añadir varios más ya del XVII), indicio claro de la extensión geográfica y cronológica que este tipo de representaciones tuvieron en tierras gallegas¹⁶³⁹. Similares al de Burgos, aunque quizá algo anteriores, son el Cristo de Sta. M^a de Fisterra y el Santo Cristo de la Catedral de Ourense, traído de Fisterra por el prelado Vasco Perez Mariño (1333-43)¹⁶⁴⁰, ambas obras probablemente del mismo autor¹⁶⁴¹. Del segundo tercio del siglo XIV es el ejemplar del Museo Diocesano de Tui (Fig. 32), procedente del Convento de Santo Domingo y relacionado con los modelos de ciertos Cristos vallisoletanos estudiados por Ara Gil¹⁶⁴². De comienzos de la segunda mitad del XIV es el de San Pedro Félix de Hospital de O Incio (Lugo) (Fig. 34) y más tardíos el de la sacristía de la Iglesia parroquial de Vilabade (Lugo, segunda mitad del s. XV)¹⁶⁴³ y el de San Miguel de Pexegueiro (Tui), neomedieval, con teca de madera y cristal (Figs 33 y 35)¹⁶⁴⁴.

1636 GARCIA DE LA CONCHA (1994), p. 164.

1637 PEREZ SANCHEZ (1985), p. 197.

1638 vid. CEA GUTIERREZ (1986) p. 34. Un caso, ya del XVIII (1777) en la iglesia de San Martín de Brivesca (Burgos).

1639 La existencia de estas imágenes articuladas concuerda con otras noticias que confirman la existencia en Galicia de este tipo de ceremonias dramáticas: Las Constituciones sinodales de Mondoñedo (1541) nos informan de la existencia de representaciones de Semana Santa y el relato del visitador de Muxía (1547) de “representaciones de la pasión de Nuestro Señor”. Tenemos también noticias de ceremonias del Desenlavo como la que se representaba el Viernes Santo en la Iglesia de Santo Domingo de Santiago cuyo dramatismo hacía brotar el llanto y los gemidos de los fieles (RISCO (1979) I, p. 641) y la de Ourense donde el Cristo una vez desenclavado se metía en una urna de cristal (*Depositio*) (RISCO (1979) I, p. 646). Hay así mismo numerosas noticias de ritos similares en el área portuguesa (CORBIN (1960)) y pervivencias actuales. La ceremonia se mantiene todavía en Viveiro y hasta hace poco pervivió en Sta. M^a de Augasantas (Cotobade, Pontevedra) FRAGUAS FRAGUAS (1991), p. 2. Testimonio indirecto de la larga pervivencia de estas prácticas lo tenemos en algunos cruceiros del siglo XIX (Hío, Eiroa etc.) en los que, como ya apuntó Castelao, su iconografía y el carácter de inmediatez, de cosa vista, de sus escenas, son síntoma de que sus autores conocían estas ceremonias dramáticas que sin duda eran muy frecuentes en los atrios de nuestras iglesias.

1640 Según la leyenda apareció, como el de Burgos, flotando en el mar (tiene partes de madera y partes de pergamino pintado relleno de trapos).

1641 El de Ourense originalmente emplazado en el altar de la Cruz (costado noroccidental del transepto) fue trasladado luego a la actual capilla, levantada en 1572 y se modificó el enlace entre hombros y brazos para fijarlo en la cruz de “gajos” quedando los miembros con aspecto de descoyuntados.

1642 En concreto con los que clasifica como quinto tipo (Cristo de Portillo), vid. ARA GIL (1977).

1643 MANSO PORTO (1996), pp. 451-53.

1644 La mayoría de las urnas o tecas que se conservan son recientes, de los siglos XVII-XVIII, aunque tenemos algunos ejemplares medievales de madera en los Países germánicos. Uno de los más antiguos es el arcón pintado con escenas de la Pasión del monasterio cisterciense de Wienhausen, obra de hacia 1290 aunque reformada en 1448. Del primer cuarto del siglo XIV es el también cisterciense de Magerau (vid. TRIPPS (1999), figs. 40 y 41a).

Tenemos además un testimonio indirecto de la popularidad de estas imágenes en la “recepción” que tuvieron por parte del pueblo y de los artistas. Leyendas como la de Isabel la Católica a la que el Cristo de Burgos tendió los brazos o el milagro de la monja a la que un crucifijo dio una palmada en la espalda, narrada e ilustrada en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio (Fig. 36)¹⁶⁴⁵ tienen su explicación en la existencia de estos Cristos articulados y permiten entender obras posteriores en las que el crucificado se inclina para abrazar al personaje histórico que se encuentra a su lado (Gregorio Fernández, *Retablo de San Bernardo* del monasterio de Valbuena de Duero (Fig. 37) y Murillo, *Visión de S. Francisco* del Museo Provincial de Sevilla)¹⁶⁴⁶.

Como un testimonio también de la recepción de estas ceremonias y de las imágenes articuladas que en ellas se utilizaban creo que hay que interpretar la visión que nos proporcionan del acontecimiento los místicos bajomedievales como el autor de las *Meditationes vitae Christi* o Santa Brígida en sus *Revelaciones*. En el caso la santa sueca, la descripción del cuerpo rígido de Cristo no deja lugar a dudas sobre su conocimiento de las ceremonias que nos ocupan:

“sus yertos brazos no pude doblarlos para que descansaran sobre el pecho, sino sobre el vientre. Las rodillas tampoco pudieron extenderse, sino que quedaron dobladas como habían estado en la cruz”¹⁶⁴⁷

Hasta el siglo XIII los artistas suelen preferir el desenclavo (Silos, S. Isidoro de León, Pamplona...) y no se representa el descenso del cuerpo, escena que cuando se aborda produce composiciones inverosímiles que no tienen en cuenta las leyes del equilibrio y de la gravedad. Aunque hay algunas excepciones, en la mayor parte de los casos el cuerpo de Cristo no se dobla sobre el hombro de quien lo sostiene para bajarlo sino que se mantiene rígido como una estatua (Fig. 38 y 39), lo que demuestra no sólo que los artistas tenían presente lo que veían en las ceremonias sino también que en los inicios de éstas, la imagen

1645 Cantiga 109, *Códice Rico*, Biblioteca del Escorial T. I. 1.

1646 FREEDBERG (1992), fig. 141. Como hemos visto las ceremonias del Descendimiento continuaron en uso a lo largo de la etapa barroca y tenemos varios Cristos articulados del siglo XVII. En Sevilla destaca el caso del Cristo con la cruz a cuestas de Martínez Montañés que se encuentra en la iglesia del Salvador de Sevilla (ca. 1619), el cual, bajo la túnica de tela tiene un torso apenas esbozado y brazos articulados en el hombro y el codo (FREEDBERG (1992), fig. 132).

1647 *Revelaciones*, Lib. IV, Rev. LII, ed. española p. 250.

era sostenida por uno de los oficiantes mientras se soltaban los clavos. Pero desenclavar y bajar una imagen de madera de una cruz no es tarea fácil y más tarde comenzaron a usarse escaleras y se sujetaba la imagen pasando el sudario bajo las axilas y utilizándolo a modo de soga haciendo polea en los brazos de la cruz para bajarlo lentamente hasta el suelo.

En el arte de finales del siglo XV y principios del XVI son frecuentes los *Descendimientos* en los que se abordan los aspectos mecánicos del problema del descenso: distribución de cargas, equilibrio etc., en términos sin duda relacionados con lo que se hacía en el teatro aunque como sucede en otros muchos casos, el carácter fragmentario de la documentación artística y teatral de la que disponemos y la dificultad de ordenar en una secuencia cronológica correcta las representaciones artísticas y los textos teatrales impide precisar el origen de las novedades.

En el caso peninsular estos *Descendimientos* con sudario bajo las axilas aparecen en la pintura de la primera mitad del XV (Bernat Martorell, Fig. 40)¹⁶⁴⁸ y se hacen frecuentes en la segunda mitad del siglo (Bartolomé Bermejo, retablo de San Martín de Daroca¹⁶⁴⁹, retablo de Blesa del Museo de Zaragoza (Fig. 41)¹⁶⁵⁰), y especialmente en la primera mitad del XVI (Juan de Borgoña, fresco en la sala capitular de la catedral de Toledo (1509-11)¹⁶⁵¹, Juan Correa de Vivar, lienzo del Museo del Prado (Fig. 42)¹⁶⁵², Francisco Frutet, lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, tabla del Museo de la Catedral de Mondoñedo...etc.)¹⁶⁵³.

También en el teatro tenemos pruebas de la utilización de escaleras y del sudario, al menos en la primera mitad del XVI. En el *Auto de la Quinta Angustia que Nuestra Señora passo al pie de la cruz*, atribuido a Juan de Timoneda, el diálogo entre Nicodemo y José de Arimatea, se centra en los aspectos prácticos del problema del descenso que resuelven utilizando dos escaleras -como sucede casi siempre en el arte de la época¹⁶⁵⁴- y haciendo descender mientras

1648 Retablo de la Transfiguración de la Catedral de Barcelona. Similar es el *Descendimiento* del mismo autor en el tríptico del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (GUDIOL y ALCOLEA (1986), fig. 644).

1649 CAMON AZNAR (1966), fig. 467.

1650 Es obra del círculo de Bermejo, que algunos atribuyen a Miguel Ximenez y Martín Bernat. Prácticamente idéntico es el *Descendimiento* del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza obra sin duda del autor del retablo de Blesa o de un imitador genial (vid. CAMON AZNAR (1966), fig. 501)

1651 YARZA LUACES (1993), fig. p. 181.

1652 Inventario nº 6996, vol. II, p. 917.

1653 Hasta bien entrado el siglo XVII encontramos ejemplos de la iconografía en la escultura, por ejemplo el retablo mayor de la Iglesia de San Pedro de Frómista (Palencia) (1639, Fig. 43) o los *Descendimientos* de Gregorio Fernández en la Iglesia de la Vera Cruz de Valladolid (1623) y de Pedro Roldán en Iglesia de la Magdalena de Sevilla. En la tabla del *Descendimiento* de Pedro de Campaña en la Catedral de Sevilla (s. XVI) no se usa el sudario pero Cristo, al que sostienen el de Arimatea y Nicodemo por axilas y brazos, es una estatua rígida, que sólo articula los brazos por el hombro y no un cadáver.

1654 En la práctica totalidad de los descendimientos hispanos del XVI aparece la escalera y en la mayoría son dos. También

inciensan, el cuerpo de Cristo –no se especifica pero se trata muy probablemente una imagen-, sujeto por un lienzo cuyos extremos cuelgan de los brazos de la cruz:

Joseph

... Echad aca la escalera (v 267)

Nicodemus

Está bien.

Joseph

Si bien esta,
poned essotra siquiera,
porque de aquesta manera,
mejor se descendira.

....

Tomemos los encensarios (v 282)

y haga, señor como hago

.....

Dadme essa touaja aca; (v 300)

tened, señor desse cabo.

....

ciñámosla por aqui
la touaja estara bien.

Nicodemus

Sus, dame, esse cabo a mí
y aquessotro rescabi,
y apretada ten, conten.

Joseph

Bien apretado está, sus!

en el teatro se mencionan las escaleras en el *Devallament* de la catedral de Mallorca (LLABRES (1901), p. 926) y en el *Devallament de la Creu* valenciano (vid. SHOEMAKER (1935), p. 71).

estos dos cabos echemos
 por los braços de la cruz,
 y sosternan nuestra luz
 al tiempo que desclauemos¹⁶⁵⁵.

También en la Pasión catalana de Uldecona (primera mitad del XVI)¹⁶⁵⁶ se mencionan dos escaleras tanto en el texto (v. 131) como en una rúbrica al verso 138. Las escalas eran utilizadas por Nicodemo y José de Arimatea para subir a la cruz y hacer descender la imagen con un lienzo como nos informa la rúbrica al verso 204:

“Alsen-se Nicodemus y Joseph, y pugen per les escales a la creu y posen una toballa per lo cos del Christo per a sustentar-lo. Y Joseph que està a la esquerra, diu:...”

La rúbrica se refiere al *"cos del Christo"* y no *"de Christo"*, indicio claro de que se utilizaba una imagen que sin duda era articulada ya que a continuación se indica que primero se soltaba el brazo derecho, como en el arte, y luego el izquierdo *"abayxará lo bras poch a poch y ab reverència. Y posa la clau en un plat"* y por último los pies, bajando la estatua y representándose la escena de la Piedad; *"baixen lo Christo y posen-lo en les faldes de María. Y Joseph al cap, y Nicodemus als peus..."* (rub. v. 228).

Tanto el fragmento catalán como el *Aucto* castellano son posteriores a los primeros ejemplos de la iconografía en el arte peninsular por lo que parece en principio que los escenógrafos podrían haberse inspirado en el arte. Creo sin embargo evidente que la solución del sudario es de naturaleza inequívocamente teatral –como solución artística únicamente podría pensarse en una forma desarrollada de los ritos de *manu velata*- por lo que no creo demasiado aventurado suponer que el procedimiento del sudario hubiera sido utilizado en las *Pasiones* hispanas del siglo XV aunque no se especifique en los textos. De la vitalidad del procedimiento en el teatro tenemos una prueba en el Descendimiento de

1655 El *Aucto* aparece incluido en el *Ternario spiritual* (Valencia, 1558) como “nuevamente compuesto, y añadido y mejorado por Juan Timoneda” Una primera versión del texto se imprimió en Burgos en 1552, cito por esta versión editada modernamente por Crawford, en *Romanic Review*, III (1912), pp. 280-300.

1656 El manuscrito es del XVII y se han conservado sólo 248 versos. Sin embargo la versificación y la lengua apuntan a un origen más antiguo, de la primera mitad del XVI y de la zona oriental de Cataluña. Véase la edición de ROMEU i FIGUERAS (1962-67) pp. 116 ss.

Villaviciosa, documentado desde finales del XVII, en el que todavía hoy se utiliza un arnés de tela para hacer descender la imagen articulada de Cristo al final de la procesión del Viernes Santo¹⁶⁵⁷.

La Piedad

Una de las imágenes de devoción más populares en las dos últimas centurias de la Edad Media y en el Renacimiento es la que presenta María al pie de la cruz sosteniendo en su regazo el cuerpo muerto de su Hijo. Conocida como la *Quinta Angustia*, la *Piedad* o la *Transfixión*,¹⁶⁵⁸ la escena carece de apoyatura bíblica lo que ha llevado a algunos como Mâle o Hildburg a suponer un origen teatral al constatar su aparición en todas las grandes *Pasiones* de finales de la Edad Media¹⁶⁵⁹.

Mâle cree ver su origen remoto en el relato de las *Meditationes Vitae Christi* que hacen hincapié en el tema de la *Compassio Mariae*, la pasión de la Virgen paralela a la de su hijo¹⁶⁶⁰. De las *Meditationes* la imagen pasaría al teatro y de la escena al arte. Evidentemente Mâle se da cuenta de que el tema aparece antes en el arte que en el teatro (según Mâle en los últimos años del siglo XIV, en el círculo del Duque de Berry (*Grandes Horas*)¹⁶⁶¹, mientras que en el teatro no aparece hasta 1450), pero argumenta que las Piedades no se generalizan hasta el momento en que aparecen en el teatro las primeras *Pasiones* dialogadas y que podrían haber existido *Pasiones* anteriores hoy perdidas en las que se incluyera la escena.

1657 El mismo procedimiento se utiliza en otras pasiones populares actuales como la de Morata de Tajuña (Madrid) o la de Sagunto (Valencia).

1658 BERG SOBRE (1977), en un trabajo sobre la Piedad de Loperuelo de Bartolomé Bermejo señala que en los contratos aragoneses y valencianos el término "*Piedat*" siempre alude a Cristo en su tumba mientras que la Piedad habitual se denomina "*Transfixo*" y las alusiones a *Nuestra Señora de la Piedat* se refieren a la Virgen de la Misericordia.

1659 Vid. MÂLE (1904), pp. 102-03 y 223 ss. y (1995) [1922], pp. 40 y 124 ss. HILDBURGH (1949), p. 87 considera también la Piedad como un tema "*which not improbably owes its origin to the religious drama*".

1660 Es una idea que aparece frecuentemente las Pasiones bajomedievales, por ejemplo en la de Arnoul Gréban, y en los Misterios asuncionistas españoles de la zona levantina. En el arte suele plasmarse esta Pasión mariana paralela a la de su Hijo y hay casos tan conocidos como el Descendimiento de Van der Weyden en el Prado en el que la idea se expresa visualmente situando a la Virgen desfallecida de dolor exactamente en la misma postura que el cuerpo muerto de Cristo.

1661 MÂLE (1995), fig. p. 227. MESNIL (1911), pp. 98-99, siempre crítico con las tesis de Mâle señala que en el arte italiano hay piedades en la escuela sienesa a principios del siglo XIV que siguen al pie de la letra el relato de las *Meditationes* (Ambrogio Lorenzetti) e incluso anteriores (mosaico de la cúpula del Baptisterio de Florencia, 1271-1325), aunque reconoce que el teatro pudo haber contribuido a popularizar el tema.

No es imposible: en la Pasión latina de Montecasino (ca. 1160), aún desconocida cuando Mâle escribía, se inserta en el texto latino un *Lamento* de la Virgen en vernáculo del que sólo conservamos tres versos en los que María recuerda cuando llevaba a Cristo en su seno¹⁶⁶², lo que lleva a pensar que el *Lamento* lo pronunciaba teniendo en su regazo el cuerpo de su Hijo ya que es un tópico desde Simón Metaphrastes la imagen de la Virgen recordando los días de la niñez mientras sostiene a su Hijo muerto en brazos: “en mi pecho, así como frecuentemente dormía su sueño de niño, ahora duerme en mi regazo el sueño de la muerte”¹⁶⁶³.

Santa Brígida en sus *Revelaciones* se refiere también a la Virgen recordando al Cristo-Niño y San Bernardino de Siena nos la presenta del mismo modo cuando escribe:

“La Virgen creyó que habían retornado los días de Belén; se imaginó que Jesús estaba durmiendo y lo acunó en su regazo; y el sudario en que le envolvió le recordó los pañales”¹⁶⁶⁴

En muchos *Misterios*, la Virgen, al pie de la cruz, sostiene a su hijo en el regazo y recuerda cuando era niño. En la *Passion* de Gréban, la Virgen reclama el cuerpo de su hijo muerto:

*Helas, humblement vous requier
que je l'aye de ma partie
et ja n'en face departie
de le baiser et accoller
tant que mon cuer se puist saouller
et ung tant soit peu resjouyr...*
(vv. 26884-9)

1662 “...te portui nflu mou uentre./ Quando te beio I molro presente./ Nillu tou regnu agi me a mmente.” [Te he llevado durante nueve meses en mi vientre. Cuando te veo, al momento muero: en tu reino acuérdate de mí.]. STICCA (1970), pp. 77-78. El manuscrito se encuentra en muy mal estado por lo que es difícil reconstruir el texto. El tipo de letra empleado en este fragmento en vernáculo llevó a considerar que había sido obra de una mano distinta; sin embargo, los estudios más recientes sostienen que toda la composición, tanto en latín como en romance, es labor de un mismo copista, que utilizó la letra beneventana para el texto latino y la minúscula para el texto en italiano. Este breve fragmento tiene notación musical lo que sugiere, a juicio de algunos críticos, que sería ejecutado a coro por un grupo de plañideras.

1663 MIGNE, P. L. , vol. CXIV, cols. 209 ss.

1664 En el arte occidental es frecuente que el cuerpo de Cristo muerto en la escena de la Piedad sea de pequeñas dimensiones en un intento de hacer visibles las ideas de los místicos (numerosos casos en los cruceiros gallegos). Hay también casos inversos en los que la Virgen sostiene al Niño de pequeño pero este parece muerto anticipando su futura Pasión y la escena de la Piedad (Piero della Francesca, *Virgen de la Galería Brera* de Milán y miniatura alemana de ca. 1420-25 en las *Buz Hours*, para esta última véase PANOFISKY (1998)[1953], p. 79)

y se dirige a él llamándole “*mon enfant*” mientras le sostiene como “*Au temps de ta tendre jeunesse*”.¹⁶⁶⁵

También Mercadé hace coincidir exactamente la escena con la iconografía de la Piedad (“*Adonc le mettent jus de la croix et puis Nostre Dame est assise au pié de la croix qui reçoit son filz tout estendu sur son giron...*” vv. 18436-7), lo mismo que Jean Michel (“*Ycy s’assiet Nostres Dame a terre et prent Jesus en son giron, et les Maries sont apures*”, vv. 29424-5).

El episodio no es exclusivo del teatro francés. En Inglaterra la Virgen habla en el *Digby Play* (pp. 192 y 196) del cuerpo de su hijo que yace sobre sus faldas (“*Wich now ded lies in my lappe*”) y en el *Ludus Coventriae* se especifica en una rúbrica que José y Nicodemo dejen el cuerpo de Jesús en el regazo de María (“*leyth hym in oure ladys lappe*”) y esta se dirige a su hijo muerto llamándole “*my dere chylde*”(v. 1150)¹⁶⁶⁶.

También en el *Descendimiento de la Cruz* de la catedral de Mallorca, se colocaba la figura articulada de Cristo en el regazo de María y se hacía luego una procesión al sepulcro que podía estar dentro de la Catedral o en una iglesia cercana¹⁶⁶⁷, y, como hemos visto, en el fragmento de Ulledeona una rúbrica específica que “*baixen lo Christo y posen-lo en les faldes de María. Y Joseph al cap, y Nicodemus als peus...*”.

Vemos pues que los dramaturgos utilizan una imagen que tiene su origen en las especulaciones de los místicos y vida temprana en el arte mucho antes de que se convierta en algo común en el teatro. En el terreno artístico, la iconografía de la Piedad aparece hacia 1300 y su origen parece encontrarse en Alemania. Los primeros ejemplos conservados (Piedad de Coburgo y Piedad Roettgen (Fig. 44) son de principios del XIV aunque tenemos una referencia de una obra desaparecida en 1298¹⁶⁶⁸. En ningún otro país de Europa la Piedad fue un tema común hasta comienzos del siglo XV y aunque existen algunos casos anteriores a 1400 en Italia, España, Inglaterra y Francia, todos ellos son obras de artistas germanos o de evidente filiación alemana. Dentro del área germana hay ciertos problemas a

1665 *Gréban*, v. 27087, p. 383. Una rúbrica específica: “*Notre-Dame, en tenant Jesus dans sons giron*”.

1666 BLOCK (1922), p. 311.

1667 Así se hacía hasta 1598, antes de la reforma de la ceremonia, según la descripción del beneficiado Miguel Pascual, incluida en el dossier que el cabildo envió al Papa. Después de esta fecha, Nicodemo y el de Arimatea provistos de escaleras, martillo, tenazas, toallas y mandiles desenclavaban la imagen articulada de Cristo y la depositaban sobre el altar, al pie de la cruz y ante la imagen de la Virgen formando así una Piedad (descripción de 1692).

1668 Sigo en este aspecto los datos aportados por FORD y VICKERS (1939). En algunas piedades alemanas como la Piedad Schnütgen del Museo de Colonia (mediados del XIV, TRIPPS (1999), figs. 64 a-b) la imagen de Cristo puede separarse de la de María, sin duda para poder introducirla en el sepulcro en el curso de una *Depositio*.

la hora de fijar con precisión su cuna. Para la mayoría su origen está en Austria (región de Salzburgo) aunque otros apuntan hacia el Rin medio o hacia Bohemia como la zona de nacimiento del tipo de piedad horizontal¹⁶⁶⁹.

A la influencia directa de modelos germanos se deben las Piedades italianas primitivas¹⁶⁷⁰ y se ha postulado también una influencia alemana para las piedades inglesas de las cuales, a pesar de las destrucciones iconoclastas de anglicanos y protestantes, se conservan tres ejemplares tempranos, el más antiguo (ca. 1350) en Breadsal, primer caso no alemán en escultura.

En tierras españolas, el tema aparece en la pintura a mediados del siglo XIV. Hasta donde yo sé, el ejemplo más antiguo conservado es el de Ferrer Bassa en los frescos del monasterio de Pedralbes (1346)¹⁶⁷¹, obra de evidente filiación italiana que se relaciona con el círculo sienés de los Lorenzetti, uno de los cuales, Ambrogio, fue autor como hemos visto de una de las primeras Piedades italianas. Otro caso temprano es el de la Piedad anónima del siglo XIV que conserva la colección Milá y Camps de Barcelona (Fig. 45), obra en la que aparecen también José, Nicodemo, San Juan, la Magdalena y otra María, lo que la relaciona con los *Entierros* italianos de la época.

En la escultura, sin embargo, los primeros ejemplos no aparecen hasta comienzos del siglo XV. La influencia alemana es palpable en las Piedades del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y de la iglesia de Villanueva de Duero (ca. 1407-15), tanto que no falta quien piense como Julia C. Ara Gil que se trata de obras importadas¹⁶⁷². Hacia 1430 la mayoría de los casos responden al tipo *Rubelage*, y en ellos es clara influencia germana. Ya en la segunda mitad del siglo aparecen influencias flamencas y tipos autóctonos y en los últimos años de la centuria comienza a notarse la influencia de la *Piedad de Avignon*.

La coincidencia entre arte y escena es evidente en el tema de la Piedad pero parece claro que aquí los autores teatrales se inspiran en el arte. Estas imágenes de la Virgen con Cristo muerto al pie de la cruz no aparecen en los dramas como objetos estéticos que merezcan existir en virtud de su belleza. Los dramaturgos del siglo XV ponen en primer lugar la ética y la teología y luego la estética. Lo que hacen en realidad es presentar sobre el escenario una

1669 Su nombre alemán (*Vesperbild*, imagen de vísperas) hace referencia a la costumbre litúrgica de recordar las llagas de Cristo en las vísperas del Viernes Santo.

1670 FORD Y VICKERS (1939), nota 7.

1671 CAMON AZNAR (1949), lám 252.

1672 ARA GIL (1977), p. 186 y lams. LXX y LXXI.

imagen bien conocida de la iconografía contemporánea, un icono autorizado, avalado por la tradición literaria y artística y perfectamente reconocible para el público lo que proporciona a la obra dramática garantías de autenticidad¹⁶⁷³.

El origen de la Piedad no hay que buscarlo pues en el teatro, lo que en él tenemos es su reflejo, sino en las visiones de los místicos, la poesía pasionística germana y, en el campo de la imagen, en las *Deposiciones* y *Entierros* bizantinos e italianos y en las madres con sus hijos en el regazo que aparecen en las matanzas de los Inocentes de las miniaturas del siglo XIII¹⁶⁷⁴. Otra posible fuente es el drama bizantino del siglo IV si bien no hay pruebas claras de que estos antecedente orientales fueran conocidos en occidente¹⁶⁷⁵. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la aparición de la Piedad no es un hecho aislado sino que forma parte de la renovación del arte que se produce como consecuencia de la nueva devoción privada que surge en la Baja Edad Media.

El Santo Entierro

En los siglos XV y XVI son muy frecuentes, especialmente en ambientes franciscanos, los *Santos Entierros* escultóricos¹⁶⁷⁶ compuestos por figuras de bulto en madera, piedra o terracota policromada, generalmente exentas lo que permite colocarlas en diferentes posiciones¹⁶⁷⁷. Mâle y Reau¹⁶⁷⁸ han señalado que en la mayoría de los casos, la ordenación de las figuras concuerda con la puesta en escena de los *Misterios*. José de Arimatea y Nicodemo a la cabeza y a los pies del cadáver de Cristo¹⁶⁷⁹ y además Juan, la Virgen, la Magdalena y dos

1673 Sobre este aspecto vid. BORDIER (1993), p. 73.

1674 Vid. PANOFSKY (1939), p. 491.

1675 Vid. FORD Y VICKERS (1939), p. 6.

1676 Véanse los casos franceses del Hospital de Tonnerre (1453, Fig. 47) y la abadía de Solesmes (*Summa Artis*, vol. IX fig. 368). Generalmente estos grupos ocupan capillas construidas expresamente para recibirlos. La obra fundamental sobre los Santos Entierros es la de FORSYTH (1970) aunque sus cronologías han sido revisadas posteriormente al descubrirse nuevas piezas en Gerona (vid. BRACONS (1986).

1677 Por ejemplo el *Santo Entierro* de Antoine le Moutourier en Semur-en-Auxois o el de Niccolò dell'Arca en *Sta. Maria della Vita* de Bolonia (ca. 1463, TRIPPS (1999). fig. 62).

1678 Vid. MÂLE (1995) [1922], pp. 132 ss. y REAU (1996), 1.2, p. 542.

1679 En el fragmento de Ulledeona, la rúbrica indica: “*baixen los Christo y posen-lo en les faldes de María. Y Joseph al cap, y Nicodemus als pens...*” (rub. v. 228, p. 132).

Santas Mujeres (en ocasiones pueden agregarse guardianes (Solesmes) y donantes)¹⁶⁸⁰. La mímica dramática –casi histriónica– de los personajes y la indumentaria (caperuzas recogidas, turbantes, bolsas colgando del cinturón) estarían también, para los dos historiadores franceses, inspiradas en el teatro.

Jaques Mesnil, opuesto en general, como hemos visto, a la tesis de Mâle sobre el papel del teatro en la renovación de la iconografía en la Baja Edad Media, coincide con él en este caso al reconocer una influencia teatral en las figuras libres a modo de *tableau vivant*¹⁶⁸¹ y señala con respecto a los abundantes casos italianos de terracota policromada que podría tratarse de una inspiración directa en el teatro italiano o una influencia indirecta a través de modelos norteños, o incluso ambas cosas a la vez como demuestra el caso de Mazzoni, autor de uno de estos grupos (Fig. 46), del cual nos es conocida su formación en la tradición artística del Norte y su participación en la organización de espectáculos teatrales¹⁶⁸².

Los Santos Entierros fueron conocidos por toda Europa. Los encontramos en Alemania, en Francia e Italia, en Inglaterra y en España. En la Península aparecen a mediados del siglo XV en Cataluña (Gerona)¹⁶⁸³ y principios del XVI en el resto de la Península (Jacobo Florentín en el Museo de Granada (procede de la Capilla Real) y Damián Forment en el monasterio de Sigüenza (Huesca). Algo posteriores son los de Juan de Juni en la Catedral de Segovia y en el Museo de Valladolid (procedente del convento de S. Francisco), y el de Martín Díez de Liatzasolo en la parroquial de Tarrasa, entre otros muchos¹⁶⁸⁴.

A pesar de los argumentos de Mâle, Mesnil y Reau no creo que el origen de la iconografía del *Santo Entierro* se encuentre realmente en los *Misterios*. No niego que en algunos casos la vestimenta exótica de los personajes remite al vestuario teatral y es cierto que la espacialidad de estos grupos se relaciona con la de los *tableau vivants*, pero en realidad la escena no es más que una evolución de las tradicionales *Deposiciones* y *Entierros* de Cristo¹⁶⁸⁵ a las que se añaden más personajes y un dramatismo más acentuado. Si su origen está en el teatro no es en el occidental en el que hay que buscarlo sino en el bizantino, en el rito dramático del *threnos*¹⁶⁸⁶.

1680 Después de Trento suelen ser ángeles los que entierran a Cristo aunque hay casos anteriores.

1681 MESNIL (1911), pp. 117 ss.

1682 Módena, Iglesia de San Giovanni, ca. 1477-80.

1683 Vid. BRACONS (1986).

1684 Vid. *Summa Artis*, vol. XVIII, figs. 34, 71, 225, 240 y 252.

1685 En occidente los ejemplos más tempranos se encuentran en el *Codex Egberti* de la escuela carolingia de Tréveris y en el Evangelionario de Oton III.

1686 Sobre este aspecto véase el Apéndice III dedicado al Teatro y el Arte bizantinos.

En occidente, en los *Entierros* de Cristo románicos o góticos la composición es simétrica y el dramatismo contenido (Fig. 48). Nicodemo y el de Arimatea sostienen los pies y los hombros de Cristo de manera similar a la que utilizaron Hypnos y Thanatos con el cuerpo de Sarpedon en las representaciones clásicas¹⁶⁸⁷ y aunque puede aparecer en algún caso la Virgen (St. Angelo in Formis, Sigena...), generalmente lo hace en segundo plano y toda la escena es serena y ausente de tensión. En el arte bizantino, sin embargo, frente al comedimiento occidental, la escena se carga de dolor y se introduce el *Lamento* de María que se abraza al cuerpo de su hijo muerto y lo besa al tiempo que discípulos y mujeres hacen ostensibles gestos de dolor y desesperación¹⁶⁸⁸. Estas peculiaridades bizantinas inspiradas en el rito del *threnos* y en los escritos de Jorge de Nicomedia¹⁶⁸⁹ y Simón Metaphrastes¹⁶⁹⁰ fueron conocidas en occidente a través de la Sicilia normanda (pinturas de Sigena, Fig. 49) y popularizadas por los artistas italianos de comienzos del *Trecento* (Coppo di Marcovaldo, Duccio, Giotto...)¹⁶⁹¹ unidas a la tradición occidental de los *Entierros* y de los *Cristos en el Túmulo*¹⁶⁹², dieron lugar a los grupos escultóricos del *Santo Entierro*, grupos que no se originaron en el teatro, medio que pudo sin embargo influir en el desarrollo de la iconografía y servir de vehículo para su difusión y popularización¹⁶⁹³.

1687 PANOFSKY (1998)[1953], p. 31.

1688 Vid. WEITZMANN (1961).

1689 *Sermón VIII*, MIGNE, P. L., vol. C, col. 1480.

1690 MIGNE, P. L., vol. CXIV, cols. 209 ss.

1691 El fresco de Giotto en la capilla de la arena de Padua es de hacia 1304-05. En el Norte de Europa fue al parecer Jean Pucelle en la década de 1320 el primero en sustituir el *Entierro* gótico por la *Lamentación* italo bizantina (de la misma cronología es la teca pintada del convento de Magerau en la que aparece también la escena del Lamento). La *Lamentación* se impuso a partir de la obra de Jacquemart de Hesdin y el Paramento de Narbona aunque todavía en el siglo XV tenemos casos en los que se combinan el *Entierro* occidental con la *Lamentación* (Maestro de Flemalle, Tríptico Seilern, ca. 1415-20).

1692 Los *Cristos en el Túmulo* son piezas muy abundantes en Alemania en la segunda mitad del siglo XIV (el célebre Cristo en el Túmulo de la Catedral de Friburgo) y también en Inglaterra. En la Península tenemos el caso portugués del Museo Nacional Machado de Castro (nº 851) procedente del convento de *Sta. Clara-a-Velha* de Coimbra (vid. catálogo de la Exposición *Nos confins da Idade Media* nº 165) en el que se representa el cadáver de Cristo sobre una mesa funeraria cubierta por el sudario y los soldados dormidos esculpidos en el frente. La pieza conserva restos de policromía y no está labrada en la parte posterior lo que indica que estaba adosada a una pared. Para la mayoría (P. Dias, Mario T. Chicó) es del siglo XV (hacia mediados) y lo relacionan con el Cristo de Friburgo. Algunos, sin embargo, como Vergílio Correia, lo fechan en la primera mitad del XIV, por ciertas afinidades con el túmulo de la *Rainha Isabel*, lo que de ser correcto lo convertiría en una innovación en términos europeos y un hito en el desarrollo del naturalismo gótico (vid. PEREIRA (1995b), p. 165). La innovación sería, en todo caso, relativa ya que tenemos casos de Cristos en el túmulo sobre mesa y con sudario realizados en madera desde, aproximadamente, 1200 (véase el caso danés de Visby en TRIPPS (1999), fig. 40d).

1693 Véase por ejemplo un caso en pintura en un frontal de altar hoy en el Louvre, obra de Jaume Huguet (segunda mitad del siglo XV, Fig. 50) en el que Nicodemo y el de Arimatea sostienen los extremos del sudario para depositar a Cristo sobre el banco funerario exactamente igual que en el relieve de los *Cloisters*. Similar es otro Entierro de Juan de Flandes (1510-18) en una tabla del retablo de la Catedral de Palencia (BERMEJO MARTINEZ (1992), lam. 34).

El Suicidio de Judas

La Biblia proporciona dos versiones contradictorias de la muerte del discípulo traidor. Los *Hechos* (1, 18), afirman que murió de una caída en el campo que se había comprado con las treinta monedas recibidas como pago por su traición, sin embargo Mateo (27, 3-10) dice que se ahorcó atormentado por los remordimientos. La tradición popular, el arte y el teatro prefirieron en general la versión de Mateo completando sus noticias y afirmando que una vez muerto su vientre se abrió y le salieron las vísceras –los *Hechos* así lo dicen- y que su alma, en forma de pájaro o de demonio, escapó por el ano y no por la boca que había besado a Jesús.

En el arte occidental aparece ahorcado desde la época paleocristiana (Evangeliario de Rossano, marfil del Museo Británico..., s. V) siendo frecuente en el románico (Biblia de Avila, capiteles de Autun y Vezelay, puertas de Benevento...) y especialmente en el gótico. Para Louis Reau, la popularidad de la escena en los ciclos de Pasión del arte de finales de la Edad Media se explica por la influencia de la puesta en escena de los *Misterios* que suelen incluir el episodio del ahorcamiento con rasgos muy similares a los que son habituales en las artes plásticas¹⁶⁹⁴.

En el *Misterio de la Pasión* de Jean Michel, por ejemplo, se dice: “El traidor revienta por el vientre y las tripas se le salen fuera”, y el *Cuaderno de Secretos* provenzal nos informa que el alma se representaba por medio de un monigote que un diablo sacaba de sus intestinos¹⁶⁹⁵. Indicaciones similares aparecen en la *Pasión de Semur*¹⁶⁹⁶, y exactamente en los mismos términos se representa el asunto en el arte, por ejemplo en la pintura manuelina portuguesa¹⁶⁹⁷.

Las coincidencias entre arte y escena son evidentes pero parece así mismo claro que son los dramaturgos quienes se inspiran en el arte y no a la inversa. Veamos un ejemplo: en varias *Pasiones*, Lucifer ordena a Satán que provoque la traición de Judas y entre en su cuerpo aunque más tarde, cuando comprende que está colaborando en el plan de la redención,

1694 REAU (1996), 1.2, p. 460.

1695 Cap. 9, vid. VITALE BROVARONE (1984), p. 17.

1696 MEREDITH y TAILBY (1983), p. 113.

1697 Vid. MARKL (1995). En las representaciones actuales de la Semana Santa son frecuentes (Cataluña, Aragón etc) los monigotes de Judas que se cuelgan de un cable o una pértiga y se destrozan a palos o pedradas cuando no se rellenan con petardos que le revientan las tripas al explotar.

rectifica y envía de nuevo a Satán a la tierra para que impida la Pasión¹⁶⁹⁸. Este papel del diablo en la traición cuenta con la autoridad del texto evangélico (*Juan* 13, 2 y 27 y *Lucas* 22, 3) y adquiere forma plástica en el arte mucho antes de que aparezca en el teatro. Encontramos al demonio en el arte bizantino (Evangeliario de Vratislav, s. XI)¹⁶⁹⁹, en el románico (capitel del claustro de Tudela¹⁷⁰⁰, portada de Sta. M^a de Sangüesa¹⁷⁰¹), y en el gótico (Salterio de Blanca de Castilla, s. XIII, y *Ultima Cena* de Jaume Serra en el retablo de Sigüenza (siglo XIV), bien en forma antropomórfica o como pájaro o sapo que entra en la boca de Judas en el momento en que Jesús introduce en la boca del traidor el bocado de la acusación: *Et post buccellam introivit in eum Satanas* (*Juan* 13, 27).

1698 Vid. RUSSELL (1984), pp. 267-68.

1699 REAU (1955-59) II, 2 p. 413.

1700 JOVER HERNÁNDO (1987) p. 25; ARAGONES ESTELLA (1996), fig. 19.

1701 El diablo aparecía revoloteando en torno al traidor, hoy apenas puede verse pero aparece con claridad en fotografías antiguas (vid. MELERO MONEO (1992), p. 17).

Capítulo XIV: Ciclo de Resurrección

Si Cristo no resucitó, vana es nuestra predicación. Vana nuestra fe.

San Pablo, *Corintios* 15, 14.

Núcleo central de la doctrina cristiana y culminación del ciclo de la Pascua, la Resurrección de Cristo fue tempranamente celebrada en las iglesias occidentales con una liturgia especial basada en cánticos de alegría (*aleluias*) que desde el siglo IX se complicaron con la aparición de los *tropos*, interpolaciones breves en los textos litúrgicos aprovechando una frase musical sin letra en el canto o con una melodía propia. Pronto estas interpolaciones tomaron forma dialogada y escenificada al alternar en su interpretación las intervenciones del coro y de los solistas.¹ Poco a poco, el desarrollo de las células melódicas del texto primitivo condujo a la aparición de composiciones originales, las *secuencias*, convertidas más tarde en un género independiente, en el que desaparecieron sus relaciones con el aleluya inicial. Estas piezas musicales en latín fueron evolucionando hasta convertirse en verdaderas representaciones con vestuario, escenografía y *atrezzo*. Nada indica que en la época se percibiera el carácter teatral de estas ceremonias, para sus autores simplemente liturgia, pero los estudiosos modernos han visto en ellas el embrión del teatro posterior o, al menos, una de sus raíces.²

El más antiguo de estos tropos dramáticos desarrolla musicalmente el diálogo entre las Marías que acuden con ungüentos al sepulcro de Cristo para embalsamar su cuerpo y el/los ángeles que les anuncian que Cristo ha resucitado y la tumba se encuentra vacía.³

1 Su origen es monástico, en Francia y Suiza. Los monjes de Jumieges fueron, como hemos visto, los primeros en aplicar un texto silábico en las vocalizaciones del aleluya, para facilitar la memorización de la música

2 Las diferentes posturas de la crítica sobre los orígenes del teatro occidental se analizaron en el capítulo II.

3 Los Evangelios difieren en el número de mujeres, (*Juan* (20, 1) sólo menciona una, *Mateo* (28,1), dos, *Marcos* (16, 2) tres y *Lucas* (24, 1) “varias mujeres”), y también sobre el número de ángeles: *Mateo* (28, 2-5) y *Marcos* (16, 5) hablan de uno; *Lucas* (24, 4) y *Juan* (20, 12) de dos. En los *Quem Quæritis* no se precisa el número de mujeres ni el de ángeles en la

Conocido entre los estudiosos como el *Quem Quaeritis*, por las palabras con las que el ángel interroga a las Marías, se cuentan por centenares en toda Europa las versiones del diálogo, agrupables en diferentes ramas y familias que mantuvieron una notable estabilidad tanto textual como musical.⁴

Valga como ejemplo la pieza contenida en un folio suelto procedente de un Gradual de la primera mitad del siglo XII de la Catedral de Santiago de Compostela:

Ad significationem sepulchri

"Ubi est Xristus meus dominus et filius ex/celsi? eamus videre sepulchrum./

-Quem queritis in sepulchro, o Xristicole?/.

-Iesum nazarenum crucifixum, o celico/la/

-Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite/ nuntiate quia surrexit/.

-Alleluia! ad sepulchrum residens angelus/ nuntians surrexisse Xpistum."⁵

mayoría de los casos. La *Regularis Concordia* habla de un ángel y tres Marías, otros casos –varios catalanes– mencionan dos ángeles y dos Marías. En general la liturgia autorizada muestra preferencia por un sólo ángel, como en Mateo y Lucas, frente a los *Quem Quaeritis* que suelen hablar, en plural, de ángeles. En cuanto a las Marías suelen diferenciarse en el arte dos tipos principales: uno oriental con dos Marías (siguiendo a Mateo) y otro occidental con tres (siguiendo a Marcos). Hay también algunos casos excepcionales (Ms. Gr. 74 de la BNP, Biblia de Farfa, crucifijo de Sarzana...) en los que aparecen cuatro Marías (siguiendo a Lucas que utiliza el plural sin especificar el número).

4 La mayoría de ellos han sido editados por Karl Young en un trabajo clásico sobre el drama litúrgico medieval (Vid. YOUNG (1932), I, pp. 238 ss.). El corpus más completo es el que ha editado Lipphardt en los nueve volúmenes de su *Latéinische Osterfeiern und Osterspiele* en los que recoge todos los textos latinos relacionados con el ciclo pascual ordenados por regiones y países y de acuerdo con las diversas etapas evolutivas establecidas por Young (tropos de la misa, *Visitatio I*, *Visitatio II*, *Visitatio III* y *Ludus*). Vid. LIPPHARDT (1975-76).

5 El texto latino, con su correspondiente notación musical a una sola línea, a medio camino entre la neumática y la aquitana, lo encontró el archivero de la Catedral Xesús Carro. La pieza fue transcrita y estudiada por Dom Germán Prado en un trabajo publicado en 1932 en la revista *Nós* (PRADO, (1932), pp. 78-80). Donovan destaca que la fórmula *Ubi est christus meus* aparece en muy pocas ocasiones (Limoges, Ripoll-Vic, Poitiers y Seo de Urgell, –consueta s. XV–) y supone que a Compostela habría llegado a través de Ripoll, monasterio con el que Santiago tuvo estrechos contactos en materia musical. Sin embargo el MS. 105 de Vic en el que aparece la mencionada fórmula y que Donovan creía procedente de Ripoll fue en realidad confeccionado en y para la catedral de Vic, siendo donado por un canónigo apellidado Ripoll, circunstancia que motivó la confusión de Villanueva, Anglés y Donovan (DONOVAN (1958), pp. 56 y 83-84, LIPPHARDT (1975-76), II, n° 464, CASTRO CARIDAD (1997), pp. 156 ss.). M^a Asunción Gómez Pintor que estudió la pieza compostelana en su tesis de licenciatura concluye la existencia de similitudes con las versiones de St. Gall y Limoges, más que con la de Vic, y postula una transmisión por vía oral dadas las diferencias musicales (GÓMEZ PINTOR (1987), p. 380). Ante la ausencia de otros textos, la crítica ha mostrado cierta tendencia a considerar la pieza compostelana como una excepción en el panorama gallego, explicable por contactos puntuales con otros centros propiciados por el fenómeno de las peregrinaciones. En todo caso no cabe dudar del arraigo en Compostela de la ceremonia dramático-litúrgica. El Breviario del canónigo Miranda (1450) recoge (fol. 94) el mismo tropo con indicaciones para su representación que tenía lugar *ad altare* y corría a cargo de tres niños del coro que representaban a las Marías “*tres pueri in similitudine mulierum induti*” y otro “*in similitudine angeli indutus vestimentis candidis*” que hacía el papel del ángel “*stans retro altare*”. El Breviario compostelano en la edición incunable de 1497 añade dos secuencias (prosas) al texto y datos sobre la vestimenta de las Marías que habrían de aparecer “*coopertis capitibus amictis in similitudinem mulierum*”.

Pronto estos tropos, quizá desde su mismo origen, sirvieron de libreto en las ceremonias dramáticas de la *Visitatio Sepulchri* representadas la noche de Pascua después de maitines en numerosas iglesias por clérigos y/o muchachos del coro que con vestimentas apropiadas asumían los papeles de las Marías y de los ángeles y, ante el altar de la iglesia, convertido en sepulcro simbólico de Cristo, escenificaban el diálogo que concluía generalmente con un *Te Deum* entonado por toda la congregación.

No está muy claro, con la documentación fragmentaria de la que disponemos, si el *Quem Quaeritis* funcionó siempre en el contexto dramático de la *Visitatio* o si surgió como tropo independiente pero sí sabemos que desde el siglo XII la pieza se había establecido definitivamente en su función de drama litúrgico. Las noticias más antiguas que conservamos de una *Visitatio* se encuentran en la *Regularis Concordia* (965-75) en la que San Dunstano, arzobispo de Canterbury, y Ethelwoold, obispo de Winchester, describen, para que la conozcan los monjes ingleses, una ceremonia que tenía lugar en las iglesias de Francia.

El Drama de la Resurrección comenzaba según el relato inglés, el Viernes Santo con la ceremonia de la *Depositio*. La cruz⁶ se envolvía en un lienzo y se colocaba en un sepulcro simulado sobre el altar (*quaedam assimilatio sepulchri*), siendo más tarde retirada a hurtadillas. El Domingo de Pascua, en la misa de maitines, se escenificaba el *Quem Quaeritis* y se concluía mostrando al público que la cruz había desaparecido quedado sólo el sudario.⁷ El texto de la *Regularis Concordia* es el siguiente:

“Para celebrar en esta festividad el entierro de nuestro Salvador y fortalecer la fe del vulgo ignorante y de los neófitos, imitando el loable hábito de ciertos religiosos, determinamos seguirlos. En una parte del altar que tenga un hueco, sea dispuesta una imitación del sepulcro, y sea dispuesto un velo en derredor. Que se adelanten dos diáconos llevando la Cruz, y que la envuelvan en una mortaja, y después, que se la lleven cantando antifonas hasta que lleguen al lugar del sepulcro, y

6 En algunos casos es un cáliz (Laon) (vid. HESLOP (1981), p. 158) o una Hostia, o la Hostia y la cruz (CORBIN (1960), pp. 42-69). Para WOOLF (1972), p. 7 el uso de la Hostia demuestra que en su origen los ritos de la *Depositio* y *Elevatio*, eran independientes de la *Adoratio Crucis* (documentada en Oriente en el s. VI por Etheria).

7 Es un gesto teatral muy repetido en el arte: hay ejemplos hispanos en la miniatura y el marfil (Fig. 15) y numerosos casos en el arte europeo (vid. MÅLE (1928), p. 130). En el Ordinario de Klosterneuburg se dice: “*Cernitis, o socii, ecce linteamina et sudarium, / et corpus non est in sepulchro inventum*” (GOMEZ PINTOR (1987), p. 373). En el Ordinal de la abadía de Barking “*Maria vero Magdalene interim accipiat sudarium quod fuerat super caput eius, et secundum deferat*” (HESLOP (1981), p. 157 y YOUNG (1932), pp. 381-84).

depositen en él la Cruz, cual si fuera el cuerpo de Nuestro Señor al que estuvieran sepultando (...) Que, en ese mismo lugar sea guardada la Santa Cruz, hasta la noche de la Resurrección.

En el santo día de Pascua, antes de Maitines, los sacristanes quitaran la Cruz para colgarla en un lugar apropiado. En tanto es recitada la tercera lección, vístense cuatro monjes, de los cuales uno, revestido de un alba, entra, como si estuviera ocupado en otro menester, y se llega secretamente hasta el Sepulcro, en el que, sosteniendo una palma, se sienta sin decir palabra. Al tercer responso, aparecen los otros tres, con dalmática, llevando el incensario, y aproximándose paso a pasito al Sepulcro, a la manera de los que buscan algo, pues todo esto se hace para representar al ángel sentado en el Sepulcro, y a las mujeres que vienen a ungir el cuerpo de Jesús. Así es que, cuando el que está sentado haya visto acercarse a los que parecen extraviados y como buscando algo, que entone con voz sorda y suave, el *Quem Queritis* (¿Qué es lo que buscáis?); y éste ya cantando hasta el final, los tres responden al unísono: "Jesús de Nazaret", y él les replica: "Aquí no se encuentra, ha resucitado de entre los muertos. Id y anunciad que ha resucitado". Obedeciendo entonces a esa orden, que los tres monjes se vuelvan hacia el coro y digan: " ¡Aleluya, el Señor ha resucitado!". Dicho esto, el que está sentado le recita, esta vez como para llamarles, la antífona: "Venid y ved el lugar", y al decir esto, se incorpora, alza el velo, les muestra el lugar privado de la cruz, y en el que sólo quedan los lienzos en que Esta había sido envuelta. Una vez visto esto, depositan en el mismo Sepulcro los incensarios que trajeron. Tornan la mortaja, la extienden hacia el clero, como para mostrar que el Señor ha resucitado, puesto que no se halla allí envuelto, y cantan la antífona: "El Señor ha resucitado del Sepulcro", tras lo cual colocan la mortaja encima del altar. Una vez terminada la antífona, el abate, gozando del triunfo de Nuestro Señor quien, habiendo vencido a la muerte, resucita, entona el himno: *Te Deum laudamus*, y, tan pronto lo empiezan todas las campanas repican a un tiempo".⁸

En la ceremonia de San Dunstano el tropo no es simplemente cantado por un solista y un coro sino que se escenifica con vestuario litúrgico (alba, dalmática) y *atrezzo* rudimentario (el sudario y la palma que sostiene el ángel, un elemento decorativo que no procede de la narración evangélica y que podía, a lo sumo, ser entendido como señal de

8 De la *Regularis Concordia* se conservan en la *British Library* dos copias del siglo XI realizadas en el *scriptorium* catedralicio de Canterbury (Ms. Cotton Tiberius A. III y Ms. Cotton Faustina B. III). El texto latino puede verse en la edición de MIGNE, P.L., vol. CXXXVII, col 493. Lo incluyen también, entre otras muchas historias del teatro medieval, CHAMBERS (1903), II, Apéndice 0, pp. 306-09 y YOUNG, (1932), I, pp. 220, 230-38. La versión castellana que ofrezco es la que aparece en la traducción española de COHEN (1977), pp. 17-18. Ceremonias parecidas, con *Depositio* y *Elevatio*, se describen también en la regla de St. Ulrich, obispo de Augsburgo (muerto en el 973) y en otros textos contemporáneos (vid. BROOKS (1921), pp. 30 ss. y BONNELL (1916), pp. 664 ss.).

triumfo).⁹ Aparece también una escenografía centrada en torno al altar y la mención de los incensarios, objetos litúrgicos que no se mencionan en los Evangelios pero que aparecen frecuentemente en dramas similares y en el arte.

La Península no es una excepción en el contexto de la Europa católica y los dramas litúrgicos pascuales no fueron desconocidos si bien se aprecia una gran disimetría en el número de textos conservados entre el área catalano-aragonesa, donde los textos son abundantes y variados, y la zona castellana, donde escasean y parecen todos derivados de modelos franceses o catalanes.¹⁰ Cataluña fue, como hemos visto, uno de los grandes centros del drama litúrgico. Ripoll, Vic, Gerona y Palma de Mallorca, entre otras muchas iglesias, produjeron dramas litúrgicos pascuales de los que conservamos una veintena, algunos muy originales e incluso pioneros como el *De Tribus Mariis* de Vic, probablemente el primer caso en Europa en el que aparece la escena de la compra de perfumes y el diálogo entre las Marías y el *unguentarius*.

Del área castellana proceden también algunos casos (Silos y Compostela) que los que postulan la inexistencia de tradición dramática en Castilla consideran simples excepciones explicables por el alejamiento de Silos de la órbita cluniacense y por contactos puntuales con cenobios catalanes, propiciados por el auge de las predicaciones, en el caso de Santiago. Hay que destacar, sin embargo, que en Compostela el *Quem Quaeritis* arraigó en la forma de *Visitatio Sepulcri* y se mantuvo al menos hasta finales del siglo XV como lo prueban los testimonios del *Breviario de Miranda* (ca. 1450) y del *Breviario incunabile* de 1497.

⁹ También en la *Visitatio* de Gandía el ángel aparecía con corona en la cabeza y palma en la mano.

¹⁰ YOUNG (1932) publica media docena de piezas hispanas procedentes de Ripoll, Vic y Silos. DONOVAN (1958) completó la nómina con aportaciones propias y los datos de Villanueva, Anglés y Prado. LIPPHARDT (1975-76) en su corpus edita los testimonios hispánicos ya conocidos por Young y Donovan e incluye algunos inéditos (un tropo del *Quem queritis* pascual en la catedral de Urgell, siglo XII (LIPPHARDT (1975-76), I, n° 64), otro testimonio del mismo tropo en el siglo XV (LIPPHARDT (1975-76), I, n° 67, 67a) y el tropo del oficio de Maitines, denominado *Verbete*, *Christus hodie surrexit*, conservado en el Breviario de la Colegiata de San Félix de Gerona, siglo XV (LIPPHARDT (1975-76), II, n° 458). La más reciente edición de las piezas, con una buena introducción, es la de Eva CASTRO CARIDAD (1997) quien destaca (p. 45) que todas las *Visitaciones* españolas pertenecen al tipo I de Young, incluso la de Vic 105 a la que algunos editores consideraron como un '*ludus*' por la larga escena del vendedor de perfumes y por la aparición de Cristo como *hortelanus* a la Magdalena y a los discípulos de Emaús. Sin embargo, estas dos últimas escenas pertenecían a ceremonias diferentes.

Dramas e iconografía

Hasta el s. XIII predomina en el arte la representación de la Resurrección por elipsis (tipo *Visitatio*) aunque la iconografía de Cristo saliendo del sepulcro aparece, como excepción, tempranamente¹¹. A partir del XIV, aunque la *Visitatio* no desaparece, se hace más frecuente la representación de la Resurrección propiamente dicha con Cristo saliendo del sepulcro. En ocasiones se combinan incluso ambas escenas como en la portada de Trogir (Trau, Dalmacia, s. XIII) o en la escuela de Giotto (Taddeo Gaddi) y en Bohemia o Alemania.¹² Hasta el siglo XI la Resurrección se representa por tanto como un símbolo (cruz desnuda con el monograma de Cristo) o por alusiones (visita de las Marías), y después como un hecho, con Cristo saliendo del sarcófago. Cambio no sólo iconográfico sino también iconológico que algunos como Cohen han atribuido a la influencia teatral.¹³

Para Emile Mâle, el paso de la representación de la escena de la Resurrección con un sepulcro con cubierta a dos aguas (fórmula bizantina utilizada en occidente en obras como el *Salterio de Utrecht*) o en la roca (fórmula siria) al sarcófago común en Occidente desde el s. XII¹⁴ se debe no a una confusión con el “banco funerario” de las miniaturas bizantinas, como sostenía Millet¹⁵, sino a la influencia de los dramas litúrgicos que utilizaban el altar y una urna para la representación. La misma procedencia tendrían para Mâle los arcos que en numerosas ocasiones cobijan el sarcófago, reflejo de los *ciboria* que en las iglesias cubrían los altares, o del arco triunfal de los ábsides de los templos románicos.¹⁶

11 En el Salterio de Utrecht sale de un sepulcro-casa acompañado por dos ángeles. En el Evangelionario de Munich (escuela de Reichenau, S. X), en el retablo de Klosterneuburg (1181), y en un capitel de la Daurade (s. XII, MESPLE (1961), n° 137) aparece saliendo de un sepulcro-sarcófago. En el Sacramentario Ratmann (fol. 75 r) de la Catedral de Hildesheim aparece ya con el pie sobre el borde del sarcófago, y pisando a los soldados en el Credo de Joinville (TRONZO (1997), lams. 127, 125 y 126). Pisa también a los soldados en una miniatura de un Salterio inglés del siglo XIII hoy en la Biblioteca Morgan de Nueva York (Ms. 302 fol. 5, COOK (1927-28), fig. 73).

12 Vid. REAU (1996), 1.1 p. 565.

13 COHEN (1951)[1908], p. 116.

14 Hay casos de sarcófagos en escenas del Entierro al menos desde el siglo X (Evangelios de Otón I en Aachen y Otón III en Munich (vid. COOK (1927-28), p. 326)

15 MILLET (1960) [1916], pp. 499, 517 y 520 ss.

16 MÂLE (1928), pp. 127 ss. Antes BONELL (1916), pp. 664 ss. y, con matices, BROOKS (1921), p. 25. De la misma opinión son COOK (1927-28), pp. 147 y 326-27 y HILDBURGH (1949), p. 88 quien apunta que la presencia, en algunos alabastros ingleses, de la cruz al fondo se debe a la influencia del teatro en el que frecuentemente se condensaba en una obra la crucifixión, el descendimiento y el entierro (en York por ejemplo).

La lógica de Mâle ha sido cuestionada argumentando que el *ciborium* se encuentra en las ámpulas de Monza y Bobbio (s. VI)¹⁷, mucho antes de la aparición de los primeros dramas litúrgicos, por lo que su reaparición en el románico no es necesario atribuirla al drama sino a un intento de aludir al Santo Sepulcro de Jerusalén, edificio circular levantado en la época de Constantino sobre el lugar en el que según la tradición había sido enterrado Cristo¹⁸.

Creo, sin embargo, que tanto Mâle como sus detractores cometen el mismo error al generalizar cuando lo que hay que hacer es analizar caso por caso. En un capitel de Torres del Río y en otro de San Pedro de la Rúa (Estella), por poner dos ejemplos hispanos, el sepulcro aparece cubierto por una construcción cupulada con torrecillas a los lados que muchos interpretan, siguiendo a Gertrud Schiller, como alusión al Santo Sepulcro de Jerusalén¹⁹. Sin embargo, en el capitel de Estella del arco del sepulcro cuelga una lámpara y está cerrado con cortinas, y en el de Torres de Río cuelgan también cortinajes, elementos que sin duda remiten, no al Santo Sepulcro de Jerusalén sino a los Santos Sepulcros de madera o piedra que sabemos que poseían muchas iglesias como *locus* específico para la representación de la *Visitatio Sepulchri*.²⁰ Como referencia a estos monumentos pascuales que se levantaban en las iglesias creo que hay que interpretar también casos como el del capitel primero de la jamba derecha de la puerta del claustro de la Catedral de Tarragona (Fig. 1), obra de finales del siglo XII, en el que el sepulcro de Cristo, apoyado en una columnilla, se representa entreabierto asomando los pliegues del sudario y a cada lado hay

17 Véase, por ejemplo, la n° 13 de Monza en GRABAR (1958), pl. XXIV. Sobre la iconografía de la Resurrección en los primeros tiempos del cristianismo véase GRABAR (1985) [1979], pp. 116-19. Hay otros casos desde el siglo IV (medallas) y continúa en uso en el siglo V (marfil del Museo de Munich), y en el VI (relicario de los Museos Vaticanos) (vid. SCHUMACHER-WOLFGARTEN (1994), especialmente p. 130).

18 El edificio era conocido en occidente por pinturas como el panel del *Sancta Sanctorum* de Roma (siglo VI) que contaría con un modelo oriental del que derivarían piezas como las ámpulas sirio-palestinas de Monza y Bobbio y otras similares según la tesis de Morey (vid. COOK (1927-28), p. 335). Sobre el Santo Sepulcro y la basílica adyacente que levantó Constantino véase PARROT (1963).

19 SCHILLER (1971-72), p. 176 interpreta así algunos casos similares no peninsulares. Para los casos concretos de Estella y Torres del Río vid. ESQUIEU (1985), p. 225 y JOVER HERNANDO (1987), p. 36. Del claustro de San Pedro de la Rúa sólo se conservan dos crujiás ya que el claustro sufrió un accidente en 1521. Biurrun lo fecha hacia 1200. Los capiteles conservados son fundamentalmente del ciclo de Infancia pero debió de haber también un importante ciclo de Pasión y Pascua. En el capitel del *Descenso a los Infiernos*, Cristo aparece con una cruz patriarcal de doble travesaño inspirada en la liturgia, cruz doble que también aparece en la misma escena del tímpano de la Catedral de Biontorto, Bari, Italia, s. XII, (REAU (1996), 1.1, p. 536).

20 Los Santos Sepulcros se analizan más abajo. Las cortinas podrían evocar a las que cerraban el ábside de las iglesias durante la cuaresma y en algunos dramas como el de Cividale (s. XIV) se especifica la existencia de una cortina rodeando el altar que era retirada por un ángel (vid. YOUNG (1932), I, p. 268). En la Península se menciona la cortina, y las lámparas que habían de permanecer encendidas desde la *Depositio* hasta la mañana de la Resurrección, en un *Consuetudinario y Martiriología de la Catedral de Palencia* (1ª/2 XV) en el que se describe la normativa de la procesión de la Resurrección (véase texto completo en ALVAREZ PELLITERO (1985), p. 29-30).

un soldado adormilado sobre el escudo, todo cubierto por un arco del que penden dos lámparas, a mi entender, sin duda, una referencia al monumento del Viernes Santo dispuesto en el interior de una iglesia²¹. Hay además algunas *Resurrecciones* en las que parece claro que es un baldaquino cubriendo un altar lo que el artista quiere representar. Así sucede en el tímpano de la Puerta del Perdón de San Isidoro de León (Fig. 2), en el tímpano de la Iglesia de San Justo de Segovia (Fig. 3) y en la miniatura del Leccionario de Silos (Fig. 6) entre otros muchos.

En lo que respecta a la aparición del sepulcro-sarcófago (Fig. 4), que Mále como hemos visto achaca a la influencia del drama litúrgico, se ha argumentado que podría tratarse más bien de una influencia del ritual funerario de la época, lo mismo que las representaciones del Entierro de Cristo en las que éste aparece envuelto en una sábana o la presencia de ángeles turiferarios, reflejo de los acólitos incensantes que nunca faltaban en los entierros medievales.²²

Puede ser cierto pero no hay que olvidar que en el teatro se especifica en muchos casos, quizá por influencia del ritual funerario, la presencia de ángeles y/o Marías con incensarios y la figuración del sepulcro en forma de caja situada sobre o cerca de el altar²³. Las *Resurrecciones* en las que el sepulcro adquiere forma de sarcófago sobre columnas (Capitel de la Cámara Santa de Oviedo (Fig. 7), Capiteles de Campoo y Lebanza (Figs. 8 y 9), etc.) no pueden desde mi punto de vista entenderse sino como referencia a los dramas litúrgicos en los que el altar de la iglesia cumplía la función de sepulcro de Cristo, bien de manera simbólica (Fig. 10)²⁴ o con un sarcófago tipo caja o bañera situado sobre el ara²⁵. Idéntica influencia hay que atribuir a la presencia en la escena de ángeles con incensarios o incluso de las Marías. Yves Esquieu, en un artículo en el que pretendía demostrar la inexistencia de influencias teatrales en la iconografía de la visita de las Marías al sepulcro

21 La presencia del arco y las lámparas pueden ser indicio de la inspiración en un Sepulcro Pascual pero también una alusión al Santo Sepulcro de Jerusalén en el que aquellos se inspiraban. Según la descripción del peregrino Arculfo que visitó Jerusalén hacia el 670 d. C., en el Santo Sepulcro, a la derecha de la entrada, se encontraba la mesa funeraria, tallada en la roca y cubierta por un *arcosolium* de cuya bóveda colgaban ocho lámparas que permanecían encendidas día y noche (vid. PARROT (1963), p. 57).

22 Véase COOK (1927-28), pp. 325 ss. y JOVER HERNANDO (1987), p. 27 a propósito de algunos casos españoles.

23 Vid. ROMEU FIGUERAS (1963), p. 55 y COOK (1927-28), p. 326.

24 Capitel del pórtico norte de San Martín de Segovia.

25 Sabemos también que en algunos casos se utilizaba como sepulcro de Cristo un monumento funerario realmente existente en la iglesia (en Mallorca, por ejemplo) lo que podría explicar los casos en los que aparece un sepulcro medieval montado sobre columnillas en las representaciones del Entierro (véanse tres capiteles, dos de San Pedro el Viejo de Huesca y uno de San Pedro de la Rúa de Estella en COOK (1927-28), figs. 25-27). Sobre el caso mallorquín, véase más arriba el apartado dedicado al mobiliario litúrgico y el teatro

argumentaba la ausencia de ejemplos de ángeles o Marías con incensarios, sin embargo existen e incluso son relativamente abundantes. Con incensario aparece el ángel en el tímpano de San Justo de Segovia y en el friso de Beucaire e incensarios llevan algunas de las Marías en ejemplares otomanos (*Pericopios* de Enrique II y de Salzburgo, de la Biblioteca de Munich, *Liber responsalis* de St. Gall²⁶) y románicos: una patena procedente de Insbruck (1160-70), hoy en el *Kunsthistorisches Museum*²⁷, un marfil alemán de la escuela de Colonia (Museo Schnütgen, Fig. 5), una placa del brazo izquierdo de la Cruz de Bury St. Edmunds (Metropolitan, ca. 1180-85)²⁸, un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Würzburg, y otro de la Biblioteca municipal de Berlín, éste último para algunos de origen español.²⁹

El uso del incensario por parte de las Marías se especifica en la *Regularis Concordia* (*turibula cum incensu manibus gestantes*) y en otras *visitationes* continentales como la de Rheinau (versiones del S. XII y XIII) que incluye una procesión con incensarios. Es también frecuente el uso de incensarios en las ceremonias de la *Depositio*³⁰ y aunque en efecto el uso del incienso era habitual en los entierros de la época, creo que en muchos casos es a la influencia del drama litúrgico y no a la del ritual funerario a la que hay que atribuir su empleo en el arte³¹, y lo mismo sucede en aquellos casos en los que los botes de perfume son cálices o vasos litúrgicos como en el relieve de la basílica de San Prudencio de Armentia (Alava) en el que una de las Marías lleva un cáliz que levanta con las manos veladas en un gesto claramente litúrgico³² que se repite en otros muchos lugares; en Silos,

26 *Stiftsbibliothek*, Ms. 391, fol. 33 en YOUNG (1932) I, fig. 1.

27 SCHILLER (1971-72), fig. 275.

28 HOVING (1964) fig. 3. Son frecuentes también las Marías turiferarias en la miniatura anglosajona (Bendicional de St. Ethelwold (971-84) B. L. MS Add. 49598, (Fig. 62), Salterio de Winchester, Sacramentario de Metz (ca. 1000, *scriptorium* de St. Albans, Tesoro de la Catedral de Mainz) y Salterio de St. Albans (PACHT y DODWELL (1960) pl. 31a). Otro caso en el MS Egerton 809 fol 27v de la B. L. (otomano tardío). Más ejemplos de los siglos XII y XIII citados en DAVIDSON (1994b) p. 116. No hay que olvidar, sin embargo, que hay casos de Marías con incensarios desde el siglo VII (ámpula de Monza y pyxis de marfil de Sitten (vid. COOK (1927-28), p. 336).

29 Vid. COOK (1927-28), p. 355 y figs. 37 y 43.

30 Varios casos ingleses descritos en DAVIDSON (1994b) p. 117. HILDURGH (1949), p. 93 cree que en los alabastros góticos ingleses los artistas se inspiran en el teatro y sólo indirectamente en los Evangelios ya que los ángeles aparecen frecuentemente incensando o cantando –como se especifica en el teatro– y subidos en “púlpitos” claramente teatrales.

31 Reconozco sin embargo que las motivaciones pueden ser variadas. En muchos *Entierros* italianos el sarcófago de Cristo es de tipo paleocristiano con el frente decorado a base de *strigilos* (véanse un par de casos en COOK (1927-28), figs. 19 y 30) probablemente con un sentido arqueológico de reconstrucción de un entierro cristiano primitivo. En otros (Huesca, Estella) se trata de sarcófagos columnados o con decoración de rosetas como los que se usaban en la época en Aragón y Navarra en los entierros reales y quizá también en los Entierros de Cristo.

32 RUIZ MALDONADO (1991) lam. XXXVII. Vid. *supra* el apartado dedicado a Mímica y Gesticulación.

por ejemplo, tanto en la miniatura del Leccionario (Fig. 6) como en el relieve del claustro (Fig. 11)³³.

Es conocido que los dramas litúrgicos medievales eran representados exclusivamente por hombres, bien clérigos o muchachos del coro, tanto en los papeles masculinos como en los femeninos, excepto en los conventos de monjas³⁴. Del mismo modo, en el arte es frecuente que las Marías tengan fisonomía masculina, incluso barba en algunas ocasiones (Fig. 12)³⁵. El famoso relieve de la Visita de las Marías de Silos (Fig. 11), un capitel de Lebanza (Fig. 9)³⁶, otro del claustro de Tarragona (Fig. 13) y el tímpano de San Justo de Segovia (Fig. 3) son buenos ejemplos de una particularidad iconográfica que sólo tiene explicación si consideramos que los escultores románicos se inspiraron en las ceremonias dramáticas que veían en las iglesias. Incluso en uno de los dos manuscritos de Silos en los que se recoge la ceremonia de la *Visitatio* (B.L. add. 30850) los personajes que intervienen en el diálogo son el ángel y los discípulos, no las Marías, caso único que quizá haya que interpretar como un intento del amanuense de adaptarse a las necesidades de un monasterio masculino, aún yendo contra el relato evangélico³⁷, y que sin duda contribuye a explicar los rostros varoniles que asoman bajo las cofias femeninas de tela rizada, muy a la moda del momento, que llevan las “Marías” del relieve silense.

Yves Esquieu en el trabajo ya citado en el que analiza las posibles relaciones entre el drama litúrgico y la iconografía de la Resurrección echa de menos en el arte los velos sobre los rostros de las Marías que prescribe el drama o las dalmáticas, estolas, palmas, cruces, incensarios y candelabros que se mencionan en las rúbricas. Los incensarios aparecen sin embargo, como hemos visto, en el arte, no así los velos, frecuentemente mencionados,

33 Tanto en Silos (relieve y *Leccionario*) como en Armentia se superponen el Entierro y la Resurrección, lo mismo que hace Berceo en su *Duelo*. Puede tratarse se un rasgo de la tradición hispana ya que en el Beato de Gerona (975, fol. 17) en la escena del Entierro ¿por confusión o conscientemente?, aparecen soldados, dos Marías y José de Arimatea sentado sobre una piedra en una extraña mezcla entre la iconografía más habitual del *Entierro* y de la *Visita de las Marías al Sepulcro*.

34 *Visitatio* del convento femenino inglés de Barking (YOUNG (1932), I, p. 403 y II, 381) y de Notre Dame de Troyes (Francia) texto en YOUNG (1932), I, pp. 603-04.

35 Placa de marfil renana ca. 1050. Museo de Cleveland (Ohio). En este caso, como en la píxide inglesa de marfil de morsa (principios del siglo XII) estudiada por Heslop (HESLOP (1981), pl. 19 a-d), la ceremonia de la *Visitatio* se representa “en vivo” ya que las Marías son tres monjes unos con cabezas descubiertas, tonsurados, y otros cubiertos con amitos y barbados.

36 COOK (1927-28), figs. 54-55.

37 Es la tesis de CASTRO CARIDAD (1997), p. 160. El texto del tropo es el siguiente:

Interrogat Angelus et dicit ad Discipulos: Quem queritis in sepulcro hoc, Cristicole?

Respondent Discipuli et dicant: Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

Iterum respondet Angelus: Non est hic, surrexit sicut loquutus est; ite, nuntiate quia surrexit Dominus, alleluia.

Antiphona: Surrexit. Te Deum laudamus.

sobre todo en España, de los que no conozco ningún caso. La cruz aparece también, tanto en manos de los ángeles (capitel de Estella, Biblia de Avila, Fig. 14) como sobre el altar-sepulcro (San Justo y San Martín de Segovia, Figs. 3 y 10)³⁸. En cuanto a la vestimenta, en el teatro la prenda más común es la capa (en ocasiones se especifica que sean blancas o rojas e incluso que sean de seda), siguen en frecuencia las dalmáticas, generalmente blancas (a veces de colores, rojas o verdes como en Palma). Menos frecuentes son las casullas y las albas. En algunos casos el vestuario va más allá del uso de prendas litúrgicas y se emplean trajes femeninos como en Fritzlar (*cappis sericis vel vestibus mulieribus*) o Regensburg (*vestibus puellaribus*). Todas estas prendas pueden encontrarse en el arte, lo mismo que las cabezas cubiertas con los humerales o amitos que especifican las rúbricas teatrales.³⁹

No puede afirmarse de modo general que la iconografía de la Resurrección en el románico esté condicionada en todos sus detalles por el drama litúrgico pero creo que las relaciones entre arte y drama van más allá de las “influencias puntuales” que reconoce Esquieu, y que existe una coincidencia clara entre las representaciones plásticas y el drama litúrgico. Antes incluso de que aparezcan los dramas litúrgicos como tales ya la liturgia carolingia de la Resurrección, dramática y apocalíptica, había dejado su impronta en los marfiles de la época,⁴⁰ lo que demuestra que los artistas siempre fueron sensibles a la influencia de lo que veían en las iglesias, percepción visual que por su inmediatez hubo de atraer a quienes trabajaban con imágenes tanto, al menos, como las fuentes textuales.

Existen además casos concretos en los que cartelas e inscripciones nos ayudan a desvelar la fuente de inspiración de los imagineros en el drama litúrgico. En un capitel de la Catedral de San Pedro de Ginebra (siglo XI) el ángel lleva una filacteria que dice SURREXIT CHRISTUS⁴¹, frase que podría remitir simplemente al texto evangélico pero que es también la que sirve de colofón al diálogo del *Quem Quaeritis* en numerosos

38 La cruz en manos de los ángeles se especifica en el drama de Munich. Sobre el sepulcro se menciona, entre otros casos, en la citada *Regularis Concordia*. En Estella la cruz es de doble travesaño como las que sabemos que se utilizaban en el teatro. En general, la presencia de las cruces es signo de influencia litúrgica y así se han relacionado las pinturas murales de Sta. María de Kempeley (Gloucestershire, c. 1130-40) con la *Regularis Concordia* por la presencia en la escena de la *Visitatio* de dos grandes cruces y de dos obispos pintados en nichos a los lados del arco triunfal (vid. WICKERBY y PARK (1991).

39 En el drama es regla casi general que se mencione el tocado aunque hay algún caso en el que se especifica que las cabezas estuviesen descubiertas (Ordinario de Toul: “*capitibus denudatis*”, HESLOP (1981), p. 159).

40 Vid. HEITZ (1963), p.185. En el tropo de San Marcial de Limoges (923-34 BNP ms. lat. 1240) se incluye al final del diálogo del *Quem Quaeritis* un monólogo en el que Cristo proclama su definitiva victoria sobre la muerte en unos términos apocalípticos que se relacionan con el culto carolingio de la Resurrección

41 REAU (1955-59), II, 2, p. 543.

troparios. Más claro es el caso de la patena de Insbruck (1160-70), ya mencionada por la presencia en ella de una María con incensario. En ella, la cartela que sostiene el ángel reza: QVE[M] · QVERITIS IN SEPVL[CRUM], exactamente la pregunta que el ángel dirige a las Mujeres en los dramas.⁴² Lo mismo sucede en la Cruz de Bury St. Edmunds (ca. 1180-85): QVERITIS. IHM NAZ:RENUM. CRVCIFIX⁴³ y ya en el siglo X en el *Codex Aureus* de la Biblioteca del Escorial: RESPONDENS ANG(E)L(V)S DIXIT MVLIERIBUS QVEM QVERITIS IN SEPVLCHRO NON EST HIC. SVRREXIT⁴⁴.

Son ejemplos de la Europa del Norte pero existen casos similares en el arte peninsular. Según Gabriel Llopart en el capitel citado del claustro de Tarragona aparece grabada la palabra MONUMENTUM como referencia al sepulcro, la misma que se emplea en los dramas litúrgicos para referirse a la tumba de Cristo y a los “Santos Sepulcros” que se levantaban en las iglesias⁴⁵, aunque no hay que olvidar que también la *Vulgata* la emplea, lo mismo que San Isidoro y otros muchos, para aludir al sepulcro en la roca en el que según los Evangelios fue depositado el cuerpo de Jesús.

No podrá encontrarse, sin embargo, una fuente bíblica para la inscripción que aparece en el borde de la tapa del sepulcro de un capitel de Santa M^a de Lebanza (Palencia, Fig. 9): SIMILE: SEPULCRO: D[OMI]N[E] Q[UOD]A[MMO]DO, frase que sólo tiene explicación dentro de los convencionalismos teatrales⁴⁶. Similar es el caso, más tardío, de la tabla de Lluís Borrassá en el retablo de San Salvador de Guardiola (Bages) en la que los ángeles portan filacterias que reproducen los versos del drama litúrgico: SURREXIT NON EST HIC y IHESUM QUERITIS NATZARENUM SURREXIT.⁴⁷ Son ejemplos creo que incontestables que prueban como los artistas medievales o quienes dictaron sus iconografías tuvieron presentes las ceremonias litúrgicas tanto como los relatos evangélicos⁴⁸.

42 SCHILLER (1971-72), fig. 275.

43 HOVING (1964), fig. 3.

44 El códice es ottoniano y suele fecharse a finales del siglo X. Véase el texto y reproducción de la escena (fol. 84) en COOK (1927-28), p. 348 y fig. 36.

45 Vid. LLOPART MORAGUES (1982), p. 209. No he podido localizar la inscripción en las reproducciones de las que he podido disponer.

46 [En cierto modo esto es como la tumba de nuestro Señor]. De Lebanza sólo se conservan en la actualidad dos capiteles en el *Fogg Art Museum* de la Universidad de Harvard.

47 El retablo (1404) pasó de la capilla del castillo de Guardiola a la colección Soler y March y más tarde a la colección Muñoz (vid. GUDIOL Y ALCOLEA (1986), catálogo 197, fig. 358).

48 Incluso en casos tempranos como el denominado *Antifonario mozárabe* de la Catedral de León (1066, ilustrado en COOK (1927-28), fig. 349) el “pie de foto” de la miniatura parece inspirado por fuentes diferentes a las de la Biblia e incluso de la propia imagen ya que ni en los relatos evangélicos ni en la miniatura aparecen las *Mulieres lacrimantes* que en

Hay además algunos otros rasgos de las representaciones de la Resurrección en el románico que apuntan, como las inscripciones, a una influencia del drama litúrgico. En la mayoría de los casos, del sarcófago de Cristo asoma el sudario para indicar que éste se encuentra vacío, un detalle muy frecuente desde la época paleocristiana que los artistas toman de las indicaciones bíblicas. En ocasiones, sin embargo, es una de las Marías la que sostiene el sudario entre sus manos, tal y como se especifica que se haga en la *Regularis Concordia* y en las rúbricas de otros muchos dramas como medio para mostrar al público que el sepulcro se encuentra vacío y que Cristo ha resucitado. Así sucede por ejemplo en una placa de marfil española procedente de un relicario, hoy en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (Fig. 15)⁴⁹.

Gestos teatrales pueden ser también el de la Magdalena que introduce la mano en la caja del sepulcro para comprobar que está vacío en un capitel de Pamplona⁵⁰, o el del judío que ata el sarcófago de Cristo con una gruesa correa en un capitel de Tudela, gesto que cuenta con paralelos en el drama de Rouen aunque también en el relato evangélico se menciona el “sellado de la piedra” (*Mateo 27, 66*)⁵¹.

el texto se mencionan: “*Angelus dei descendit de celo, revolvit lapide abstio monumenti domini, alleluia alleluia. Mulieres lacrimantes salvatorem querebant mariae, angelus dixit non est hic, surrexit enim dominus, alleluia alleluia.*”. Podría tratarse también de una contaminación con la escena de la Aparición de Cristo a la Magdalena en la que el Evangelio (*Juan, 20, 11*) presenta a la María llorando. Otro caso de inscripción que podría remitir al drama litúrgico es la que aparece en una placa de marfil leonesa (vid. *infra* nota 49): ANG(E)L(V)S LOQVITUR MVLIERIB(VS)..., aunque desafortunadamente su mutilación impide saber cómo continuaba.

49 La placa formaba parte de una urna-relicario realizada en la zona leonesa hacia 1115-20. Se conservan otras tres placas más que representan el Descendimiento de la cruz (Colección Masaveu, Oviedo), el Camino de Emaús y el *Noli me tangere* (*Metropolitan*, Nueva York). Para muchos autores el relicario debió de incluir una serie completa de escenas de la Pasión y Resurrección de Cristo lo que lo equipararía a la arqueta de S. Millán de la Cogolla aunque en todo caso, la posibilidad de que estas fueran las únicas escenas no puede ser descartada completamente. En otras escenas, como la del Descendimiento, el acusado espíritu narrativo y la minuciosa descripción de las herramientas de Nicodemo son también indicios de una posible influencia teatral. Sobre las placas véase GOLDSCHMIDT (1926), n° 108-109, COOK (1927-29), MORALEJO ALVAREZ (1982), pp. 291-92; y (1990), p. 205, y la ficha de John Williams en el catálogo de la exposición *The Art of Medieval Spain*, n° 115 pp. 250-52.

50 COOK (1927-28), fig. 49.

51 Sin mencionar específicamente la correa, si son frecuentes los casos en los que en la ceremonia de la *Depositio* se utilizaba un arca que se cerraba con llaves (en la Península se especifica así en el *Consuetudinario* palentino del siglo XV y en el Misal de Braga de 1568, vid. ALVAREZ PELLITERO (1985), p. 32). El sellado del sepulcro se menciona en la antifona de Laudes del Sábado Santo (*sepulto domino, signatum est monumentum; ponentes milites qui custodirent eum*), recogida con escasas variantes en numerosos dramas litúrgicos desde la *Regularis Concordia* hasta el drama de Rouen (vid. YOUNG (1932), I, pp. 134-35). Desde Efren el Sirio, la Resurrección se asimila a un segundo Nacimiento y el sepulcro sellado al *utero clauso* de María, atravesado sin romperlo (REAU (1955-59), II, 2 p. 544). En Valladolid, en el siglo XVII, según el testimonio del portugués José Pinheiro, el Jueves Santo se guardaba el Santo Sacramento en una arqueta que se cerraba y sellaba ante testigos y notario (LLOMPART i MORAGUES (1982), p. 208). Lo mismo se hacía en Galicia hasta hace muy poco en Pontevedra, Vilagarcía y Lugo, en este último caso era el alcalde y el secretario del Ayuntamiento los que daban fe y el alcalde se colgaba la llave del Sagrario al cuello hasta Viernes Santo. La leyenda atribuye la costumbre a un sacrilegio ya que un año al abrir el sagrario se encontró un cuerno puesto por los judíos por lo que se decidió sellarlo para evitar que volviera a suceder (RISCO (1979), p. 643). La costumbre de cerrar el sagrario (sepulcro simbólico) ante testigos pervive en Plasencia y Aldeanueva de la Vera (Extremadura) entre otros lugares. En el arte tenemos un caso de sepulcro sellado con cadenas en un panel desaparecido del retablo de Santa María del Mar de Barcelona, obra de Bernat

Indicio muy claro de inspiración en el drama es el gesto de una o varias de las Mujeres que con el índice extendido en un conocido gesto de dición⁵² expresan con sus manos la existencia de un diálogo con el ángel, diálogo que no se menciona en los relatos evangélicos en los cuales es el ángel el único que habla mientras que las Mujeres “con temor y estupor” permanecen mudas. En el arte es regla casi general que el/los ángeles se dirijan a las Marías con el índice extendido para indicar que les hablan pero lo más frecuente es que las Mujeres, siguiendo el relato bíblico, no respondan sino que hagan gestos de sorpresa, sostengan el sudario, metan la mano en el sarcófago o aferren con ambas manos el tarro de los ungüentos.

En el drama litúrgico, sin embargo, el diálogo es esencial. En las ceremonias de la *Visitatio* se convierte una aparición angélica ante tres mujeres mudas y estáticas en un cara a cara entre las mortales *cristicolae* y el angélico *celicolae*. En definitiva, se transforma una teofanía en un texto teatral. Cuando en el relieve de San Miguel de Estella (Fig. 16) se representa a una de las Marías en claro diálogo con uno de los ángeles y a las otras dos conversando entre sí o cuando en la miniatura de la Biblia de Avila (Fig. 14A) las tres Marías hacen gestos de dición el artista nos muestra una concepción de la escena que sólo puede estar inspirada en el conocimiento de los diálogos del *Quem Quaeritis*.

Se ha pensado también en una influencia teatral para los casos en los que aparecen dos ángeles, número que como hemos visto mencionan Lucas y Juan aunque en el arte occidental se prefirió siempre el único ángel al que se refieren Mateo y Marcos. En el siglo XII es regla casi general en el arte el ángel único pero en los dramas litúrgicos se mencionan generalmente dos y dos aparecen en muchos casos hispanos (relieves de Estella, capitel de la Cámara Santa de Oviedo, Biblia de Avila) para Cook debido indudablemente a la influencia teatral⁵³.

Son, a mi entender, pruebas suficientes de que los artistas medievales tuvieron en cuenta lo que veían en las ceremonias litúrgicas dramatizadas tanto como los textos evangélicos y la tradición plástica paleocristiana y bizantina. Hay además algunas obras en

Martorell (Fig. 14B)

52 Véase más arriba el capítulo dedicado a Escenografía y Arte en el que se analiza el lenguaje gestual en el arte y la escena.

53 COOK (1927-28), pp. 359-60. La iconografía cuenta con paralelos en el sur de Francia en obras generalmente relacionadas con los dramas litúrgicos como el claustro de St. Trophimo de Arles o el relieve del ábside de San Pablo de Dax (Landas).

las que los rasgos que hemos identificado como de posible origen teatral se acumulan de manera que hacen pensar en una inspiración directa, como si la intención del artista hubiera sido reproducir deliberadamente una ceremonia dramática. Es el caso, por ejemplo, del tímpano de la iglesia de San Justo de Segovia ya mencionado⁵⁴. En él aparecen representados –de izquierda a derecha– un obispo, con pontifical y báculo, sentado en un cátedra, tres figuras de pie, llevando cada una en sus manos un frasco o ampolla, y, cobijados por un arcosolio, un ara tapada con un velo, una cruz sobre ella, y, al lado, un ángel con incensario.

No se trata de una reina con dos damas, como afirman Lojendio y Rodríguez⁵⁵, ni de una escena de la vida de San Justo, como sostiene –sin pruebas y sin identificarla– Bango Torviso⁵⁶, sino del conocido tema de la visita de las tres Marías al sepulcro de Cristo, una de las imágenes más habituales en el románico para representar la Resurrección. Probablemente lo que despistó a la crítica anterior⁵⁷ fue la fisonomía masculina de las figuras de pie y el hecho de que frente a la iconografía más común del tema en la que se representa a un ángel levantando la tapa de un sepulcro vacío para mostrárselo a las mujeres, aquí el sepulcro aparece convertido en un altar, el ángel en un acólito turiferario, y se añade la presencia del obispo. Todos estos rasgos, sin embargo, pueden explicarse sin dificultades como una influencia de la puesta en escena del *Quem quaeritis*.

Los rostros masculinos de dos de las Marías –la que encabeza el cortejo tiene por el contrario rostro y tocado más femeninos–, se explican como hemos visto por el modo de representación de los dramas litúrgicos, a cargo siempre de varones. Las características del sepulcro y el arco que lo cubre nos las aclara el conocido uso del altar –a menudo cubierto por un *ciborium*–, como tumba de Cristo en las *Visitationes*, y lo mismo sucede con la presencia de la cruz, utilizada como sustituto del cuerpo de Cristo en numerosas representaciones.

54 Datado generalmente a mediados del siglo XII, hoy se encuentra en una puerta interior que comunica la iglesia con una capilla lateral, la del Cristo de los Gascones, añadida al cuerpo principal del edificio por el lado norte, bajo la torre, aunque no está claro si se trata de su ubicación original. La pieza, que conserva restos de policromía, es obra del taller segoviano de Fuentidueña y Sepúlveda y muestra en lo estilístico relaciones con la escultura románica aragonesa (Uncastillo) y con la de la zona francesa de Béarn.

55 LOJENDIO y RODRIGUEZ (1975), p. 379.

56 BANGO TORVISO (1992), p. 300.

57 En el díptico explicativo que se entrega a los visitantes de la iglesia se afirma, sin citar referencia, que se trata de Santa Elena y dos damas en la escena del hallazgo de la *Vera Cruz*.

La presencia del acólito turiferario se especifica también en las rúbricas al igual que la del obispo, mencionada ya en la *Regularis Concordia* y en numerosos dramas posteriores. En Vic, por ejemplo, se ordena que un diácono se encamine hacia el altar de San Pedro con el báculo pastoral en la mano: “*vadat diachonus cum virga pastorali in manu*”⁵⁸, y en Sta. M^a de L'Estany se dice: “*Et diachonus ueniat cum baculo pastorali, si prelatus est presens, ad altare et stet in dextro cornu altaris...*”⁵⁹

Parece claro entonces que el escultor segoviano conocía representaciones de la *Visitatio Sepulchri* y aunque ello no prueba de manera concluyente, a falta de textos, que éstas se tuviesen lugar en Segovia, supone un indicio claro que sumar a los datos algo más tardíos del Sínodo de Cuéllar (1325) en el que se alude, para condenarlos, a ciertos *juegos* aunque se permiten los “*juegos de las fiestas, así como de las Marias e del monumento...*”, evidente alusión a una representación de la *Visitatio* en la que se usaba un “Santo Sepulcro”.⁶⁰

La aparición en el arte de la iconografía de la Resurrección con Cristo saliendo del sarcófago ha sido relacionada por Schrade con las representaciones de la Resurrección de los muertos en los Juicios Finales y por otros como Gustave Cohen con las representaciones teatrales. Para el investigador francés la imposibilidad de representar en escena la salida milagrosa de Cristo del sepulcro atravesando la tapa o puerta como se afirma en el Evangelio (*Mateo*, 28 1-6) y sostienen los teólogos, obligó a apartar la piedra para permitir salir a Jesús. El suyo sería un gesto humano, un gesto de actor. Mâle, a pesar de su tendencia a ver en el teatro la fuente de cualquier novedad iconográfica, había rechazado la posibilidad afirmando que “desconocemos las causas de una innovación tan sorprendente”⁶¹ y hay que recordar que la innovación aparece tempranamente⁶², mucho

58 Consueta de 1234 fols. 17v-18r. CASTRO CARIDAD (1997), p. 90.

59 Consueta del siglo XIV, DONOVAN (1958), p. 77.

60 Texto de la disposición sinodal del obispo Don Pedro en ALVAREZ PELLITERO (1985), p. 25.

61 MÂLE (1922), p. 132. Le parece teatral, sin embargo, cuando en el siglo XV Cristo resucitado avanza por una pradera en vez de elevarse o levitar, prosaísmo que para él sólo se explica por la simplicidad de Cristo resucitado en el teatro. (MÂLE (1995), p. 65). Más tarde, por contaminación con las representaciones de la Ascensión, Cristo aparece flotando sobre la tumba (REAU (1955-59), II, 2 p. 544 y 547; (1996), 1.1, pp. 569 ss.). Estas “resurrecciones ascensionales” aparecen en Italia a principios del XIV en la escuela de Giotto y se confunden frecuentemente con la Transfiguración y la Ascensión.

62 Vid. supra nota 11.

antes de que tengamos documentados dramas en los que un actor haciendo el papel se Cristo saliese del sepulcro en escena.

Un cambio importante en la escena de la Resurrección se produce en el siglo XV. A partir de esta centuria, los soldados no aparecen simplemente dormidos al pie del sepulcro como sucedía anteriormente sino que, en el momento en que Cristo resucita, son violentamente desplazados y tirados al suelo por una fuerza invisible, sus cabellos erizados, los ojos desencajados y un gesto de terror en el rostro. Para Mâle esta novedad se debe a la influencia de las grandes Pasiones bajomedievales en las que frecuentemente se especifica esta circunstancia⁶³ (Gréban dice en su *Passion*: “*Les chevaliers chéèrent comme morts quand ils sentirent la terre trembler et qu’ils virent grand lumière*” y algo similar sucede en la Resurrección atribuida a Jean Michel).

Es probable que el teatro haya tenido algo que ver en la difusión de esta novedad aunque hay casos en el arte antes del siglo XV y textos muy anteriores en los que se menciona la parálisis de los guardianes. A comienzos del siglo XIII (ca. 1215) Gonzalo de Berceo nos presenta en su *Duelo* una escena en la que los soldados que custodian el sepulcro del Salvador entonan canciones y tocan instrumentos musicales hasta que tiene lugar la Resurrección, momento en el que los guardias caen al suelo como muertos y al recuperarse, ciegos momentáneamente, se hieren unos a otros⁶⁴.

Berceo podría, como en otros muchos aspectos de su obra, por ejemplo cuando describe el desenclavo, haberse inspirado en el arte, pero la mención de las canciones e instrumentos hace pensar más bien en representaciones teatrales o para-teatrales como las que tenemos documentadas en fechas posteriores.

Al menos desde el siglo XV sabemos que fueron frecuentes en Mallorca⁶⁵, Cataluña⁶⁶ y Castilla los “centuriones de Jueves Santo” que vestidos de soldados y con el armamento correspondiente guardaban el sepulcro en una vigilia en la que participaba todo el pueblo con bailes y canciones según el testimonio del *Viaje a Turquía* de Cristóbal Villalón y el de

63 MÂLE (1904), p. 296 y (1995) [1908], pp. 64-65. HILDURGH (1949), p. 92 afirma lo mismo con casos ingleses en el arte y en el teatro.

64 *El Duelo que hizo la Virgen María el día de la Pasión de su hijo Jesucristo*, Madrid, BAE, vol. LVII, pp. 177-95. Sobre la posible influencia del texto de Berceo en la iconografía vid. CAAMAÑO MARTINEZ (1967).

65 Vid. LLOMPART MORAGUES (1982).

66 En las *Actas Capitulares* gerundenses de 1539 se alude, para condenarlas, a unas representaciones “del Centurión (...) y de Magdalena y Tomás” que tenían lugar “antes, durante o después del oficio de Vísperas” (CASTRO CARIDAD (1997), p. 147).

Antoine de Lalaing que relata el viaje de Felipe el Hermoso por España en 1501 y describe las iglesias españolas el Jueves y el Viernes Santo “*plaines de gens armés toute la nuyt, pour garder le sépulcre*”.

En un drama vernáculo catalán del siglo XIV⁶⁷, los guardianes aparecen *tots tremolats*, paralizados por el miedo que les impide huir: *Mas fugir no porem, so creu, / Que'l cor mi fall, tal paor hay*. Una rúbrica latina en el mismo drama describe a los soldados vencidos, temerosos ante el poder de Cristo resucitado: *vigiles cadent in terra facie versu pro nimio timore quasi dormientes*.

La cuestión es entonces si los artistas se inspiran en el teatro o sucede a la inversa. En las representaciones de los Misterios, los soldados son emplazados por Pilatos “en los cuatro ángulos del sepulcro”⁶⁸, algo que es difícil en el arte excepto en sepulcros exentos. Es frecuente en el arte que los soldados aparezcan dormidos y así se especifica en las rúbricas teatrales, circunstancia que al iconógrafo español del XVIII Interián de Ayala le parece una injuria a la disciplina del ejército romano por lo que recomienda que al menos uno de ellos se represente despierto⁶⁹.

Para Hildburg⁷⁰ las armaduras y el armamento medieval que llevan los soldados en el arte son reflejo de los del teatro, lo mismo que el gesto de Cristo que al salir del sepulcro pisa a uno de los soldados, gesto muy frecuente en el arte inglés desde principios del XIII⁷¹.

67 Publicado en primer lugar por J. Gudiol en *Vida Cristiana*, I, (1914), pp. 238-40. Cito por la edición corregida de DONOVAN (1958) p. 88.

68 REAU (1955-59), II, 2, p. 549.

69 INTERIAN DE AYALA (1782)

70 HILDURGH (1949), p. 91-92. En uno de los *Chester Plays*, por ejemplo, Caifás le dice a Pilatos que ponga una guardia fuertemente armada (II, p. 335).

71 En los *Chester Plays*, II, p. 337 una rúbrica específica: *Jesus resurgens et pede ones milites quatiat*.

Las santas mujeres comprando perfumes

Es frecuente que en los dramas litúrgicos pascuales la escena de la visita de las Marías al sepulcro venga precedida por un diálogo entre las mujeres y uno o varios mercaderes a los que ellas se dirigen para comprar unguentos y perfumes con los que embalsamar el cuerpo de Cristo⁷². El tema aparece sugerido en la narración evangélica⁷³ y fue introducido tempranamente en la liturgia en el tercer responsorio del oficio de Maitines de Pascua, precisamente el texto que precede a la ceremonia de la *Visitatio*.

El teatro sin embargo desarrolla con amplitud un asunto que en la narración evangélica y en la liturgia pascual sólo aparecía esbozado. El mercader (*mercator, unguentarius, apothecarius...*) es el primer personaje laico del teatro medieval y su aparición supone la introducción en el ámbito litúrgico del elemento cotidiano configurando una escena de tipo profano⁷⁴. Su presencia es síntoma de la entrada de los gremios en el teatro lo que no será bien asimilado por la Iglesia dando lugar a prohibiciones como la de Gerona en el siglo XVI ya que la representación conducía a ciertos excesos.

El tema aparece por primera vez en Cataluña desde donde pasó al área provenzal⁷⁵. Su máximo desarrollo lo adquiere sin embargo en la zona centroeuropea. En el *Ludus Paschalis* de Praga (s. XIV) el mercader rebaja el precio de los perfumes en razón de la piadosa finalidad a la que se destinan lo que provoca los reproches de su mujer, lo mismo que en la *Visitatio Sepulchri in noctis Resurrectionis* de Erlau (s. XV) en la cual las Marías regatean provocando la ira de la mujer del mercader que finalmente acaba fugándose con el joven ayudante dada la incompetencia de su marido “de cintura para abajo”. En general, las

72 La escena es frecuente en los dramas franceses, catalanes e italianos mientras que en Alemania se prefiere la de la carrera de los apóstoles (*Cursus Apostolorum*) con la “victoria” de Pedro que llega el primero (Breviario alemán del s. XIII “*Tunc Petrus et Johannes currebat ad Sepulchrum: / Currebant duo simul, et ille alius discipulus/ percucurrit citius Petro, et venit prior ad monumentum*”) (GOMEZ PINTOR (1987) p. 271). El episodio es bíblico (*Juan* 20, 4 ss.) pero los dramas alemanes lo amplifican dando lugar a una escena de tipo profano (*Ordo* de Essen, vid. HEITZ (1963), p. 196 y LINKE (1993), p. 22).

73 *Marcos* (16, 1) dice: “Pasado el sábado, María Magdalena y María la de Santiago, y la Salomé compraron aromas para ir a ungrile”, *Lucas* 23, 56 y 24, 1 no se refiere concretamente a la compra pero sí menciona que “prepararon aromas y mirra” y que fueron al monumento llevando “los aromas que habían preparado”.

74 Vid. SEVESTRE (1987), pp. 40 ss. y BERTHOLD (1974), pp. 211-12 quien recuerda que en los mimos romanos existían ya los personajes cómicos del especiero, el droguero y el *apothecarius*. Que la escena es de tipo profano es un hecho que parece haber sido resaltado por sus creadores que suelen utilizar en ella formas de versificación de tipo popular (deca sílabos, refranes), melodías folclóricas (una balada en Vic) o la lengua vernácula (*Passio* de los *Carmina Burana* y *ludus* de Origny-Sainte-Benoite). CASTRO CARIDAD (1997), p. 115.

75 Vid. DÜRRE (1915), pp. 15-16 y 24 y DONOVAN (1958), p. 81 y (1970).

pasiones de la familia de la *Pasión Palatina* dan a la escena fuertes dosis de realismo y comedia y el asunto deriva hacia lo profano con diálogos plagados de obscenidades y alusiones escatológicas en los que el mercader en un tono de charlatán de feria alaba las virtudes de las hierbas, especialmente como renovadoras de la potencia sexual⁷⁶.

Analizando los textos conservados pueden diferenciarse dos grandes familias. La meridional ofrece los testimonios más abundantes y de mayor antigüedad y la centroeuropea, más tardía, los ejemplos más desarrollados. En la Península la evolución del tema está perfectamente documentada en Vic a lo largo de toda la Edad Media desde el siglo XII (*Tribus Marii*, Vic Ms. 105), pasando por el XIII (*Consueta* de 1234), el XIV (Breviario ausonense) y el XV (*Consueta* de 1413). Todas las fuentes indican que se representaba al final del oficio de Maitines aunque, desafortunadamente, no proporcionan indicaciones precisas sobre su puesta en escena.⁷⁷ La compra de perfumes se representaba también en Gerona como lo prueban el fragmento de un Tropario-prosario de finales del siglo XIII o principios del XIV⁷⁸, la *Consueta de la catedral de Gerona* (1360)⁷⁹ y un Acta Capitular gerundense de 1539 en la que se alude, condenando sus excesos, a una representación de las Tres Marías en la que intervenían un *mercator* y un *apothecarius*, ambos con sus esposas y el segundo además con su hijo⁸⁰.

Tenemos también un drama vernáculo de la Resurrección en catalán (siglo XIV) en el que María Salomé se refiere a la compra de los perfumes pero una laguna en el manuscrito impide conocer como se desarrollaba la escena⁸¹. Sin embargo, como Aileen MacDonald ha demostrado, la *Pasión Didot* sigue casi exactamente el texto del drama vernáculo de la

76 La rama Palatina es diferente a la de las pasiones provenzales y catalanas según Shepard, editor de la *Pasión Didot*. Sobre la escena de la compra en la *Pasión Palatina* vid. MACDONALD (1996), p. 138.

77 ROMEU FIGUERAS (1963), p. 55 señala que en algunas versiones hay alusiones implícitas a la utilización de un altar lateral de la iglesia como lugar de la tienda del vendedor.

78 Localizado por Donovan en medio de un cantoral gerundense más reciente (Barcelona, Bib. Capitular Ms. 911, S. XV). Vid. texto en LIPPHARDT (1975-76), p. 822.

79 LIPPHARDT (1975-76), p. 667.

80 Texto en DONOVAN (1958), p. 102; LIPPHARDT (1975-76), p. 821 y CASTRO CARIDAD (1997), pp. 144 ss. El *Acta* es un buen testimonio de las dudas en las que se debatía la jerarquía eclesiástica ante los excesos a los que habían llevado las dramatizaciones litúrgicas. El Capítulo gerundense se hace eco de los argumentos utilizados ya en el s. XII por Herrada de Landsberg en el sentido de que de buenas costumbres se derivan otras malas, de modo que lo que había sido introducido con motivos piadosos acaba conduciendo al escándalo (“... *tamen quia experimento compertum est, id quod ad Dei cultum, laudem et honorem introductum fuerat, ad ipsius noxam et of fensam tendere...*”). Sorprende sin embargo que se autorice la presencia del Mercader y su esposa, y del *apothecarius* y su familia, lo que lleva a pensar a Donovan, lo que pudieron haber sido las representaciones gerundenses antes de la reforma capitular.

81 Procedente de Vic, fue publicado por José Gudiol, en *Vida Cristiana*, I, (1914), pp. 238-40, quien destaca lo arcaico del lenguaje y la marcada influencia provenzal (texto en DONOVAN (1958), pp. 87 ss.)

Resurrección de Vic por lo que el texto de la Pasión provenzal puede darnos una idea fiel de cómo era la escena en el drama catalán⁸².

En el arte es relativamente frecuente la representación de la escena de la compra en la escultura románica provenzal, en la del norte de Italia relacionada con ella, y en Cataluña. La encontramos en Saint-Gilles-du-Gard, Arlés (Fig. 17) y Beucaire, en Módena, en un capitel de probable procedencia catalana, hoy en el Museo parisino de Cluny, y en el claustro de St. Cugat del Vallés (Fig. 18)⁸³. Parece claro que en este caso Mâle tenía razón y la iconografía debe de tener su inspiración en el drama litúrgico⁸⁴. No se puede, sin embargo, poner como fuente concreta al drama de Tours que Mâle fecha en el siglo XII aunque estudios posteriores han demostrado que es de finales del XIII y por tanto posterior a los ejemplos escultóricos.

Tenemos, sin embargo, en la Península el drama de Vic-Ripoll⁸⁵, de principios del siglo XII, y la existencia del tema en el románico catalán invita a invertir el cuadro de difusión propuesto por Mâle y Reau⁸⁶ y a suponer para el tema un origen en Cataluña. La prioridad catalana en el teatro ha sido mantenida por Dürre y Donovan (vid. *supra* nota 75) y recientemente por Eva Castro⁸⁷. El texto de Vic, datado por Gudiol y Donovan a finales

82 MACDONALD (1996), p. 142. Aunque no conservamos los textos, tenemos noticias de otras representaciones como el *Joc de les Tres Maries* mallorquín representado en la plaza de Pollensa en 1349, en Lluçmajor en 1386 y probablemente también en Muro (vid LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. 2 p. 66).

83 Los casos provenzales e italianos en MÂLE (1907), figs. 1-5 y (1922), figs. 113-14. Los catalanes en BALTRUSAITIS (1931), figs. 110-111 y LORES i OTZET (1982-83). Reau menciona algún caso, ya de comienzos del gótico, en el sur de Alemania (bajorrelieve de la capilla del Sto. Sepulcro de la Catedral de Constance (s. XIII), vid. REAU (1955-59), II, 2, p. 541 y (1996) 1.1, pp. 563-64). BERTHOLD (1974), pp. 211-12 se refiere a un caso de comienzos del siglo XI en un medallón del evangelio de San Marcos en el Evangelionario de Uta (escuela de Ratisbona) cuya cronología complicaría el cuadro de difusión aquí propuesto. No he podido, sin embargo, comprobarlo ya que Berthold no lo ilustra ni cita referencia de foto, algo de lo que ya se lamentó Inma Lorés (LORES i OTZET (1982-83), nota 4).

84 Así lo aceptan la práctica totalidad de los estudiosos incluso los que como ESQUIEU (1985) p. 227 mantienen la tesis de la inexistencia de influencias del drama litúrgico en la iconografía de la Resurrección en el románico. Son pocos los que como Carra Ferguson, aún aceptando la influencia del drama de Tours, intentan buscar otras posibles fuentes de inspiración aunque su teoría de considerar la escena de Saint-Gilles-du-Gard y sus derivados (Beucaire, Arles, Módena) como “una expresión del interés farmacéutico de la orden de los Caballeros Hospitalarios” sólo puede servir, en todo caso, para explicar el caso de St. Gilles donde los Hospitalarios jugaron un importante papel y deja fuera los casos catalanes (vid. FERGUSON O’MEARA (1977), pp. 140 y 158). Antes Adolfo Venturi había mantenido para el ejemplar de Módena una posible inspiración en un sermón de San Bernardo en el que se alude, aunque de pasada como en el relato de San Marcos, a la compra de los perfumes (VENTURI (1904), p. 264 nota 1).

85 Como hemos visto, Young, Donovan y Anglés citan a Ripoll como lugar de procedencia del tropario-prosario Vic Ms. 105 (olim 111), por una ingenua confusión con el nombre de su donante, el canónigo Jaume Ripoll.

86 MÂLE (1907), p. 86 y (1922), pp. 133 ss., piensa como hemos visto en un origen provenzal, REAU (1955-59), II, 2, p. 541, (1996), 1,1, pp. 563-64, cree también en un origen teatral y explica su popularidad en Provenza por el culto a la Magdalena *à la Saint-Baume* y a las tres Marías en Camargue. De Provenza el tema pasaría luego a Cataluña, Italia de Norte y Sur de Alemania.

87 CASTRO CARIDAD (1996), p. 160 y (1997), p. 111.

del siglo XI o comienzos del XII⁸⁸, es el primer caso europeo en el que aparece el tema del *unguentarius*, un siglo antes que en el drama de Tours.

Los materiales conservados apuntan pues a un origen catalán a comienzos del siglo XII en Vic 105, difundiéndose luego el tema por una amplia zona geográfica no sólo en *Visitaciones* sino también en *Ludi Paschales* y *Passiones*. No hay que olvidar, sin embargo, que como ya señaló Peter Dronke, la forma en que se transmite la *Visitatio* de Vic así como algunos errores, extraños en una obra compuesta con sumo cuidado, apuntan a que la obra no es autógrafa sino una copia lo que supone la existencia de un material preexistente⁸⁹. Este material podría ser provenzal y explicar la popularidad del culto a la Magdalena y de la iconografía de la venta de los perfumes en Provenza por la existencia de un drama francés perdido que habría servido de fuente a los escultores provenzales y al copista de Vic 105.

Es posible, pero algunos indicios apuntan a que la importancia del culto a la Magdalena en Provenza (sus supuestas reliquias fueron descubiertas en 1279 en el convento de S. Maximin cerca de Marsella) podría derivar de Cataluña, lugar en el que tenemos las noticias más tempranas y mayor número de testimonios de la existencia de ceremonias litúrgicas, paralitúrgicas y dramáticas en las que interviene María Magdalena⁹⁰, y lugar al que los dramaturgos provenzales acudieron en busca de inspiración a la hora de escribir el papel de la Magdalena en obras posteriores como la *Pasión Didot*⁹¹.

La abundancia de representaciones del tema en el arte catalán y provenzal es síntoma de la popularidad del asunto en una zona en la que los Pirineos nunca fueron frontera. Establecer de una manera taxativa en qué vertiente de los mismos se originó el motivo no es posible pero con los datos de los que disponemos puede mantenerse razonablemente la tesis de un origen catalán en el teatro mientras que en el arte la cronología de los ejemplares catalanes, aunque controvertida, parece, según los análisis estilísticos más

88 Vid. DONOVAN (1958), p. 81.

89 Vid. DRONKE (1994), p. 84.

90 Es el caso, por ejemplo, de las prosas *Victimae paschali laudes* y *Surgit Christus cum trophaeo*. La primera es obra de Wipo (1048-1150), capellán de los emperadores Conrado II y Enrique III, en España está bien representada en los troparios a partir del siglo XII. Hay pruebas de una ejecución espectacular y dramatizada de ambas prosas en la Península (vid. DONOVAN (1958), pp.104 y 109 y CASTRO CARIDAD (1997), p. 195 ss.) algo que ya se sospechaba, sin evidencias excepto en fuentes tardías, para otros lugares de Europa.

91 Vid. MAcDONALD (1996), pp. 143-44.

recientes, posterior a la de los franceses, no anterior a 1190 y probablemente de principios del siglo XIII.⁹²

Un análisis comparativo de los ejemplos franceses y los catalanes muestra, como ha señalado Inma Lorés⁹³, que hay similitudes en la composición general de la escena pero también diferencias significativas en la disposición de las figuras que en los casos catalanes se aproximan a la mesa del mercader por la izquierda (en Provenza por la derecha), y en la actitud de los mercaderes que en Cataluña no pesan los ungüentos como sucede más allá de los Pirineos⁹⁴.

Otro problema es que en el drama de Vic sólo aparece un mercader⁹⁵ mientras que en el arte son siempre dos, tanto en los ejemplos españoles como en el resto de los europeos, excepto en un bajorrelieve de la capilla del Sto. Sepulcro de la Catedral de Constance (s. XIII)⁹⁶. La tradición del mercader único está muy arraigada en el drama catalán, tanto en Vic como en Gerona (Tropario-prosario de finales del s. XIII o principios del XIV⁹⁷, y Consuetas de 1360⁹⁸), y sólo en fechas tardías (1539) tenemos noticias de una representación gerundense en la que intervenían un *mercator* y un *apothecarius* con sus respectivas familias: “*et ibi sint apothecarius cum uxore et filiolo, necnon mercator cum uxore sua*”⁹⁹. Por el contrario, tanto en el arte como en el drama de Tours y en la práctica totalidad de los restantes dramas europeos sí son dos los mercaderes¹⁰⁰, un hecho que dificulta la consideración del drama de Vic 105 como fuente de la iconografía.

Con los datos fragmentarios de que disponemos resulta en la mayoría de los casos imposible de precisar la prioridad del drama o del teatro e incluso la de una zona geográfica sobre otra pero los datos apuntan algunas tendencias y muestran la utilización de un universo común de temas y motivos por parte tanto de los imagineros como de los

92 Sobre la cronología del capitel del claustro de St. Cugat vid. BALTRUSAITIS (1931), cap. VI, pp. 131 ss.

93 LORES i OTZET (1986), p. 137.

94 A pesar de las diferencias y de que estilísticamente los capiteles de St. Cugat y del Museo de Cluny no muestran relaciones directas con Provenza sino con el taller del claustro de Gerona hay relaciones indirectas con lo provenzal a través del claustro de Tarragona, relacionado con el capitel del Museo de Cluny.

95 Véase el texto del drama en DONOVAN (1958), pp. 78-81.

96 Un *juvenis mercator* dice Reau de la figura de Constance (REAU (1955-59), II, 2, p. 542, (1996), p. 564) y así se le caracteriza en Vic, como *mercator iuuenis* (v. 17).

97 Vid. *supra* nota 78.

98 “*Tres Marias et mercatorem sicut ordinatum est in Tropierio*”. LIPPARDT (1975-76), p. 667.

99 Acta Capitular de la Catedral de Gerona, texto en DONOVAN (1958), p. 102; LIPPARDT (1975-76), p. 821 y CASTRO CARIDAD (1997), pp. 144 ss.

100 Hay casos con dos mercaderes en Narbonna, Tours, Origny-Sainte-Benoite, Zwickau, Klosterneuburg, Benediktbeuern (el *Apothecarius* y su mujer), y Praga. También aparecen dos en el *Ludus Dominica Resurrectionis* de los *Carmina Burana* y aquí interviene también la esposa del mercader que fija el precio en un talento de oro (el mismo que en Tours) e ironiza sobre el dolor que van a padecer al pagarlo.

dramaturgos. Si no puede considerarse de una manera general al drama litúrgico como la fuente de la iconografía de la Resurrección en el románico, sí pueden señalarse influencias concretas, evidentes en algunos casos como el capitel de Módena que representa, además de la venta de perfumes, a la Magdalena desmayada sobre el sepulcro de Cristo, desvanecimiento de dolor que no se menciona en la Biblia pero sí en el drama de Tours¹⁰¹.

Los Santos Sepulcros

En las representaciones de la *Visitatio Sepulchri* se utilizó en un principio el propio altar de la iglesia como sepulcro de Cristo, uso de un simbolismo coherente con la liturgia y la teología cristianas ya que contribuía a enfatizar el carácter pascual de la eucaristía. Pronto, sin embargo, se construyeron en las iglesias estructuras específicas que evocaban al sepulcro de Cristo y servían de marco, de “escenario” podríamos decir, para las representaciones. Son los denominados “Sepulcros Pascuales”, “Santos Sepulcros”, o simplemente “Monumentos”.

En algunas ocasiones se utilizó un altar secundario como sepulcro, un arcosolio o una sacristía. En otras se empleaba una capilla separada del resto del edificio por cortinajes y, más tarde, se construyeron monumentos permanentes de madera o piedra, de los cuales se han conservado algunos ejemplares, sobre todo en Alemania y en el norte de Italia, y noticias de otros muchos hoy desaparecidos. Por lo que sabemos, fueron los cenobios carolingios, comenzando por Saint Riquier de Centula y su abad Angilberto, los primeros que utilizaron un lugar específico que representaba el Santo Sepulcro de Jerusalén, para las ceremonias que rememoraban la Resurrección de Cristo¹⁰².

Estos sepulcros permanentes pueden adoptar formas variadas y exhibir diferentes programas iconográficos¹⁰³ aunque la mayoría son edículos circulares o poligonales con cubierta cónica. Modelo de muchos de ellos, particularmente de los italianos y de los del sur de Alemania (Constanza, Gernrode...), parece ser el de la Catedral de Aquileia (siglo

101 Vid. MÂLE (1907), p. 87 fig. 6 y (1922), p. 136 fig. 116. REAU (1955-59), II, 2, p. 542 reconoce su inspiración en el drama y lo considera un caso único.

102 Vid. HEITZ (1974), pp. 73-92.

103 Un estudio de las variantes y su relación con las diferencias litúrgicas en la tesis de SHEINGORN (1974), quien cataloga y analiza los casos ingleses en su tesis y, especialmente, en su trabajo de (1987). Para Inglaterra véase también ANDERSON (1963), p. 26 ss.

XI, Fig. 19), una construcción circular de 3,8 metros de diámetro y 2 de altura cubierta con techo cónico sustentado por columnas, que se sitúa en la nave norte a la entrada occidental de la Iglesia¹⁰⁴.

Este tipo de edículos son los que aparecen en los marfiles paleocristianos y carolingios con la escena de la Resurrección¹⁰⁵. En los ejemplares paleocristianos de Trivulzio y Munich hay que ver copias idealizadas del edificio del Santo Sepulcro de Jerusalén, si bien en los marfiles carolingios y otonianos (Fig. 20) el edículo se ve reemplazado por una construcción más compleja, bien con forma de torre –siguiendo un texto de la liturgia gallicana–¹⁰⁶ bien evocando la forma de las iglesias-portico carolingias. En la mayoría de estos marfiles las Marías tienen una apariencia claramente masculina, lo cual unido a la presencia de un Santo Sepulcro inspirado en los macizos occidentales es indicio de una influencia de la liturgia dramatizada sobre los eborarios carolingios. La fecha de algunas de éstas piezas (como la cubierta del libro de pericopios de Enrique II, obra de la escuela de Metz, ca. 870) lleva a pensar que el rito de la *depositio-elevatio-visitatio* fue conocido en Francia al menos medio siglo antes de lo que indican los textos conservados¹⁰⁷.

El arte sirve aquí para suplir la falta de testimonios escritos y apunta, lo mismo que los textos conservados, hacia un origen carolingio de los Santos Sepulcros. Adelantar sesenta o setenta años la fecha de aparición de la ceremonia no plantea excesivos problemas si tenemos en cuenta el carácter pre-dramático de algunos pasajes de Amalario y aceptamos el testimonio del arzobispo San Adón (segunda mitad del siglo IX) que menciona en su *Elogium historicum* un Santo Sepulcro instalado a la entrada de la Catedral de Vienne¹⁰⁸.

En la Península no se conserva ninguno de estos edículos pero debieron de existir al menos desde el siglo XIII ya que tenemos numerosas pruebas documentales y el reflejo

104 Foto en YOUNG (1932), lam. IX. El de la Catedral de Constanza (ca. 1280) tiene en el interior estatuas de las tres Marías con los botes de perfumes y del mercader de ungüentos (TRIPPS (1999), figs. 50 a-c). Hay también casos de madera con ruedas como el de San Benito de Gran (1480/90), TRIPPS (1999), fig. 48a.

105 Col. Trivulzio y Munich. Vid. HEITZ (1963), láminas. También en sarcófagos helenísticos de los siglos IV y V aparece el sepulcro de Cristo como una construcción cilíndrica con tejado cónico muy similar al Santo Sepulcro de la Catedral de Aquileia y en marfiles del siglo V de escuela gala como una construcción de dos pisos, quizá por influencia de edificios como la tumba de Cecilia Metela si aceptamos la hipótesis de Brooks (vid. BROOKS (1921), pp. 21-22 y COOK (1927-28), pp. 342-43). Esta fórmula se mantiene en la época carolingia y otoniana de donde pasará al románico (véanse varios casos de los siglos VIII-XII en COOK (1927-28), p. 344).

106 “*Corpus vero Domini ideo defertur in Turribus, quia monumentum Domini in similitudine Turris fuit scissum in petra*” vid. BROOKS (1921), pp. 20-21 y COOK (1927-28), p. 344, nota 152. Como una torre aparece también el sepulcro de Cristo en algunas escenas del Entierro como por ejemplo en un marfil otoniano del Louvre (ca. 1000) COOK (1927-28), p. 325.

107 Vid. HEITZ (1963), pp. 220-21.

108 Texto en HEITZ (1963), p. 220 nota.

que estas construcciones dejaron en la escultura y la miniatura. En la consuetud de Vic (ms. 134) aparecen los primeros indicios de que se utilizaba no el altar sino un Monumento específico guardado por soldados¹⁰⁹. En Gerona también se utilizó una construcción al efecto: un fragmento de tropario de los siglos XIII-XIV descubierto por Donovan formando parte de un tropario-prosario posterior¹¹⁰ nos da una indicación (*Quo facto, dum mulieres descenderit de sepulchro...*) que si bien podría interpretarse como una referencia al altar, que generalmente se encontraba en las iglesias en un estrado elevado, a la luz de las indicaciones de la *Consuetud de la catedral de Gerona* de los años 1356-60, parece razonable entenderlo como una referencia a una construcción particular que representaba el sepulcro de Cristo.

En la *Consuetud* de 1360, el monumento, rodeado de rejas, se encontraba al parecer en el coro de la Catedral¹¹¹, era lo suficientemente grande como para que el Obispo dijera misa dentro de él y se alumbraba con 31 cirios colocados en las rejas (*qui ponuntur in ferris sancti sepulcri*)¹¹². La construcción era sin duda permanente ya que se utilizaba no sólo en las celebraciones de Pascua sino también en el oficio de Maitines en el que se dramatizaba el sermón *Contra Iudaeos*, y se encendían velas en los soportes del coro y del sepulcro: *Et ponuntur candelae in rotulis cori et sepulcri*.¹¹³

En la mayoría de las iglesias hispanas, parece que se utilizaba simplemente el altar como sepulcro de Cristo pero las construcciones de Vic y Gerona no son excepcionales. En Mallorca, los libros de cuentas consignan desde 1391 los gastos generados por la representación del *planctus* del Viernes Santo para el cual se levantaban estrados, en uno de los cuales se colocaban la cruz y el “*cos de Jesuchrist*” que imitaba una sepultura cubierta con un dosel¹¹⁴. También en Granada (1500-30) se erigía una estructura para servir de sepulcro adornada con “setos de cañas (y) entretalladas en ellas algunas verduras, setos y laureles”, lo suficientemente espaciosa como para que dos estatuas de ángeles dorados con lienzos sangrantes en las manos tuvieran lugar en él. El monumento tenía un arco de entrada y

109 DONOVAN (1958), p. 83.

110 Barcelona, BC, ms M. 911, s. XV, fol 15.

111 DONOVAN (1958), p. 99. Era la ubicación habitual en las iglesias francesas e inglesas (vid. BROOKS (1921) cap. 6).

112 Vid. DONOVAN (1958), pp. 99-101.

113 CASTRO CARIDAD (1997), p. 296.

114 LLOMPART i MORAGUES (1978), pp. 109-133.

una piedra falsa de puerta siendo probable que la idea de su construcción hubiera llegado a Granada procedente de Palma de Mallorca como supone Donovan¹¹⁵.

Noticias de monumentos similares en el área catalana las tenemos en Barcelona en el siglo XIV (Catedral y Sta. M^a del Mar)¹¹⁶ y en Vic en la misma centuria: en el ya citado drama vernáculo de la Resurrección una rúbrica latina menciona un monumento que podía rodearse “*Et Marie, flexis molieris, pisat (z) monumentum quoad illum circumcirca*”¹¹⁷. En el área castellana las noticias son como cabría esperar más escasas y proceden en general de fuentes tardías. Ya en el siglo XIII Berceo describe a los soldados dormidos “en redor” del sepulcro, dato que no puede deducirse de los textos evangélicos ni haberse inspirado en el arte de su época en la que los grupos del Santo Entierro aún no habían aparecido por lo que cabe pensar en una inspiración en el teatro. No hay sin embargo, hasta donde yo sé, más noticias hasta el siglo XVI. La referencia más clara la tenemos en un *Auto pascual* de Juan de Pedraza en el que se hace mención de un *monumento* lo suficientemente espacioso como para que un hombre caminara dentro de él¹¹⁸. Otros testimonios los encontramos en la Consueta palentina del Doctor Arce y en el Misal Bracarense de 1588¹¹⁹. Tenemos también noticias de la pervivencia de estos monumentos, asociados con la ceremonia de la *Visitatio Sepulchri*, hasta fechas avanzadas y sabemos que todavía en 1606 se utilizaba uno en Zaragoza¹²⁰.

Contamos además con el testimonio del arte que prueba que estas construcciones eran conocidas en la Península desde finales del siglo XII. El capitel de la puerta del claustro de la Catedral de Tarragona, ya mencionado, es un posible caso y todavía más claro es el de un capitel procedente del claustro de la Catedral Pamplona en el cual el sepulcro, sostenido por cuatro columnillas aparece cubierto por un arco del que cuelgan paños enroscados (Lam. VIII, Fig. 16), algo imposible si se tratase de un arcosolio sepulcral adosado a un muro como sostienen algunos. Hay que pensar más bien en un monumento

115 Vid. DONOVAN (1958), pp. 59-63 y CASTRO CARIDAD (1997), pp. 186-88.

116 DONOVAN (1958), p. 161-62.

117 DONOVAN (1958), p. 90.

118 El *Auto* ha sido editado por J. Gillet, en *Revue Hispanique*, LXXXI, pp. 550-607, la referencia en los vv. 934-36. También en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, representado quizá el Viernes Santo en la Catedral de Salamanca, se dice en la escena final: “se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento” (vid. ALVAREZ PELLITERO (1985), p. 31).

119 GARCIA DE LA CONCHA (1992), p. 135 y (1994), p. 155.

120 El dato nos lo proporciona la denominada “Consueta Antigua” de la Seo aragonesa. Vid. DONOVAN (1958), 57-59.

de madera ligado a la ceremonia de la *Depositio* como ya apuntaron Almech y Jover¹²¹. Similar es el caso de la famosa miniatura del Leccionario de Silos (Fig. 6) en la cual el baldaquino sobre la tumba lleva también los paños y una lámpara colgando.¹²² Referencias a estos monumentos pascuales creo que hay que ver también en el capitel de la Resurrección del claustro de San Pedro de la Rúa (Estella) y en el de Torres del Río, ambos ya mencionados, y en la miniatura de la Biblia de Avila (Fig. 14) en la que aparecen también pebeteros ardientes y Marías que son hombres disfrazados¹²³.

No se me escapa que casi todos los casos citados aparecen en obras en las que la influencia francesa es evidente por lo que podría impugnarse su valor como testimonio de la existencia de construcciones de este tipo en las iglesias hispanas. Sin embargo, las pruebas documentales son concluyentes e incluso en el campo del arte tenemos pruebas indirectas en monumentos sepulcrales como el de los santos Vicente, Sabina y Cristeta en San Vicente de Avila cuya estructura basilical, como una pequeña iglesia con el sarcófago dentro, es sin duda un reflejo de los Santos Sepulcros que existieron en las iglesias hispanas e incluso el sepulcro que alberga los restos de los tres mártires tiene forma de mesa de altar sustentada con cuatro columnillas y remite probablemente a los altares-sepulcro utilizados en las *Visitationes*.

Hay así mismo en España abundantes referencias de la existencia de monumentos eucarísticos del Jueves Santo, distintos de los monumentos sepulcrales preparados para la dramatización de la Resurrección aunque se les ha confundido con frecuencia.¹²⁴ Monumentos eucarísticos los había ya en Vich en 1463 y, según el Padre Villanueva, en la iglesia de Ager en el siglo XII¹²⁵. También en Gandía (1550) existió uno en el que se

121 IÑIGUEZ ALMECH(1968), p. 195. JOVER HERNANDO (1987), p. 19. En un manuscrito litúrgico de Rouen se describe la ceremonia en la que se introduce en el sepulcro un crucifijo "*pedibus uersis ad orientem, et cooperiatur pallio*" (YOUNG (1932), I, p. 135).

122 BNP Nouv. Acq. Lat. n° 2176, ca. 1126-30, p. 265. En la miniatura, como en el relieve del Entierro, sobre la rosca del arco que enmarca la escena aparece una inscripción con la siguiente frase: *Nil formidetis, vivit deus, ecce videtis* [Nada temais, Dios vive, vedlo] que carece de paralelos bíblicos y que para algunos procedería de un drama litúrgico perdido (PEREZ DE URBEL (1975), pp. 66-67, SEBASTIAN LOPEZ (1988), p. 197). No hay, sin embargo, paralelos para la frase en los dramas europeos conservados por lo que se ha pensado también en una posible fuente de inspiración en el campo de los *tituli*, un género de "pies de foto" muy popular en el mundo medieval en el que sí pueden encontrarse textos similares. (Vid. SCHAPIRO (1939) y MORALEJO ALVAREZ (1990), p. 209, nota 21).

123 BNM, ER 8 fol. 324v. Foto en COOK (1927-28), fig. 50.

124 En la *Consuetu* palentina del Dr. Arce se diferencia perfectamente entre ambos.

125 VILLANUEVA (1803-52), VI, 98. DONOVAN (1958), p. 87.

exponía la hostia desde el Viernes Santo hasta la mañana del Domingo de Resurrección¹²⁶, y sabemos que la costumbre de levantarlos se extendió a las colonias americanas, por ejemplo entre los indios de Guatemala en el siglo XVII.¹²⁷

Todos los ejemplares conservados son tardíos (barrocos o posteriores) como sucede con el famoso monumento de Sevilla o el recientemente restaurado de Santiago de Compostela. Realizados en madera dorada y/o policromada, con estructura piramidal y completados con adornos florales, estos monumentos destinados a exhibir el Sacramento ante los fieles debieron de ser muy frecuentes en las iglesias españolas de la Edad Moderna y aunque con un uso diferente son probablemente un recuerdo de los viejos “monumentos” construidos para los dramas litúrgicos centrados en torno al sepulcro, por lo que su popularidad puede servir de indicio para valorar la que tuvieron en la Edad Media los Santos Sepulcros.

La Anástasis

El descenso de Cristo a los Infiernos, aceptado como verdad de fe en el Credo católico, no se menciona en los Evangelios canónicos –aunque se infiere de su permanencia durante tres días en el sepulcro¹²⁸–, pero sí en los apócrifos más difundidos –el *Evangelio Bartolomé* y el de *Nicodemo*¹²⁹– y en la patristica, especialmente en un sermón de S. Agustín. Estos relatos fueron conocidos en la Edad Media y así aparecen recogidos en la *Leyenda Dorada* y en el *Speculum* de Vicente de Beauvais, ambas obras muy populares en el mundo medieval¹³⁰.

126 DONOVAN (1958), pp. 139-43. CASTRO CARIDAD (1997), p. 179 piensa que probablemente el monumento de la Custodia se utilizó como sepulcro de Cristo. El texto de la Consuetudine no se conserva, sólo las descripciones de los que la estudiaron antes de su destrucción en 1936 (Baixauli, Lihory y Ripollés), en las que se hace referencia a una construcción levantada sobre un estrado con nueve gradas y cubierta o cerrada con una cortina que en el momento adecuado se descorría dejando ver el sepulcro vacío. (CASTRO CARIDAD (1997), p. 181)

127 SHERGOLD (1967), p. 11.

128 Hay alusiones al hecho en las epístolas de San Pedro (I, 3, 19), en los Evangelios (*Mateo* 27, 52-53; *Lucas* 23, 43) y en los Salmos (69, 19 y 107), además de en numerosos textos patristicos (S. Justino, S. Ireneo, Tertuliano, Orígenes, S. Juan Crisóstomo, S. Ambrosio... etc.) lo mismo que en las profesiones de fe al menos desde el siglo IV (vid. QUILLIET (1920), cols. 578-82).

129 II, I, cap. XVIII, vid. SANTOS OTERO (1991), pp. 436 ss.

130 I, cap. LIV, ed. castellana p. 233-34. La versión del *Evangelio de Nicodemo* aparece también en el *Speculum Humanae Salvationis* de Vicente de Beauvais. Tanto Nicodemo como S. Agustín o Hugo de S. Víctor suponen que el descenso tuvo lugar antes de la Resurrección por lo que solamente el alma de Cristo bajó al Limbo y su cuerpo permaneció en el sepulcro.

El tema tiene paralelos en el arte clásico en el descenso de Orfeo al Hades para liberar a Eurídice, sin embargo algunos han querido ver una influencia teatral en el nacimiento de su iconografía, influencia que no acabo de ver clara excepto en algunos detalles menores.¹³¹

Frecuentemente Cristo aparece en el arte con la cruz triunfal de la Resurrección y, en la pintura, vestido con la túnica roja de la Pascua, a pesar de que la doctrina de la Iglesia y la creencia popular sostienen que Cristo bajó a los infiernos durante los tres días en los que su cuerpo permaneció muerto en el sepulcro y no después de haber resucitado. Descendió pues su alma, como afirman el *Evangelio de Nicodemo* y San Agustín, pero no su cuerpo. Esta contradicción entre los textos patrísticos y la iconografía podría deberse a la influencia teatral ya que el teatro por razones obvias prefirió siempre un descenso corporal, lo mismo que el arte, y la cruz triunfal podría explicarse perfectamente por su uso en los dramas¹³² y en las ceremonias litúrgicas de consagración y dedicación de iglesias con el ritual del *Atollite portas* que parafrasea simbólicamente la rotura por Cristo de las puertas del Infierno.

Cierto que la cruz aparece en manos de Cristo desde el siglo XI y en ocasiones es una cruz patriarcal de doble travesaño como la que sabemos que se utilizaba en el teatro y en la liturgia (capitel de San Pedro de la Rúa)¹³³. Sin embargo la presencia de la cruz ya se menciona en el *Evangelio de Nicodemo*, que afirma que Cristo la clavó en el centro del Infierno, y la representación de un Cristo corporal y resucitado puede deberse como ha señalado Skubiszewski, más que a la influencia teatral, a la influencia bizantina¹³⁴ ya que

131 Para el caso español ARAGONES ESTELLA (1996), p. 47 piensa también en el teatro de los Misterios como una de las fuentes “que contribuyeron a la creación iconográfica de esta imagen” aunque no cita casos concretos. Los trabajos de Kartsonis, sin embargo, han demostrado que las primeras representaciones plásticas de la *Anástasis* no deben nada al apócrifo de Nicodemo que las investigaciones más recientes tienden a fechar hacia el año 600 para su primera redacción, retrasando considerablemente la fecha de finales del siglo II o comienzos del III que le adjudicaba Tischendorf. (vid. KARTSONIS (1986).

132 Sobre el tema en el teatro véase el estudio clásico de Karl YOUNG (1909), pp. 889-947 que establece las fuentes de las representaciones del “Descenso de Cristo a los infiernos” en el *Evangelio de Nicodemo*, el Salmo XXIV y en la liturgia de la *dedicatio* de iglesias (desde el siglo IX). Trata también del tema en el capítulo V de su *The Drama of Medieval Church* (vol. I, pp. 148 ss.)

133 Otro caso en las pinturas de Sigena y fuera de España en un tímpano del museo de Bari (s. XII) relacionado estilísticamente con el taller de Silos (*Summa Artis*, vol IX, fig. 655) y en los mosaicos de Torcello (principios del XIII) REAU (1955-59), II, 2, p. 536. En fechas posteriores es también frecuente la cruz procesional en obras como el *Descenso al Limbo* de Bartolomé Bermejo (Museo del Arte de Cataluña) o el de Juan de Flandes del Palacio Real de Madrid (1496-1504).

134 En occidente la influencia bizantina es evidente en obras como los relieves laterales de San Prudencio de Armentia (Alava), con claras afinidades con obras como los mosaicos de Torcello (vid. RUIZ MALDONADO (1991), p. 103 y OCON ALONSO (1992). En Navarra el tema aparece en cuatro ocasiones: un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa en Estella y otro del Palacio Real de la misma ciudad, una metopa de la portada sur de San Martín de Artaiz y un

oriente siempre había entendido el episodio con rasgos épicos de descenso y rescate y como un triunfo total sobre la muerte, por lo que la imagen ocupaba en el arte bizantino el final de los ciclos, inmediatamente después de la Resurrección.¹³⁵

Se han relacionado también con las representaciones de los Misterios y con las *Meditationes Vitae Christi* que tanta influencia ejercieron en el teatro¹³⁶, los casos en los que Cristo después de romper las puertas del infierno regresa al Paraíso acompañado por los Justos de la Antigua Ley a los que ha liberado. Este retorno triunfal de Cristo al Paraíso aparece en efecto tanto en los *Misterios* como en las *Meditationes* lo que llevo a Mâle a suponer un origen teatral para el tema que sería fruto de una transformación general de la iconografía a finales de la Edad Media debida a la influencia de las *Meditationes* en el teatro y de éste sobre los imagineros.¹³⁷

Obras como el vitral del coro de Saint-Taurin d'Evreux (s. XVI), en el que Cristo al ascender arrastra consigo a los Justos que salen del limbo impulsados hacia lo alto por una fuerza irresistible sólo encuentran explicación para Mâle en los usos teatrales y aduce como prueba una rúbrica de la *Résurrection* atribuida a Jean Michel¹³⁸ en la que se especifica que los Patriarcas habrían de estar representados por "*statures de papier ou de parchemin bien contrefaites, attachées à la robe de Jésus et tirées amont en même temps que Jésus*".¹³⁹

Puede ser que en efecto los vidrieros de Evreux hubieran visto una representación similar a la *Résurrection* parisina pero no puede sostenerse que la iconografía de la liberación de los Justos tenga su origen en las *Meditationes* y el teatro ya que existen casos en el arte desde el siglo XII¹⁴⁰ que invalidan la tesis de Mâle. La liberación de los justos se da a

capitel del claustro de la Catedral de Tudela, todos de la segunda mitad del siglo XII (véase ARAGONES ESTELLA (1996), figs. 23-25), aunque aquí las semejanzas más evidentes se encuentran en centros franceses como Saint-Yved de Braine.

135 SKUBISZEWSKI (1982). En el arte medieval occidental se intentó en algunos casos la representación de un descenso en espíritu. En el arco izquierdo del Pórtico de la Gloria así se hizo si aceptamos que la figurilla barbada de la clave de la arquivolta inferior representa el alma de Cristo. Es, en todo caso, una iconografía poco frecuente y debió de generar algunos problemas porque se suprimió en la versión orensana del Pórtico del Paraíso.

136 *Meditationes*, cap. LXXV, ed. castellana de 1893 pp. 439 ss. Sobre la influencia de las *Meditationes* en el teatro véanse: D'ANCONA (1891), pp. 129-33; MÂLE (1904), pp. 96 ss. y (1995) [1922], pp. 35-42; DE BARTHOLOMAEIS (1924), pp. 210-12, y, más recientemente DOGLIO (1982), pp. 252-53.

137 MÂLE (1904) p. 227 ss. y (1995) [1922], pp. 49-50.

138 El *Misterio de la Resurrección* (tercer cuarto del XIV) ha sido atribuido erróneamente a Jean Michel. Se conservan tres versiones del mismo: el incunable de Vêrard, el Ms. 972 de la BNP y el Ms 652 de Chantilly (vid. COHEN (1972), p. 116).

139 MÂLE (1995) [1922], p. 50.

140 El más antiguo es probablemente la Portada de Saint-Médard de Thouars (vid. REAU (1955-59) I, 2, p. 264, II, 2, p. 587 y (1996), 1.1, p. 609). GULDAN (1977), p. 223 cita 18 casos anteriores al siglo XV que van desde el románico hasta

entender en el *Evangelio de Nicodemo* e incluso la idea de ascensión y retorno al Paraíso aparece en el románico, mucho antes de la redacción de las *Meditationes* y de la aparición de los primeros Misterios.

En la Península tenemos el caso del relieve de la Anástasis en la basílica de San Prudencio de Armentia (Alava) en el que Cristo de pie saca a Adán del Limbo tomándolo de la mano y éste, genuflexo, se incorpora al tiempo que el vuelo de los pliegues de su túnica plasma claramente el ímpetu ascensional que Cristo le transmite.¹⁴¹ El relieve alavés es muy anterior a las primeras dramatizaciones del episodio de la liberación de los Justos y para explicarlo basta la tradición paleocristiana y bizantina¹⁴², inspirada a su vez en las imágenes alegóricas de los emperadores romanos victoriosos atrayendo hacia ellos a las personificaciones arrodilladas o postradas de las provincias o ciudades “liberadas”, una iconografía denominada *restitutio*, en latín literalmente “volver a la posición vertical”.¹⁴³

Creo por tanto que en este caso no hay que recurrir al teatro para explicar la iconografía aunque puedan atribuirse a la influencia del teatro o de la liturgia las cruces procesionales que suele llevar Cristo o la presencia en la escena de un ángel que anuncia a los habitantes del Limbo la llegada del Mesías, ángel que aparece mencionado en algunas representaciones italianas del Descenso de Cristo a los infiernos.¹⁴⁴

Et Prima Vidit: La aparición de Cristo a la Virgen.

Aunque la aparición de Cristo resucitado a su Madre no se menciona en los Evangelios, la creencia medieval en este encuentro se apoya en especulaciones patristicas¹⁴⁵ sobre el

el gótico italiano (Giotto, Capilla de la Arena de Padua).

141 RUIZ MALDONADO (1991), lam. XXXVI.

142 Mosaico de Torcello (siglo XI) en BARASCH (1987), fig. 68.

143 Vid. BRILLIANT (1963), pp. 189 ss (con ilustraciones), y GRABAR (1985) [1979], p. 118. La *restitutio* es también una de las fuentes de la iconografía de la Ascensión de Cristo en su variante griega (vid. *infra* el apartado dedicado a la Ascensión)

144 Vid. CORNAGLIOTTI (1989), pp. 127 ss.

145 Sobre la tradición del *Encuentro* en la patristica griega vid. c (1953), y BELLET (1954) para la tradición copta. En occidente el tema aparece tempranamente (s. IV) en la literatura teológica (San Ambrosio y Sedulio) pero no volverá a hacerlo hasta el siglo XI o XII (Eadmer, Ruperto de Deutz) -quizá por influencia de las Cruzadas como supone BRECKENRIDGE (1957), p. 16-. En la Península aparece en la obra de Berceo, en el diálogo entre Cristo y María en la cruz, cuando Jesús le promete que una vez resucitado la visitará antes que a nadie (*Duelo*, BAE, vol. LVII, p. 107).

tema (S. Ambrosio¹⁴⁶, Sedulio¹⁴⁷, etc.) que aparecen recogidas en la *Leyenda Dorada*¹⁴⁸. A pesar de que el tono de controversia del texto de Jacobo de Vorágine da a entender que la aceptación de la veracidad de este encuentro distaba de ser unánime, sí debió de estar muy extendida. Las *Meditationes Vitae Christi*¹⁴⁹ y la *Vita Christi* de Isabel de Villena¹⁵⁰ la recogen, convirtiéndose en un verdadero tópico en la literatura piadosa bajomedieval¹⁵¹. Es muy frecuente en el teatro religioso¹⁵² y todavía pervive en las populares procesiones del

146 *Liber de Virginitate* (Libro III) (Migne P. L., XVI, col. 283) “*Vidit ergo Maria resurrectionem Domini: et prima vidit, et credidit*”. La edición castellana del *Tratado de la virginidad* de San Ambrosio (Madrid, 1943, p. 22) traduce correctamente: “Vió María la resurrección de Cristo, la constató la primera y creyó en ella”, lo mismo que la versión catalana del siglo XIII de la *Leyenda Dorada* (*Vides de sants rosselloneses*, ed. MANEIKIS-NEUGAARD (1977): “*Vec Santa Maria la resurectio del Seyor...*”. Sin embargo la versión latina de la *Leyenda Dorada* introduce una variante con importantes repercusiones posteriores ya que en ella la Virgen no asiste a la Resurrección sino que es la primera en ver a Cristo resucitado: “Vió la Madre al Señor resucitado. Ella fue quien primero lo vio y creyó en la realización del portento”.

147 “*Semper virgo manet, hujus se visibus astans, / Luce palam Dominus prius obtulit, ut bona mater, / Grandia divulgans miracula, quae fuit olim / Advenientis iter, haec sit redeuntis index*”. [La siempre Virgen espera; y antes que a nadie, al amanecer el día, / El Señor se aparece ante sus ojos, para que la buena Madre, / Testigo de inmensos misterios y canal por el que vino al mundo, / Fuese la primera en saber que había regresado a la vida]

148 “...Aunque los evangelistas nada digan de ella, se cree comúnmente que el Señor, antes que a nadie, se apareció a la Virgen María. Que la Iglesia aprueba esta creencia parece inferirse del hecho de que la estación litúrgica del día de Pascua se celebre en la basílica de Santa María. Si alguien dijere que esta aparición no debe tenerse por verdadera, puesto que los evangelistas no la mencionan, deberían decir también que Cristo resucitado no volvió a ver más en la tierra a su Madre, porque tampoco los evangelistas hablan para nada de que Cristo viera a su Madre desde que expiró en el Calvario hasta su ascensión a los cielos. Ahora bien, la sola idea de que semejante Hijo se hubiera conducido tan desalentadamente y con tanto despego con semejante Madre repugna a cualquier conciencia. El silencio de los evangelistas acerca de esto se explica y comprende perfectamente: ellos consignaron meramente las apariciones hechas a personas que pudieran ser aducidas como testigos de la Resurrección. No procedía incluir entre estas personas a la Madre de Jesús, porque si las manifestaciones de las mujeres que aseguraron haber visto vivo a Cristo, pese a que carecían de parentesco inmediato con El, fueron acogidas con cierta rechifla y atribuidas a sus fantasías femeninas, con mayor motivo hubiéranse tomado por delirios calenturientos de una madre las declaraciones de la Virgen María, y se hubiera dicho que era víctima de alucinaciones procedentes del intenso amor que tenía a su Hijo. Por eso los evangelistas no se detuvieron en mencionar la aparición o apariciones del Hijo a su Madre, aparición o apariciones que, naturalmente, se daban por supuestas”. (Libro I, cap. LIV, cito por la edición castellana de Alianza Forma (1982), pp. 232-33).

149 Cap. LXXXVI

150 Capítulo CCXXXVII, *Com lo Senyor amb tota la multitud dels angels e sancts pares aparequé a la sua carissima mare e del inestimable goig e alegria de aquella*.

151 Así en las *Revelaciones* de Santa Brígida (texto en KING (1934), p. 295) y en la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (lib. II, cap. 70), ambos muy populares en España. En la Península véanse entre otros el *Exercici de la santa creu* del franciscano mallorquín Fra Pere Caldés (redactado en 1446 aunque no se publicó hasta 1683) y los escritos de Jaume de Olesa, (finales del XV) y Roig de Corella (*La Vida de la sacratissima Verge Maria Mare de Deu Senyora Nostra* 1487). También en la *Ystoria de la Sancta Corona de Jesuchrist* de San Pedro Pacual se menciona el Encuentro: “*e mentre les dones eren al sepulcre, Jesu Christ ab lo cors glorificat aparech a la Verge Maria gloriosa, primer que a neguns*” (*Obras*, Roma 1905, p. 38). Ya en el siglo XVI aparece en la versión sevillana del *Flos Sanctorum* de 1572 (Pedro de Vega) a través del cual lo conoció Pacheco que justifica la idoneidad del tema en su *Arte de la pintura* (vid. la edición de BASSEGODA (1990), p. 651).

152 En Francia aparece en las *Pasiones* de Arnoul Gréban y Jean Michel así como en la *Résurrection d'Angers* (1456) y en la *Résurrection* de Eloy Du Mont (ca. 1535); también aparece el tema en varias *Laudas* italianas y en las *Pasiones* alemanas y en el teatro inglés en uno de los dramas del ciclo de N-Town. En la Península tenemos testimonios tanto en el ámbito castellano (en uno de los Autos del “*Códice de Autos Viejos*”, *Auto de la Resurrección de Nuestro Señor*, n° 95, ROUANET, n° IV, pp. 66-104, ya previamente en el *Auto del despedimiento de Christo de su Madre* (ROUANET, n°LIV, p. 416 Cristo promete a María “que en siendo rresucitado/ yo seré luego contigo”) como en Cataluña, en la *Consueta de la Resurrectió de Jesuchrist* (LLABRES (1901) n° 23), texto en LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 69. Otros casos peninsulares, aunque tardíos, son la *Égloga de la Resurrección* castellana del siglo XVI editada por Gillet (PMLA (1932), pp. 949-80, esp. p. 963), y el *Auto da historia de Deos* de Gil Vicente (*Obras*, I, p. 146).

Encuentro¹⁵³, muchas con coplas dramatizadas¹⁵⁴, que se celebran el Domingo de Resurrección por toda la geografía peninsular.

En lo que respecta a su aparición en el arte, no resiste a la crítica la tesis Mâle, para el cual el tema aparece en el siglo XVI por influencia de los grandes Misterios¹⁵⁵. Tenemos casos anteriores en todos los países¹⁵⁶, al menos desde principios el siglo XIV (Pasionario de Cudegunda (ca. 1312), de modo que pensar en la influencia de las Pasiones bajomedievales como lo hacía Mâle resulta imposible. Hay sin embargo algunos detalles menores de la iconografía¹⁵⁷ que pudieron inspirarse en el teatro y una variante hispana del

153 En Roma está documentada desde comienzos del siglo XI una procesión dramática en la cual la imagen *acheiropoieta* del Cristo de S. Juan de Letrán se reunía con la imagen de la Virgen de Sta. M^a Nova y de Sta. M^a Maggiore la noche de la Fiesta de la Asunción de María (19 de Agosto) (vid. KITZINGER (1980), pp. 11 y 19). En España, la primera noticia sobre una procesión del Encuentro se fecha en Madrid en 1570 y está documentada en Barcelona desde 1590. En Palma de Mallorca, la procesión se celebra desde 1621 según un noticiario del XVII y en ella se utiliza una imagen de Cristo resucitado y una virgen vestidera con brazos móviles para abrazar al hijo (las tallas son del XVII). La misma procesión se celebraba en fechas similares en otros pueblos de la isla como Pollensa y Felanitx. Todavía se representa en Castilla (Fresnedillas de la Oliva y el Berrueco) con cantos populares y coplas dialogadas (vid GARCIA MATOS (1952), nos 300 y 303), y siguen usándose imágenes con brazos móviles en Viveiro (Lugo). Sobre las procesiones del Encuentro vid. LLOMPART MORAGUES (1967) y MUNAR i MUNAR (1994), p. 70).

154 Vid. CEA GUTIERREZ (1986), pp. 37-38.

155 MÂLE (1995), p. 56 nota 6. La influencia de los Misterios en su popularización la acepta sin embargo REAU (1955-59), II, 2 p. 554-55 para el cual el tema es una invención de la *Leyenda Dorada* (sic) que la Contrarreforma convirtió en artículo de Fe. REVILLA (1990), p. 36 afirma, sin ninguna base, que el tema fue introducido en la iconografía por Roger Van de Weyden en el tríptico de Miraflores. En fechas posteriores, la Aparición es el sujeto de una de las meditaciones de S. Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales* y también Santa Teresa afirma que Cristo reserva a su Madre la primera visita póstuma.

156 BRECKENRIDGE (1957), p. 16, nota 44 y p. 18 y REAU (1955-59), II, 2, p. 556, (1996), p. 578) sitúan la aparición del tema a comienzos del siglo XIV (Pasionario de Cudegunda, ca. 1312, Bib. Nal. de Praga, Ms. XIV A 17, para otros es de hacia 1320); hay sin embargo algún posible caso anterior. En la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo hay un capitel (sobre Santiago y Juan) en el que se representa la Anunciación, la Anástasis y otra escena de difícil identificación que algunos suponen representa a Isaías con la Virgen (ALVAREZ MARTINEZ (1998), p. 98 y fig. p. 99) pero que podría ser el *Noli me tangere* o la aparición de Cristo a su Madre. En los primeros ejemplos es difícil distinguir si se trata de la Magdalena o de María, excepto si lleva nimbo o si ambas figuras están de pie, indicio claro de que se trata un *prima vidit*, ya que los *Noli me tangere* con las dos figuras de pie son extremadamente raros. A pesar de todo, hay casos en los que todavía persiste la confusión entre los estudiosos (al respecto vid. BRECKENRIDGE (1957), p. 16, nota 44). El primer caso seguro peninsular es el Políptico de la Biblioteca Morgan (1350-75) atribuido por Meis a la escuela catalana aunque de clara influencia toscana (BRECKENRIDGE (1957), fig. 8). Fuera de la Península es un tema poco frecuente que sólo aparece en miniaturas de tratados devocionales y xilografías populares pero no en los retablos, excepto en los realizados para clientes españoles como el Retablo de Granada-Miraflores de Van der Weyden (vid. PANOFSKY (1998)[1953], p. 260 y nota 64 con algunos otros ejemplos en grabados y Libros de Horas).

157 Por ejemplo la presencia del arcángel San Gabriel que anuncia a la Virgen la llegada de su hijo (en la *Passion* de Gréban, Cristo va precedido por él), aunque el ángel aparece mencionado también en un sermón de S. Vicente Ferrer ("*Ave Maria, alegra.t, mare de Deu, sopte ara será ab tu lo teu fill gloriós resucitat*" en SANCHIS SIVERA (1927), p. 308), y podría tratarse de una contaminación con las representaciones de la Anunciación que influyeron en muchos aspectos de la iconografía de la Aparición (vid. BRECKENRIDGE (1957), pp. 26-27). En la pintura hay varios casos, tanto en la Península como fuera de ella. (vid. ALCOY PEDROS (1984), pp. 237, 245 y nota 111 para los casos hispanos que ella relaciona con la *Quaresma* de S. Vicente Ferrer).

tema –la Virgen asistiendo a la Resurrección desde una ventana– con toda probabilidad relacionada con representaciones teatrales.

En ocasiones Cristo se aparece a su Madre acompañado de los Justos de la Antigua Ley a los que ha rescatado de los Infiernos¹⁵⁸. La iconografía de los Justos elevándose del Limbo con Cristo ha sido relacionada por Mâle con el teatro de los *Misterios*, aunque existen, como hemos visto, casos muy anteriores en el arte. Es probable sin embargo que la influencia teatral haya tenido algo que ver en la unión de ambas escenas –la aparición de Cristo a su Madre y la liberación de los Justos del Limbo–, una fusión que se produce en España a finales del siglo XV, en el momento de apogeo del teatro medieval en el área catalana, y en algunos rasgos concretos como la cruz procesional de orfebrería que suele llevar Cristo¹⁵⁹ que remite a modelos reales como los que sin duda se utilizaban en el teatro¹⁶⁰.

En una consuetud mallorquina, copiada a finales del siglo XVI pero que en su redacción original puede remontarse al menos al siglo anterior, se describe el episodio exactamente como aparece representado en la pintura contemporánea¹⁶¹:

*Aquest es lo dia tercer
que promés de ressucitar
y, per mon dir verificar,
mostre gran de mi vull fer.
A la mia mare primer
mostrar-me vull resuscitat
ad est cos glorificat,
donant-li goig y alegre fer.*

158 La iconografía es probablemente de origen español ya que la Península es el único lugar donde hay ejemplos anteriores a 1500 y el primero en el que la leyenda aparece en la literatura (*Vita Christi* de Eximenis (s. XIV), *Quaresma* de San Vicente (1413) e Isabel de Villena), vid. BRECKENRIDGE (1957), p. 28. Para él, el origen del tema está en una amplificación del capítulo de la *Aparición* de Ludolfo de Sajonia que simplemente dice que Cristo le contó a su madre como había liberado a los Justos del Limbo.

159 Juan de Flandes, Bajada al Limbo del Palacio Real de Madrid (1496-1504) BERMEJO MARTINEZ (1992) n° 16.

160 FAULKNER (1992) señala para los casos ingleses influencias teatrales en la aparición de los Justos con aspecto lloroso y no alegre –como la música en el drama de Barking– y en el uso de ramas con flores en lugar de palmas, difíciles de conseguir en Inglaterra.

161 También el teatro castellano de principios del XVI aparece el tema e incluso se ha relacionado el díptico de Jan Mostaert (ca. 1520 Thyssen-Rijksmuseum) con la *Égloga de la Resurrección* (vid. supra nota 152), pieza dramática española, tal vez facilitada al autor por Margarita de Austria, tía del emperador Carlos V (SNYDER (1985)).

*A tots los Sants Pares, vull io,
ab sos cosos resuscitar
y que.n vingan acompanyar
a la mare de qui fill so.¹⁶²*

Lo santos vienen, como en la pintura, “alegres y cantan”; con “cabelleres y ab les maus plegades, vestits de blanc”, y se menciona a Adán y Eva, Abel, Jacob, Isaac y Abraham, los mismos Justos que suelen aparecer individualizados en las representaciones plásticas del tema¹⁶³. La coincidencia cronológica entre el texto teatral y la aparición de la iconografía no permite precisar cuál pueda ser la fuente pero la relación es evidente y no se agota en la descripción general de la escena. En la consuetud mencionada una rúbrica con indicaciones para la representación específica:

Maria vestirà an el cap un ligar blanc y mantell abrigat y troben-la junt a un altar contemplant la corona de espinas¹⁶⁴.

Pues bien, en una tabla mallorquina de finales del XV o comienzos del XVI, hoy en el Museo diocesano de Palma de Mallorca (Pere Terrencs/Nicolau Falcó, Fig. 21) aparece la Virgen con la vestimenta descrita en la consuetud y, al fondo, un altar con la corona de espinas, un motivo muy poco frecuente que permite pensar razonablemente en una relación con la obra representada en Mallorca por las mismas fechas¹⁶⁵.

162 *Consuetud de la Resurrecció de Jesuchrist* (LLABRES (1901) n° 23), texto en LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 69.

163 Maestro de Perea (Museo de Valencia) 1491; Juan de Flandes, Retablo de Isabel la Católica (*National Gallery* de Londres vid. cat. 18 1496-1504); Nicolau Falcó/ Pere Terrencs (Museo diocesano de Palma de Mallorca, f. XV-ppios XVI); Tres tablas portuguesas, una de Carlos Frei y otra atribuida a Jorge Afonso en el *Museo Nacional da Arte Portuguesa*, Lisboa, ca. 1520, (PEREIRA (1992), figs. 65 y 72), la tercera, de Garcia Fernandes (1531), en el Museo Machado de Castro de Coimbra (MARKL (1995), fig. p. 269 la relaciona con el teatro). Osona el Joven, tabla del Museo de Bellas Artes de Valencia (finales del XV o comienzos del XVI), Tabla de la Catedral de Palencia (s. XVII). (véanse otros casos hispanos en BRECKENRIDGE (1957), p 29 nota 126 y REAU (1955-59), II, 2, p. 555). En la escultura tenemos un caso temprano (últimas décadas del XV) en el retablo pétreo de la capilla mayor de la I. de Sta. María de la Atalaia de Laxe (La Coruña) (MANSO PORTO (1996), fig. p. 418). La abundancia de representaciones en el área levantina podría tener su explicación en el *Gamaliel* de San Pedro Pascual (*Obras*, Roma, 1905, 1, pp. 120 ss), muy leído ya que se conocen 7 ejemplares en las bibliotecas de los siglos XV y XVI. (vid. LLOMPART MORAGUES (1977), p. 103). Fuera de España hay muy pocos casos aunque en todos los países: un díptico de Jan Mostaert (repartido entre el *Rijksmuseum* y la Colección Thyssen), una miniatura de Simon Bening (ca. 1520, BRECKENRIDGE (1957), fig. 17), una miniatura francesa en un manuscrito de la Biblioteca Morgan (MS. M. 7, fol 20, BRECKENRIDGE (1957), fig. 18) y un dibujo alemán de un seguidor de Durer (BRECKENRIDGE (1957), p. 30). Otros ejemplares, ya del XVII, en REAU (1955-59), II, 2, p. 555.

164 Vid. nota 162.

165 El altar con la corona aparece mencionado también en la *Vita Christi* de Isabel de Villena cuya primera edición vio la luz en Valencia en 1497 (*Llibre anomenat Vita Christi compost per sor Isabel de Villena abadesa de la Trinitat de Valencia*). Según

Fenestra Sepulchri

Una variante excepcional del tema aparece en un grupo de tablas catalanas (la mayoría del círculo de los Serra) en las que la Virgen no es tan sólo la primera en ver a Cristo resucitado sino que asiste directamente a la Resurrección de su Hijo, en la mayor parte de los casos desde una ventana¹⁶⁶. La imagen va contra el relato bíblico y es aparentemente una variación específicamente hispana sin paralelos en el resto de Europa¹⁶⁷.

Esta novedad iconográfica parece tener su origen en el taller de los Serra, extendiéndose entre los pintores de su círculo de influencia. El primer caso conservado es el del retablo de Sigena 1370-80 (Fig. 26), aunque aquí la aparición puede ser casual, ya que se trata de una obra dedicada a los gozos de la Virgen¹⁶⁸ y María aparece en todas las escenas excepto en la del Bautismo (en 1361, en la tabla de la *Resurrección* del *Retablo del Santo Sepulcro*, todavía no aparece María). Posteriormente aparece en el retablo de Rubió (Fig. 27), en una tabla del Museo de Artes Decorativas de París, en el retablo del *Sant*

ella la Virgen sabía que su Hijo había resucitado porque de la corona de Espinas había desaparecido la sangre aunque “*ab tot nos podia del tot alegrar puix vist nol havia*” (III, 148, 166-67), (hay una edición reciente a cargo de Josep ALMIÑANA VALLES, Valencia, Ayuntamiento de Valencia 1992, 2 vols.). En la pintura hay otros casos: una tabla de Rodrigo de Osona el Joven, perteneciente a una serie ¿retablo? con escenas de la Pasión, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, también de finales del XV o principios del XVI (Fig. 22), la tabla atribuida a Miguel Esteve hoy en el Lawrence Art Museum del Williams College de Williamstown (BRECKENRIDGE (1957), fig. 16) y otra de Fernando Yañez de la Almedina en el Prado (Fig. 23). (KING (1934), p. 298 menciona también una tabla de Játiva que no he podido localizar a no ser que se trate de la del retablo de la Adoración de los Reyes del Museo de Bellas Artes de Valencia atribuido al Maestro de Perea (Fig. 24). Aparece también la corona de espinas en la tabla central del retablo valenciano de San Dionisio y Santa Margarita, obra de Vicente Macip (Fig. 25)

166 Hay también algunos casos sin ventana: tabla de la colección Soler y March, (ALCOY PEDROS (1984), f. 4), retablo del altar mayor de la Catedral de Tarragona, (escultura de Pere Joan), tabla de Joan Mates (GUDIOL y ALCOLEA (1986), fig. 414) y retablo de la Epifanía de Calatayud (ca. 1455). La imagen fue condenada en el s. XVIII por Interián de Ayala ya que según las Escrituras ningún mortal pudo ver la Resurrección (REAU (1955-59), II, 2 p. 548 y (1996) 1.2, p 570).

167 Así lo afirma REAU (1996), p. 572 “sólo en la escuela catalana en el siglo XV, puede encontrarse, excepcionalmente - simples curiosidades iconográficas- a la Virgen asistiendo a la Resurrección de su hijo (Jaume Serra, Retablo de Huesca, Museo Barcelona”. De la misma opinión es ALCOY PEDROS (1984), (1984) nota 88, p. 333. Para un inventario de los casos hispanos vid. ALCOY PEDROS (1984), notas 4 y 174. Sólo se conservan tres casos no catalanes: una tabla mallorquina que Llompart atribuye a Rafael Moguer (LLOMPART i MORAGUES (1977), fig. 84), el retablo de la Virgen de la Leche en la iglesia parroquial de Villahermosa, cuya filiación es dudosa aunque su autor podría ser catalán, y el retablo de la Epifanía de Calatayud (ca. 1455). La presencia de la Virgen en la Resurrección no era sin embargo desconocida en el teatro europeo. En el *Ludus Coventriae* (ed. BLOCK (1922), p. 320) Jesús se dirige a María inmediatamente después de que su Espíritu ha regresado del Limbo y animado su cuerpo, cuando todavía los soldados dormían al pie de la tumba, lo que hace pensar que en la representación la Virgen estaba al lado del sepulcro cuando se producía la Resurrección.

168 La *Aparición* se incluye entre los Siete gozos en numerosas obras de arte (Memling, Veit Stoss...) y en la literatura (ALCOY PEDROS (1984), (1984), nota 25, pp. 290-91). Muchas de las tablas catalanas con el tema del *prima vidit* pertenecen a ciclos de gozos, desde la primera del Político Morgan.

Esperit de la catedral de Manresa (Fig. 28, 1394) y en el retablo de Abella de la Conca, atribuido a Pere Serra (Fig. 29, ca. 1394-95), entre otros ejemplos¹⁶⁹. Atendiendo a la cronología de los ejemplares conservados puede afirmarse que la imagen alcanza su máxima popularidad en los años finales del siglo XIV y desaparece progresivamente en el siglo XV aunque todavía en 1457 Jaume Ferrer II la utiliza (Fig. 30) y aparece en otra obra contemporánea de un pintor aragonés relacionado con Huguet¹⁷⁰.

La presencia de la Virgen en las escenas de la Resurrección cuenta con precedentes en el ámbito sirio-bizantino¹⁷¹ aunque siempre en compañía de las Santas Mujeres y no como en las tablas catalanas en las que presencia sola la salida de Cristo del sepulcro. La explicación de esta peculiar modalidad de *prima vidit* se ha relacionado con los escritos de Jorge de Nicomedia¹⁷² para el cual la Virgen no se movió de las inmediaciones del sepulcro durante los tres días que Cristo permaneció en él, lo que permitiría entender por qué los Evangelios no mencionan a María entre las mujeres que *fuieron* al sepulcro en la mañana del Domingo de Pascua.

Sin embargo, aún suponiendo una familiaridad con las obras del metropolitano del siglo IX en el área catalana, lo que está lejos de haber sido demostrado¹⁷³, los escritos de Nicomedia no sirven para explicar el motivo de la ventana, presente en la mayor parte de los ejemplares conservados. Lo mismo sucede con la ingeniosa, aunque poco probable, teoría de Bazin que niega cualquier sentido interpretativo a la solución afirmando que se trata simplemente de una refundición entre la escena de la Resurrección y la de la Aparición a la Virgen con objeto de ahorrarse una tabla¹⁷⁴.

169 El catálogo sería bastante extenso: tablas de Cubells (POST (1930-35), VIII, 2, p. 580, fig. 271, n. 1), Retablo de Guimerá, atribuido a Ramón Mur, 1402-12 (GUDIOL y ALCOLEA (1986), nº 298, p. 106 fig. 546)... etc. Véase ALCOY PEDROS (1984) notas 4 y 174 para un inventario más completo.

170 POST (1930-35), VII, 2, pp. 527-30, fig. 194 y VIII, I, p. 32 fig. 12.

171 Hay casos desde el siglo VI (BRECKENRIDGE (1957), pp. 14-15) en los que la Virgen es una de las mujeres a las que Cristo se aparece, probablemente por la confusión que existe entre los Padres griegos sobre la identidad de las Marías. La imagen tiene paralelos en Europa desde el siglo XII (Mosaico de S. Marcos de Venecia, *Breviarium Franconium* de Colonia... etc, BRECKENRIDGE (1957), p. 15). En la Península tenemos un caso temprano en la Biblia de Farfa (COOK (1927-28), fig. 420) y pervivencias hasta épocas muy tardías, por ejemplo en Galicia en las pinturas murales de la Iglesia de Sta. Mª de Nogueira (Chantada, Lugo) (segunda mitad del XVI, Fig. 31).

172 Homilía sobre la presencia de la Virgen en el Sepulcro, (MIGNE, P.G., vol. C, cols. 1489-1504), GUDIOL CUNILL (1918), p. 10; KING (1934) p. 295; BRECKENRIDGE (1957), p. 13.

173 KING (1934) ofrece una serie de testimonios que prueban la influencia de la imaginería bizantina en la pintura catalana de los siglos XIV y XV pero ello no supone necesariamente que los textos que en oriente inspiraron las imágenes fueran igualmente conocidos en Cataluña.

174 BAZIN (1929), p. 83. Se basa en el retablo de la catedral de Manresa en el que Pere Serra se habría visto obligado, por falta de espacio, a elegir entre la Última Cena y la Aparición o concentrar esta última y la Resurrección.

Otros como Benckenridge han apuntado textos contemporáneos franceses como el *Pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume Deguileville –reconociendo que su redacción en lengua vernácula hace difícil pensar en su circulación internacional–, y han señalado que el éxito fulgurante de la novedad de los Serra puede deberse a que la iconografía tradicional de la Aparición, basada en el modelo del *Noli me tangere*, nunca llegó a estar firmemente establecida en la Península¹⁷⁵.

En todo caso, el texto de Deguileville no hace referencia alguna a la ventana¹⁷⁶ y, en rigor, para explicar la presencia de la Virgen en la Resurrección no es necesario recurrir a la patristica griega ni a problemáticos textos ultrapirenaicos. Basta con el texto de San Ambrosio, conocido sin duda en Cataluña, al menos desde el siglo XIII, a través de las versiones vernáculas de la *Leyenda Dorada* que traducen correctamente el sentido de la afirmación del obispo milanés (vid. nota 146). Si a ello unimos que el propio San Ambrosio en su comentario al *Cantar de los Cantares*, base en la que fundamenta la imagen del encuentro de Cristo y la “esposa”, establece un parentesco entre el ojo de María y una ventana (“*oculus tuus fenestra est*”)¹⁷⁷ y que la metáfora de la virgen como “*fenestra coeli*” es frecuente en los himnos y en los Libros de Horas, tendríamos enunciados todos los componentes de la iconografía de los Serra.

Otras interpretaciones, basadas en la existencia de una leyenda catalana que afirma que la Virgen vio la Resurrección desde la ventana de su casa¹⁷⁸ no han sido documentadas con precisión y la leyenda, aún suponiendo que se remonte a la época medieval, podría, como tantas otras, haberse inspirado en las imágenes o en los sermones.

El intento de explicación más reciente es el de Rosa Alcoy quien relaciona las tablas de los Serra con un sermón de San Vicente Ferrer, en el que se presenta a María asomada a la ventana de su casa mientras espera la Resurrección de su Hijo. El principal problema es que el sermón en cuestión fue pronunciado en Valencia el día 23 de Abril de 1413, en una fecha por tanto posterior en más de treinta años a la aparición en la pintura del motivo, y a ello hay que sumar el hecho de que el dominico valenciano no sitúa a la Virgen presenciando directamente la Resurrección, sino asomada a la ventana de su casa, y no

175 BRECKENRIDGE (1957), p. 22.

176 En el relato francés Cristo se aparece a María en figura de peregrino y así se le representa en la copia ilustrada del taller del Maestro de Rohan que conserva el *Fitzwilliam Museum* de Cambridge (ms. 62).

177 MIGNE, P.L., vol. XV, col. 1978.

178 Se refiere a ella Gudiol Ricart en su estudio sobre el retablo de la Catedral de Manresa sin citar su fuente GUDIOL RICART (1954).

afirma que viera la Resurrección, tan sólo que mientras estaba asomada a la ventana ésta tiene lugar¹⁷⁹. Naturalmente, se podría interpretar que las tablas de los Serra y sus seguidores no pretenden transmitir un sentido “real” de la presencia de María sino simbólico o imaginario¹⁸⁰, y puede suponerse que las ideas que Ferrer utiliza en la *Dominica de Pascua de Resurrección* de 1413 podrían haberse fraguado –o adquirido– con anterioridad, durante su etapa de formación y magisterio en Cataluña¹⁸¹. Sin embargo, creo más probable que el sermón de San Vicente no sea la fuente sino el reflejo de las imágenes que nos ocupan¹⁸².

Es en otro lugar, en la escenografía de los dramas litúrgicos, en el que hay que buscar, a mi entender, la explicación de estas piezas. La posible inspiración en el teatro ya había sido apuntada de pasada por Sureda¹⁸³, lo mismo que por Alcoy aunque para esta última “las relaciones entre el drama litúrgico y la versión pintada que aquí se analiza, no pueden darse por clarificadas”¹⁸⁴. Sin embargo, la misma autora no deja de reconocer en una nota (nº 114) que en los dramas sacros se menciona el altar reservado a María, se alude a los cánticos entonados en su nombre para gozo de su hijo, e incluso se nombra una “*fenestra Sepulchri*”.

En efecto, en la *Processione in nocte pasche ante matutinum ad sepulcrum Christi* que se describe en el *Liber Sacerdotalis* de Alberto Castellani se menciona una “ventana del sepulcro” (*fenestra sepulchri*) y los oficiantes, terminado el diálogo del *Quem queritis?*, se dirigen *ad altare Beate Virginis* donde entonan la antífona *Regina coeli* como expresión de alegría por la Resurrección (*pro gaudio Resurrectionis Filii sui, Domini Nostr*)¹⁸⁵. Menciones similares de la

179 El texto en SANCHIS SIVERA (1927), pp. 305-09. “*la beneyta levás de la oració e aná e obrí la finestra, e no era alba*” (p. 308), la narración no dice que viera a Cristo resucitar sino que mientras ella reza junto a la ventana la Resurrección se produce. (las versiones latinas dicen “...*Respexit per fenestram et vidit incipere aurora... Et genibus flexis orabat dicens. Exurget domine in occursum meum et vide*” (ALCOY PEDROS (1984), nota 135). Es más, San Vicente narra a continuación el anuncio de Gabriel y la visita de Cristo a su madre acompañado de los Padres del Limbo lo que parece dar a entender que María no estuvo presente en el momento de la Resurrección.

180 ALCOY PEDROS (1984), p. 246. Si lo que los Serra querían representar era la casa de María, su pintura disponía de suficientes recursos “realistas” para haberla representado con mayor fidelidad como sucede en otros casos como la tabla de Jaime Ferrer II (1457, Fig.), posterior -y quizá no sea casual- al sermón de San Vicente Ferrer.

181 ALCOY PEDROS (1984), p. 236, notas 108 y 109.

182 De las imágenes o del teatro religioso, lo cual no resulta en absoluto sorprendente en el dominico (1350-1419), entre cuyas fuentes se encuentran las artes plásticas y cuyos sermones son auténticas representaciones teatrales en las que se hace abundante uso de la gesticulación y de la mímica -según sus biógrafos lo entendían en toda Europa aunque sólo hablaba catalán-, con partes dialogadas y espectaculares conversiones masivas de judíos y musulmanes.

183 SUREDA PONS (1977), p. 173-74 quien apunta también los textos de Romanos “el melodioso”, las *Meditationes Vitae Christi* y la *Leyenda Dorada*.

184 ALCOY PEDROS (1984), p. 234

185 El texto en DONOVAN (1958), pp. 196-97 “*Tunc plebanus vadat ad Sepulchrum et ponat caput in fenestra Sepulchri*”. El *Liber Sacerdotalis*, editado en Venecia en 1523 por Alberto Castellani, recoge numerosas costumbres litúrgicas medievales de

presencia en las representaciones del Domingo de Resurrección de un altar de la Virgen – evidentemente con su imagen– las tenemos documentadas en Cataluña desde 1340¹⁸⁶. No resulta difícil por tanto unir el altar con la efigie de María y la *fenestra sepulchri* y tendríamos un reflejo exacto de las pinturas que nos ocupan.

Si se acepta que en el teatro religioso se encuentra la clave para interpretar esta versión catalana del *prima vidit* serían más fáciles de comprender algunas particularidades de la ambientación que en la pintura suele darse a la escena:

En primer lugar sorprende que en las tablas que nos ocupan se utilice casi siempre un fondo cerrado por una “caja”, compuesta por tres paredes a media altura con todo el aspecto de un decorado teatral¹⁸⁷. Para Alcoy “Todo ello tendría que ver con el desarrollo del concepto de tridimensionalidad en la pintura sobre guías que se ponían desde Italia”¹⁸⁸. No se puede negar la influencia italiana en la pintura de los Serra, sin embargo, en la escena que nos ocupa, es significativo que frente al modelo italiano de Resurrección ambientada en un paisaje abierto¹⁸⁹ los Serra prefieran un “paisaje de interior” –sin techo-, muy frecuente en las Resurrecciones catalanas y con evidentes reminiscencias teatrales (Políptico de Tortosa, Fig. 32)

Cierto que no se omite nunca la referencia al huerto de José de Arimatea en el que la tradición situaba al sepulcro de Cristo y así, enmarcados por las paredes del fondo, aparecen frutales y cipreses¹⁹⁰, pero este recurso a la vegetación natural es frecuente en la escena medieval y su uso está documentado en el teatro peninsular.¹⁹¹ En el *Misteri* de

toda Europa. La *Visitatio* en la que se describe la *fenestra sepulchri* presenta grandes puntos de contacto con una curiosa ceremonia pascual que se celebraba en Gandía, al menos desde 1550 (DONOVAN (1958) pp. 139-142). Sobre el *Liber* y sus diferentes ediciones vid. YOUNG (1932), II, pp. 125-26, 622 y 624.

186 En Gerona (Consueta de 1340, vid. LIPPARDT (1975-76), 669); en Vich (en una consueta del siglo XV que describe el drama litúrgico que se representaba el Domingo de Resurrección se hace mención de un “*altare Transfixionis Beate Marie*” (vid. DONOVAN (1958), p. 86), y en Palma de Mallorca (en la *Consueta de tempore* (DONOVAN (1958), pp. 130-31 y ANGLÉS (1935), pp. 273-74).

187 Una estructura similar aparece en numerosas obras contemporáneas como en un calvario del Museo de Mallorca (Destorrents), varias del maestro de Rubió (retablos de la coronación de la Virgen y de S. Antonio Abad) etc.

188 ALCOY PEDROS (1984), nota 89, p. 335

189 Al respecto es importante destacar que en las resurrecciones en las que no aparece la Virgen se prescinde del muro de fondo (Sto. Sepulcro, Borrás...etc), siendo la dependencia italiana mucho mayor.

190 Sobre el simbolismo de estos paisajes, especialmente del ciprés, árbol con resonancias bíblicas (*Cantar de los Cantares*), asociado con María y con los cementerios, véase ALCOY PEDROS (1984)pp. 231 ss.

191 En Sevilla, según los libros de cuentas (1464-1535), el “monumento de la Semana Santa” de la catedral representaba una montaña con un jardín poblado por naranjos limoneros y flores, y en la entrada de Felipe II en la ciudad en 1570 se le ofreció una representación en la cual “estaba una grande montaña hecha artificiosamente con sus peñascos a partes coloreados de la peña, a partes verdes de la yerba con árboles que de entre ellos salían verdaderos” (SENTAURENS (1984), I, pp. 23 y 32). Este tipo de montañas debían de ser algo frecuente ya que Fray Toribio de Benavente en su *Historia de los indios de la Nueva España* (ed. de G. BAUDOT (1985), p. 194) al describir la representación del Sacrificio de Isaac que tuvo lugar en Méjico en el Corpus de Tlxcala de 1538 dice que se preparó una montaña artificial que “desde

Elche, por ejemplo, el huerto de Getsemaní estaba situado en una capilla de la Iglesia “*molt ben adornada de tapisseria y arbres*”,¹⁹² y en Valencia hay constancia de pagos “*per cipres, canyes, e altra rama*” para los decorados del *Misteri de Adam y Eva*.¹⁹³

También la utilización de ventanas es habitual en los escenarios teatrales, tanto en la antigüedad donde eran uno de los componentes fundamentales de la denominada “escena cómica”¹⁹⁴, como en el teatro del Renacimiento donde se convierten en una auténtica convención que dota de dimensión vertical a los diseños teatrales de Serlio y sus seguidores¹⁹⁵. Es además insistente en la escena teatral la asociación de la ventana con personajes femeninos, probablemente como reflejo del tradicional vínculo de la mujer con la casa, hasta el punto que la mujer asomada a una ventana se convierte en un icono que generalmente se entiende como metáfora de la conquista amorosa, metáfora que podría aplicarse perfectamente a la imagen que nos ocupa por cuanto la exégesis medieval interpreta el *Cantar de los Cantares* como una imagen de la relación de Cristo con María, su esposa-amada. El icono de la mujer en la ventana en relación con la conquista amorosa cuenta con precedentes en el Antiguo Testamento (*Jueces* 5, 28 y *Reyes*, II, 9, 30), convirtiéndose en un auténtico *cliché* en el teatro del Renacimiento, desde Shakespeare a la *Commedia dell'arte*¹⁹⁶.

Tampoco faltan en las artes plásticas obras en las que se expresa en términos visuales el tópico teatral de la mujer y la ventana. Dos cráteras tipo *phlyakes* procedentes de la Magna Grecia, probablemente del pintor Asteas (S. IV a.c. Figs. 33 y 34),¹⁹⁷ muestran a Zeus subiendo por una escalera a la ventana de su amada Alcmena en ausencia de su esposo Anfitrión, una escena de farsa que conocemos en el teatro a través del *Amphytrion* de Plauto¹⁹⁸. No pretendo establecer una relación directa entre estas obras y las tablas

abajo estaba hecho como prado, con matas de hierba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiera nacido”, había también árboles, animales y aves e incluso hombres disfrazados de cazadores “porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural”.

192 Vid. la edición de QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 294.

193 Cinco *sous*, se pagaron por este concepto en 1517, CORBATO (1932), pp. 71 y 150.

194 El motivo de la ventana aparece primero en la tragedia situándose en lo alto de la fachada escénica; es el *teologeión*, el “lugar donde hablan los dioses”. El hallazgo de los escenógrafos griegos conquistó rápidamente el favor del público, aunque encontró férrea oposición por parte de los teóricos del teatro por lo que acabó relegado a la escena cómica perdiendo su sentido divino.

195 En el teatro peninsular está documentado el uso de la ventana en escena desde principios del siglo XVI (*Egloga de Plácido y Victoriano*, Torres Naharro, etc.) siendo luego muy frecuentes en el teatro del Siglo de Oro (vid. SHOEMAKER (1934) y (1935), pp. 41, 79, 85, y 119).

196 Vid. SCOLNICOV (1993).

197 Una en los Museos Vaticanos y la otra, de Paestum, en el *British Museum*.

198 No es probable que el *Amphytrion* de Plauto se conociera en Cataluña en último tercio del siglo XIV pero tampoco es

catalanas, sirvan tan sólo como testimonio de la existencia de una tradición artística y teatral que asocia a la mujer con la ventana, tradición de la que se hace eco la iconografía de los Serra.

imposible. En general, tanto Plauto como Terencio sólo fueron conocidos de oídas en la Península hasta el Renacimiento (vid. WEBBER (1956) y (1957), aunque hay excepciones como el manuscrito hispano de Terencio (S. XI) conservado en la biblioteca de Ripoll (GOMEZ MORENO (1991), p. 17). La obra de Plauto, mucho menos popular en la Edad Media que la de Terencio por su difícil latín, no fue traducida a las lenguas peninsulares hasta fechas tardías (en concreto el *Amphytrion* fue traducido al castellano en 1517 por López de Villalobos (Alcalá), siendo refundido también en castellano pocos años más tarde por Fernán Pérez de Oliva con el título de *Comedia de Anfitrión* (Séneca, en cambio fue traducido en Valencia por Vilaragut antes de 1396, vid. ROUND (1974-75). Hay, sin embargo, comedias latinas medievales inspiradas en el *Amphytrion* como la popular *Geta* de Vital de Blois, conservada en más de 40 códices y conocida en España al menos desde el siglo XV (vid. BONILLA y SAN MARTIN (1921), p. 54). Tenemos noticias también de un perdido *Anfitrión* de Sófocles y posteriormente fue una de las obras más adaptadas (Luis de Camoes, Rotrou, Dryden, Giradoux...). Sobre la influencia de Plauto en la Península sigue siendo fundamental el libro de GRISMER (1944). Carecemos de pruebas de la existencia de manuscritos medievales ilustrados de las comedias de Plauto (PÄCHT (1993) [1987], p. 33) y es extraño ya que abundan los de Terencio desde la época carolingia (véase el completo estudio de JONES y MOREY (1930-31).

Los peregrinos de Emaús

La aparición de Cristo como caminante peregrino a dos discípulos en el camino de Emaús cuenta, a diferencia de la aparición a su Madre, con la autoridad del relato evangélico (*Lucas* 24, 13-35), siendo un episodio muy popular tanto en el arte como en el teatro¹⁹⁹.

En el campo de la iconografía, se ha supuesto un origen en las representaciones paganas del mito de Filemón y Baucis recibiendo la visita de Zeus y Hermes metamorfoseados en simples mortales.²⁰⁰ Es posible que como en otros muchos temas de la iconografía cristiana existan relaciones con el arte clásico ya que los artistas paleocristianos y medievales se sirven de un fondo común de imágenes que se adaptan a las nuevas necesidades alterando su significado de acuerdo con el “principio de disyunción” enunciado por Panofsky. Sin embargo, en este caso aunque el tema de fondo es similar, las diferencias de detalle (número de participantes etc.)²⁰¹ son muy significativas por lo que hay que acudir a otras fuentes para explicar muchas de las particularidades de la iconografía del tema en el arte occidental.

En el arte bizantino, el episodio se representaba simplemente mediante la escena de la fracción del pan tras la cual se produce la *anagnórisis* o reconocimiento de Cristo por parte de los discípulos. Así se especifica en un famoso “manual” de pintura bizantina publicado por Didron y así aparece en el arte en la práctica totalidad de los casos.

En occidente, por el contrario, aunque la escena del reparto del pan también se representa, no se renuncia a la escena del encuentro en el camino, en la que tanto Cristo como los dos discípulos aparecen caracterizados como peregrinos medievales con hábito, bastón y fardel o zurrón. Esta vestimenta ha sido relacionada por Mâle con el drama litúrgico ya que en el relato evangélico la condición de peregrino –en el sentido de

199 Para el arte véase MÂLE (1907), pp. 90 ss. y (1922), pp. 137 ss. y YOUNG (1932), I, pp. 451-83 para el teatro.

200 STECHOW (1940). En las versiones romanas son Jupiter y Mercurio los visitantes.

201 Vid. REAU (1955-59), II, 2, p. 564 y (1996), p. 587. En todo caso Stechow demuestra que en algunos casos si existe inspiración directa, si bien los ejemplos más claros son de fechas tardías (lienzo de Rembrandt inspirado en un grabado con el tema de Filemón).

extranjero—, sólo se le adjudica a Cristo (Cleofás le dice *tu solus peregrinus es in Jerusalem*)²⁰², mientras que en el drama se hace extensiva a los discípulos y se especifica para ellos una vestimenta que es la misma que aparece en el arte. *Portantes baculos et peras et sint barbati*, dice una rúbrica del drama de Rouen.²⁰³ *Pileos in capitibus habentes et baculos ferentes in manibus* indica el de St. Benoit sur-Loire, probablemente el texto más antiguo²⁰⁴.

En el románico peninsular tenemos varios casos (Biblia de Avila, relieve del claustro de Silos, capitel del claustro de la Colegiata de Tudela) que han sido puestos en relación con los dramas litúrgicos. El relieve de Silos (Fig. 35A) lo considera inspirado en el drama Emile Mâle, aunque ello no implicaría necesariamente la existencia de un drama silense del *Peregrinus* ya que la idea podría haber llegado a Silos por vía artística, quizá a través de miniaturas como las del Salterio de Saint Albans²⁰⁵. Para otros, sin embargo, es innecesario acudir al teatro ya que la caracterización de Cristo y los discípulos como peregrinos no sería más que un reflejo de la extensión en el mundo medieval del fenómeno de las peregrinaciones y, particularmente, de las jacobeanas, circunstancia que explicaría la presencia en el arte de las conchas de *vieira* formando parte de la vestimenta de los peregrinos de Emaús²⁰⁶.

Así lo expresa Fray Justo Pérez de Urbel, uno de los principales estudiosos del claustro silense, negando la inspiración en el drama litúrgico:

202 *Lucas* 24, 18.

203 Texto en YOUNG (1932), I, p. 693. El Ordinal en el que se encuentra es del siglo XIV, pero los oficios son para muchos estudiosos por lo menos un siglo anteriores (COHEN (1972), p. 110). En el texto se especifica que se montaba en el medio de la nave un “*tabernaculum in similitudinem castelli Emaux preparatum?*”, en el cual se producía el reconocimiento por parte de los discípulos “... *et Dominus inter eos sedens panem eis fregerit, et fractione panis agnitus ab illis subito recedens ab oculis eorum evanesca?*”.

204 Ms. 178 de la Bib. de Orleans (del siglo XIII aunque el texto podría ser anterior, quizá del siglo XII como supuso DU MERIL (1897), pp. 120 ss. Hay sin embargo un caso que puede ser anterior (f. XI o ppios. XII) en el tropario normando-siciliano de Siracusa (BNM ms. Lat. 288). En total sólo se conservan 10 testimonios del drama del *Peregrinus*, incluyendo los dramas escolares de Fleury y Benediktbeueren

205 MÂLE (1922), p. 138. No se refiere a Silos en la primera versión del trabajo publicada en forma de artículo en (1907). Incluye sin embargo la referencia en la versión refundida de (1958). Las miniaturas del Salterio de Saint Albans (s. XII) han sido puestas en relación con el drama del *Peregrinus* de Fleury por Otto Pächt (véase más arriba el apartado dedicado a Mímica y gesticulación). En el mismo Salterio pueden encontrarse influencias del drama litúrgico en la escena de la Magdalena anunciando a los discípulos Pedro y Juan la Resurrección de Cristo, o en la de la incredulidad de Santo Tomás (vid. PÄCHT (1962), pp. 33-44 ss. y la edición facsímil del Salterio con estudios de PÄCHT, DODWELL y WORMALD (1960).

206 En Arles es uno de los discípulos el que aparece caracterizado con la venera mientras que en Silos y otros lugares la lleva Santiago, antes que en Compostela a pesar de que Silos no se encuentra en el Camino de Santiago y no parece haber tenido muchos contactos con éste ya que no se le cita en el *Liber Sancti Iacobi*.

“Esta figura [de Cristo] ha sido tomada a todas luces de la realidad y no de los misterios litúrgicos (...) [los artistas] no tenían necesidad de buscar inspiración en el drama, porque estaba junto a ellos la fuente misma donde el drama se había inspirado”²⁰⁷.

¿Realidad o ficción?. ¿Imita el arte a la realidad o la realidad al arte?. La caracterización de Cristo en el relieve silense *in specie peregrini* con *peram* (escarcela) y *pilleum in capite* es la que aparece en las rúbricas teatrales²⁰⁸. Como el profesor Moralejo ha señalado, su aparición “*in alia effigie*” (Marcos 16, 12) en el camino de Emaús convierte a Cristo, en imagen, en el primer peregrino, y la iconografía lo único que hizo fue hacerse eco de las indicaciones que como tal lo presentaban, desde finales del siglo XI, en las rúbricas para la puesta en escena del episodio de Emaús.²⁰⁹

La metamorfosis ha sido siempre un elemento esencial del mito, es más, la propia génesis del mito es la transformación de Dios en hombre, tanto en la mitología antigua como en el cristianismo. Esta metamorfosis de Cristo es el núcleo esencial del episodio bíblico y así se entiende en el teatro medieval en una intuitiva recuperación de lo que había sido uno de los recursos más populares del teatro antiguo. En los *Tonmeley Plays*, por ejemplo, uno de los discípulos se justifica por no haber reconocido a Jesús argumentando que se les había presentado como un auténtico peregrino (“*lyke to oon pylgrym*”) es decir, con un aspecto completamente diferente del que tenía en vida.

En el claustro de Silos el relieve de Emaús aparece en el mismo pilar y en conexión con la escena de la duda de Tomás (Fig. 35B), conexión que es la misma que se produce en el claustro de St. Trophimo de Arles (Fig. 36) y que puede hacerse extensiva a otros aspectos del programa de Arles y del “ciclo” silense, muy similares como ya notó en primer lugar Bertraux y ampliaron Mâle y Otto Werckmeister²¹⁰. Para el caso de Arles se ha señalado

207 PEREZ DE URBEL (1975), pp. 99-100.

208 MORALEJO ALVAREZ (1990), p. 205 nota 10.

209 MORALEJO ALVAREZ (1993A) pp. 83-85. El testimonio de Orderic Vital (ca. 1135) quien decía recordar los tiempos en que sólo las caras sin afeitar diferenciaban a los peregrinos de los demás viajeros, demuestra para Moralejo que cuando Orderic escribía “ya la liturgia, el drama y el arte habían logrado definir e imponer una imagen que la realidad sólo ofrecía confusamente esbozada”. En obras posteriores (artesonado de la Catedral de Teruel, Fig. 37) la caracterización es plenamente jacobea y se inspira sin duda en el vestuario habitual de los peregrinos de los siglos XIII y XIV con sus gorros de fieltro, capas, bordones y escarpelas.

210 WERCKMEISTER (1990), pp. 150 ss. El profesor de la *Northwestern University* reconociendo el paralelismo existente entre los dramas litúrgicos y la escultura, piensa que la asociación de ambas escenas no se debe tanto a que en la liturgia aparezcan interrelacionadas como a que se presentan como expresión visual de un razonamiento dialéctico en el contexto

que su programa iconográfico podría estar inspirado en su totalidad en un ciclo de dramas litúrgicos pascuales²¹¹ lo que ha llevado a pensar en la existencia de una misma fuente de inspiración para los escultores del claustro español²¹².

Para Moralejo, “En la estrecha conexión que se da en Silos entre el relieve de Emaús y del de la duda de Tomás, cabe reconocer otro paralelo –si no una huella– del drama litúrgico. Ambos episodios se presentan como consecutivos en la mayoría de las versiones conservadas del *Peregrinus*”²¹³

En efecto, tanto en el drama de Fleury-St. Benoit, el más antiguo, como en los de Benediktbeuren, Beauvais, y Sicilia²¹⁴ el episodio del *Peregrinus* enlaza sin solución de continuidad con el de la duda de Tomás y culmina con el enunciado de la misión apostólica, sintetizando el relato de Lucas (24, 13-35) con el de Marcos (16, 15), que pasa sin transición del reproche de Cristo por la duda al anuncio de su misión. Esta asociación debió de estar muy extendida en el teatro medieval ya que se mantiene en los grandes dramas cíclicos en vernáculo, por ejemplo en el ciclo inglés del *Ludus Coventriae* o N-Town en el cual la escena de los peregrinos aparece también seguida por la de la incredulidad de Sto. Tomás.²¹⁵

Cabe pues preguntarse si en Silos se representó un drama del *Peregrinus*, hoy perdido, que formase parte de un ciclo pascual del que nos quedarían como únicos restos la pareja de *Quem Quaeritis* publicados por Lange y Young²¹⁶. Son conocidos los daños sufridos por la biblioteca monástica silense por lo que la posibilidad de una pérdida es alta²¹⁷. Los dos breviarios de Silos que contienen el tropo del *Quem Quaeritis* son para la mayoría de los estudiosos de finales del siglo XI. Su contenido es el habitual en los Breviarios del rito romano por lo que no cabe duda de que son posteriores a 1081, fecha de la introducción

del debate sobre las relaciones entre el monacato y la peregrinación en el siglo XII. (*Op. Cit* p. 160).

211 MÁLE (1922), p. 139. Su tesis la recoge y amplía Raimond Rey en su trabajo sobre la iconografía de los claustros románicos. (REY (s.a.), pp. 157-58).

212 Mantuvo esta postura Pérez de Urbel en varios de sus trabajos aunque en la última edición de su libro sobre el claustro de Silos matiza y rectifica algunas de sus afirmaciones anteriores (vid. PEREZ DE URBEL (1975), pp. 99 ss.).

213 MORALEJO ALVAREZ (1990), nota 10.

214 Vid. YOUNG (1932), I, 459 ss. y 476 ss. Para los casos sicilianos, dos troparios del Siglo XII en la BN de Madrid, véase también ANGLES (1935), p. 279.

215 Véase la edición de BLOCK (1922). Un análisis de la estructura del ciclo en CHAMBERS (1903), II, p. 418.

216 YOUNG (1932), I, p. 577.

217 Se conserva sin embargo un breviario del siglo XII (*British Museum* Add. Ms. 30849) que no incluye ninguna dramatización en los oficios de Pascua, indicio para Donovan de que la costumbre no arraigó en Silos (DONOVAN (1958), p. 52).

en Castilla de la reforma franco-romana. La letra de los códices, así como la notación musical, es sin embargo de tipo mozárabe lo que parece indicar que debieron de ser compuestos poco después del inicio de la reforma, es decir, a finales del siglo XI o comienzos del XII. La influencia, a mi entender evidente, del drama en la iconografía de los relieves silenses, constituye un argumento más que añadir a los que se han presentado desde el punto de vista estilístico, iconográfico y de historia de las ideas, para impugnar la fecha de 1073 que aparece en una inscripción del claustro y que ha sido considerada por muchos, desde Porter, como fecha de finalización de la primera campaña.

Se han señalado también influencias italianas en los textos dramáticos silenses ya que la expresión “*in sepulchro hoc, cristicole*”, en lugar de “*o cristicole*”, podría proceder, en la hipótesis de Donovan, de la hipercorrección de un copista que al transcribir un texto como el de Vercelli (*in sepulcro, ho cristicole*) en el que la exclamación *ho* se escribe con hache –es el único caso conocido– corregiría el error añadiendo la *c* y convirtiendo la interjección *O* en el demostrativo *hoc*.²¹⁸ De Italia puede proceder también la frase *sicut loquutus est*, en vez de la habitual *sicut predixerat*, que sólo aparece en cinco de los más de trescientos *Quem Queritis* conocidos, tres de ellos italianos.²¹⁹

Son conocidas las relaciones de Silos con Italia, atestiguadas por la presencia en Silos de monjes italianos y por la existencia de influencias claras de la escultura de la región de Emilia en el arte silense²²⁰, de modo que las hipótesis de Donovan resultan plausibles. Sin embargo, como ha señalado Ana M^a Alvarez Pellitero, podría pensarse también que el escritor silense hubiera utilizado conscientemente la expresión *in sepulchro hoc* [en este sepulcro], refiriéndose a un auténtico sepulcro lo que supondría la existencia previa de una *Depositio* en la que se escenificase el entierro de Cristo²²¹. Tendríamos así una prueba indirecta de que las *Visitaciones* de Silos no fueron ceremonias aisladas sino que formaron parte de un ciclo pascual más amplio que pudo haber incluido un *Officium Peregrini*. Al respecto conviene recordar que en el relieve de la Resurrección de Silos (Fig. 11) aparece en la parte inferior la escena del entierro con los guardias dormidos al pie y un lecho funerario en el que los santos varones disponen en cuerpo de Cristo plegándole los brazos

218 DONOVAN (1958), p. 52.

219 DONOVAN (1958), p. 52.

220 MORALES ALVAREZ (1990), pp. 211-214.

221 ALVAREZ PELLITERO (1985), pp. 26-27.

como si se tratase de una figura articulada como las que sabemos que se utilizaban en las *Depositiones*.²²²

En toda Europa, los dramas del *Officium Peregrini* son escasos y no llegan a la docena los textos conservados²²³. Sin embargo, sabemos que en la Península el episodio fue conocido, al menos en el área catalana. Aparece por primera y única vez en Vic (*Versus de pelegrino*, Tropario Ms. 105, principios del XII), en una versión probablemente fragmentaria ya que falta la escena del reconocimiento o anagnórisis²²⁴. El *Peregrinus* aparece en el código vicense, caso único, inmediatamente después de la *Visitatio Sepulchri* en un cuadernillo añadido en la segunda mitad del siglo XII²²⁵. Tenemos también una referencia en un ordinario vicense de 1413 de un *Officium pelegrini*²²⁶ y noticias tardías en las Actas capitulares de Gerona (1528-39)²²⁷

Hay también algunos datos indirectos: en la *Pasión Didot*²²⁸ aparece la escena y según todos los indicios se trata de una traducción provenzal de una Pasión catalana primitiva (fines del siglo XIII) de la que se conservan en la actualidad algunos fragmentos²²⁹. Tenemos así mismo algunas obras de arte, como un capitel del Claustro de la colegiata de Tudela, en el cual se siguen con fidelidad las indicaciones del drama de Rouen,²³⁰ aunque puede tratarse de influencias llegadas de Francia por vía artística —el arte imita al arte—, y carecer de validez como prueba de la existencia de representaciones similares a la de Rouen en el área navarra.

222 Véase *supra* el capítulo dedicado al ciclo de Pasión.

223 Young menciona 14 casos entre textos conservados y referencias indirectas. Lipphardt añade dos de Durham y uno nuevo de Sicilia.

224 ¿Mutilación o final voluntario?. En el *Antifonario de Silos* se omite también el clímax de la historia y falta el momento de la revelación de la personalidad de Jesucristo tras la fracción del pan.

225 Young edita la *Visitatio* y las escenas del *Peregrinus* y el *Ortolanus* como una única pieza pero para DONOVAN (1958), p. 85 y CASTRO CARIDAD (1997), p. 50, se trata sin duda de obras independientes.

226 DONOVAN (1958), p. 86.

227 YOUNG (1932), II, p. 502.

228 Por el nombre del que fue su propietario Firmin Didot, hoy en la BNP (1345), escrita en dialecto provenzal es de procedencia gascona. Ha sido editada por W.P. SHEPARD, *La Passion Provençale du manuscrit Didot. Mystere su XIVe siècle*, SATF, vol. 71, 1928.

229 Dos de procedencia mallorquina y uno del Rosellón (vid. MASSIP (1987), p. 256 y nota 18).

230 La escena ocupa los cuatro frentes del capitel: 1) dos caminantes como peregrinos. 2) el tercer peregrino se les añade y dialoga con ellos, los dos viajeros se paran. 3) Uno de los discípulos sujeta a Jesús para que se quede con ellos. 4) Los tres sentados en una mesa bajo una triple arcada con torres en las esquinas, ya no tienen gorro y Jesús lleva nimbo crucífero, todos comen. Los atributos son los que describe el *Liber Sancti Iacobi* para los peregrinos jacobeos, para JOVER HERNANDO (1987), p. 30: "Parecen evidentes las conexiones entre la iconografía de este capitel y las representaciones teatrales de Pascua".

Los dramas del *Officium Peregrini* se representaban generalmente el lunes de Pascua (códices de Siracusa, casos hispanos) o en las vísperas del martes de la semana siguiente a la Pascua (Beauvais). En algunos casos se introduce en la escena del hospedaje donde se sientan a cenar y Cristo desaparece tras cortar el pan, la figura del *Hostelero* (*ostalera* en la Pasión Didot) que dialoga con los discípulos y/o con su mujer en una escena de carácter cómico cuyos primeros indicios pueden rastrearse en los dramas litúrgicos (Fleury, Rouen). En el teatro vernáculo (Pasión Didot) la escena adquiere gran desarrollo llegando a convertirse en el siglo XV en una auténtica farsa sobre el tema (de *petite tragi-comédie* la califica Cohen) intercalada en obras como la *Pasión de Semur* (copia de 1488) o el *Misterio de la Resurrección* erróneamente atribuido a Jean Michel.²³¹

En casi todos los dramas a la ciudad de Emaús se la denomina “castillo”, tanto en los textos litúrgicos como en el drama vernáculo²³², y se ha señalado que las arquitecturas acastilladas que aparecen frecuentemente en el arte al fondo de la escena podrían reproducir el decorado teatral²³³. No me atrevo a afirmar categóricamente que el remate acastillado de la escena de la duda de Tomás en el claustro de Silos sea el reflejo de un decorado de madera. El término “*castellum*” para referirse a Emaús se utiliza en la Vulgata de modo que la elección de una arquitectura almenada resulta obvia aún sin recurrir a la tradición miniaturística y escultórica, abundante en remates similares, o a la posible intención “realista” del artista que podría haber querido reproducir el aspecto amurallado de las incipientes ciudades medievales. Sin embargo, la presencia de músicos tocando instrumentos en las almenas remite como ha señalado Moralejo a “la liturgia y quizá también (a) formas paralitúrgicas de intención popularizante”²³⁴, lo que alimenta la posibilidad de que el artista de Silos esté reproduciendo de manera estilizada un decorado teatral incluyendo un baldaquino²³⁵ formado por los marcos con arcos y columnas que se

231 COHEN (1972). En Inglaterra tenemos noticias de un *Play of St. Thomas* en Lincoln (1368-69) que era probablemente un drama del *Peregrinus* (DAVIDSON (1986) p. 38) siendo luego un episodio muy frecuente en los grandes ciclos vernáculos del Corpus (N-Town por ejemplo).

232 En Inglaterra, por ejemplo, se la denomina *castell of Emavus* en el *Ludus Coventriae* lo mismo que en York (p. 431) y Chester (p. 334). En la Península tenemos una pieza de Juan de Timoneda titulada precisamente *El castillo de Emaús* (incluida en su *Ternario sacramental* impreso en Valencia en 1558).

233 Vid. HILDBURGH (1949), p. 96, de la misma opinión es NELSON (1972), p. 141.

234 MORALEJO ALVAREZ (1988), p. 455.

235 Las escenas bajo baldaquinos, en el Entierro de Cristo, por ejemplo, son abundantes en el románico italiano (frescos de St. Angelo in Formis, crucifijos de Lucca, etc., vid. COOK (1927-28), p. 327 y fig. 19), atribuyéndose en muchos casos a la influencia bizantina. No lo niego pero en Bizancio las escenas muestran influencia de un rito dramático para-

doblan en ángulo recto en el pilar de Silos en el que se representan el episodio de Emáus y la duda de Tomás²³⁶.

Las mayores dificultades a la hora de representar el episodio se les plantearon a los escenógrafos y a los artistas en la escena de la desaparición de Cristo ante los ojos atónitos de los discípulos que lo habían reconocido al partir el pan. Se ha pensado que en el teatro Cristo saldría de la escena por una trampilla inferior suponiendo la existencia de un escenario elevado que lo permitiese²³⁷ aunque otros creen, teniendo en cuenta el carácter no realista sino simbólico del drama litúrgico, que desaparecería por un lateral de la escena como en el *Salterio de Edwin*²³⁸ y como se indica en el drama de Fleury (*exiens per hostium ex adverso chori*). Hay casos en el arte como el Salterio de St. Albans (s. XII), para muchos como hemos visto inspirado en el drama, en los que Cristo desaparece hacia arriba viéndosele sólo los pies como en las Ascensiones lo que podría indicar el uso de un mecanismo aéreo que hiciese desaparecer al actor que representaba a Cristo, o a una estatua que lo sustituyese, ante los ojos de los espectadores²³⁹. Otro caso interesante es el del *Evangelario de Bury St Edmunds*, quizá inspirado también en el drama, en el cual la escena se ambienta bajo una triple arcada y a uno de los lados aparece como colgando una túnica con una figura humana apenas esbozada entre sus pliegues²⁴⁰.

litúrgico, el *threnos* y los baldaquinos fueron frecuentes en el románico italiano. Son frecuentes también en Italia los baldaquinos cupulados en escenas de la Visita de las Marías (COOK (1927-28), p. 338, fig. 30). Sobre el uso de baldaquinos en los dramas litúrgicos véase más arriba el capítulo dedicado al mobiliario litúrgico y el teatro y el Apéndice dedicado al teatro bizantino.

236 Hay, por otra parte, casos posteriores en el arte en los que sí parece evidente que se copia un decorado teatral. En una de las claves del claustro de Norwich, en las que frecuentemente se han señalado influencias teatrales, el “Castillo de Emaús” es un pabellón gótico de madera muy elaborado y tras los personajes aparece una cortina de tiras móvil como las que sabemos que se utilizaban en escena. (Vid. ANDERSON (1963), p. 150, Pl. 13c).

237 COHEN (1951) [1906], p. 31 así lo supone en el caso de Rouen.

238 *Victoria & Albert Museum Ms 661*. KONIGSON (1975), p. 30 y Pl. 1 y PÄCHT (1962), lam. VIII fig. 29. Otro caso del mismo tipo en un salterio inglés de la *British Library* (ca. 1200, Ms. Royal I.D.X fol. 5v, en SCHAPIRO (1998)[1973-1996], fig. 32).

239 La fecha del siglo XII parece muy temprana ya que no tenemos noticias del uso de artefactos aéreos en la escena hasta el siglo XIV y se ha impugnado la tesis de Mâle sobre el origen teatral de las representaciones de la Ascensión en las que Cristo desaparece por la parte superior de la escena viéndosele sólo los pies. Sin embargo, algunos datos recientes permiten dudar de la tesis tradicional (vid. infra el capítulo dedicado a la Ascensión)

240 Cambridge, Pembroke Ms. 120, fol 4v., PÄTCH (1960), pp. 74-78. En casos posteriores Cristo vuela después de la comida (grabado de Claude Gillot, S.XVIII), o se volatiliza cual un fantasma evanescente como en una pintura de Christian Winck en el Museo de Augsburg (vid. REAU II, 2, p. 566 (1996), p. 589).

La Aparición de Cristo a la Magdalena (Noli me tangere)

Según el Evangelio de San Juan²⁴¹ Cristo se apareció a la Magdalena en la figura de un jardinero sin que ella pudiera reconocerlo hasta que él la llamó por su nombre. De nuevo la metamorfosis de Dios en hombre como elemento esencial de todo mito.

En el arte la localización de la escena en un jardín se indica en un principio simplemente por la presencia de un árbol, rasgo muy frecuente en el románico, por ejemplo en un capitel de Aguilar de Campóo. Generalmente, nada indica en la figura de Cristo que se trate de un jardinero ya que suele aparecer con túnica llevando en una mano una cruz triunfal o una oriflama, el *vexillum* que anuncia la Resurrección. En algunos casos, sin embargo, los artistas intentan representar a Cristo como un verdadero jardinero sustituyendo la cruz por una pala o azada²⁴² y, más tarde, poniendo a Cristo un gran sombrero de paja y situándolo en un huerto bien cultivado cavando la tierra o arrancando las malas hierbas.

Para Mâle se trata de innovaciones tardías, introducidas en los siglos XIV y XV por influencia de los *Misterios*.²⁴³ El realismo de la escena obligaría a la caracterización del personaje por medio del vestuario y de la escena tomarían los artistas la Pala y el Sombrero²⁴⁴. El primer caso de Cristo con pala sería para Mâle el altorrelieve de Jean le Bouteiller en el coro de Notre-Dame de París, (ca. 1351)²⁴⁵ apareciendo en el siglo XV el motivo del sombrero (Vidriera de Serquigny, grabados de Dürero, misericordia de Lincoln...)²⁴⁶.

241 Juan. 20, 15: *Illa existimans quia hortolanus esset, dicit ei...*

242 Puede llevar también la pala en una mano y la cruz en la otra como sucede en muchos alabastros ingleses. Un báculo se menciona en el drama de Chester “*Tunc veniet Iesus Alba indutus Baculumque manibus portans...*” (p. 347). Los alabastros en HILDBURG (1949), p. 59.

243 En el siglo XIV sitúa también Reau la aparición de la iconografía. (Vid. REAU (1955-59) II, 2, pp. 556 ss. y (1996) 1.2 pp. 576 ss.).

244 Como en otras muchas escenas, el teatro bajomedieval parte del tema evangélico pero deriva hacia el ámbito de lo profano con rasgos cómicos e incluso groseros. En dos dramas pascuales de Sterzing se comienza con el litúrgico *Mulier quid ploras?*, pero se pasa rápidamente a un diálogo plagado de insinuaciones amorosas (vid. textos alemanes y traducciones italianas en WARNING (1989), pp. 124 ss.) Es un fenómeno frecuente en el teatro medieval como hemos visto en el caso de la escena de la compra de perfumes. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que escenas profanas con rasgos cómicos pueden encerrar en el fondo alegorías religiosas. En el *Drama pascual de Viena*, por ejemplo, Jesús se muestra contrariado por la hierba y la maleza que crece en su huerto y se extiende en un diálogo con la Magdalena en el que concluye diciendo que no tiene más remedio que arrancarlas ya que tiene que labrar su huerto para obtener frutos y llevarlos al mercado y comprar pan “para alimentar mi cuerpo en este tiempo pascual” (“*das ich irnere meynen leip/ keyn desir osterlichen czeit*”), frase en la que podría verse una alegoría de la eucaristía y del huerto del Cantar de los Cantares.

245 MÂLE (1904) fig. p. 384 y (1995) [1922], fig. 39, p. 77.

246 MÂLE (1904) y (1995) [1922], p. 78; ANDERSON (1963), pl. 2b.

Siguiendo las indicaciones de los escenógrafos²⁴⁷ y los comentarios de los teólogos, los artistas bajomedievales transforman así a Cristo en un nuevo Adán ya que éste suele aparecer después de la expulsión del Paraíso trabajando el campo como un jardinero mientras que Eva, como María, la nueva Eva, en la Anunciación, aparece hilando²⁴⁸.

En efecto, todos los grandes *Misterios* bajomedievales especifican la aparición de Cristo caracterizado de jardinero: Gréban en su *Pasion* proporciona la siguiente indicación: “*Icy vient Jésus par derrière en forme d’un jardinier*”. Jean Michel nos lo presenta “*en estat de jardinier*”. En el ciclo de York, Jesús viene “*as a gardner*”, y en el Digby Play “*intrat in specie ortulan?*”²⁴⁹

Ningún texto concreta la aparición en escena del atributo de la pala pero es de suponer que el actor aparecía caracterizado así, además en los inventarios de los pañeros de Coventry se conserva una mención de una pala, probablemente utilizada en la aparición a la Magdalena²⁵⁰. En todo caso, si los aperos de Cristo no aparecen específicamente mencionados en el teatro en cambio los de Adán sí: en un inventario (1672) de enseres para la representación del *Misteri d’Adam i Eva* valenciano se menciona un *llegó* (azada) que Adán, como agricultor, llevaba en escena.²⁵¹

La tesis de Mâle presenta sin embargo un problema y es que en el arte hay casos muy anteriores al relieve del coro de Notre-Dâme de París. El propio Mâle en su libro de 1922 añade un párrafo a lo escrito en el artículo de 1904 reconociendo que en la pintura sienesa la pala aparece desde principios del siglo XIV (*Horas* de Jean d’Évreux)²⁵² apuntando la posibilidad de que la pintura sienesa estuviera influida por el teatro de los franciscanos. Con respecto a Francia, reconoce que el motivo pudo llegar de Italia aunque los *Misterios* contribuirían a expandirlo²⁵³. Antes, sin embargo, de que aparezca la pala en la pintura

247 En el *Jeu d’Adam* el diablo le llena la huerta de cardos y le reprocha a Adán su estrechez de miras al conformarse con su ocupación de Jardinero: *En monteras jamés plus halt?/ Molt te porras tenir por chier/ Quant Deus t’a fait son jardinier!/ Dieu t’a fait gardien de son ort!*, ocupación que el diablo le adjudica ya antes de la caída, a diferencia del Génesis (3, 23): “Y le arrojó Yahvé Dios del jardín del Edén, a labrar la tierra de que había sido tomado”. También en la Península tenemos casos de Adán jardinero en el Corpus de Toledo (vid. TORROJA y RIVAS (1977), p. 54).

248 Trabajando la tierra aparece Adán en el románico (Biblia de Burgos (fol 12r), capitel de Sta. Mª de l’Estany) y en el gótico (Pinturas de Sigena, retablo de Guimerá (ca. 1402-14) citando sólo casos españoles. La representación de Cristo como nuevo Adán es coherente con el contexto ya que María Magdalena fue también considerada por algunos padres de la iglesia como una segunda Eva (Vid. DAVIDSON (1982) p. 89).

249 York, p. 422; Digby, p. 219.

250 Vid. DAVIDSON (1982), p. 50. Sobre el uso de la pala en el teatro medieval véase MAY (1982).

251 HUERTA I VIÑAS (1976), p. 34.

252 De mediados del XIV es el *Noli me tangere* de la Iglesia baja de Asís, obra de un discípulo de Giotto, en el que Cristo lleva un pico en la mano izquierda.

253 MÂLE (1995) [1922], p. 78.

italiana la encontramos en el arte otoniano tardío²⁵⁴ y en el románico español (Capitel de Lebanza)²⁵⁵. Ya en el gótico aparece en un evangeliario procedente de la Santa Capilla de París (ca. 1230-39)²⁵⁶ aunque es cierto que el motivo no se populariza hasta el siglo XV, época dorada de los grandes *Misterios*.²⁵⁷

En todo caso, conviene recordar que para encontrar a Cristo en escena caracterizado como jardinero no hay que esperar a la aparición de los grandes *Misterios* vernáculos a los que se refiere Mâle. La escena del *Hortolanus* aparece en numerosos dramas litúrgicos, para Young en un estadio avanzado, no antes de 1160-63²⁵⁸. En algunos casos se especifica en las rúbricas la existencia de vestuario de jardinero que podría incluir una pala. Ya a finales del siglo XII aparece Cristo *in similitudinem Hortolani* en el drama litúrgico de Fleury-St-Benoît²⁵⁹, algo que no debió de ser infrecuente ya que se mantiene en una *Visitatio* tardía de Coutances (siglo XV): *tunc veniat Christus in habitu Ortolani*.²⁶⁰

En España la escena del *Ortolanus* aparece en el ya mencionado Ms 105 de Vic a continuación de la *Visitatio* y precediendo a la del *Peregrinus* en un cuadernillo añadido,

254 En un fresco de Essen (ca. 1050), aunque el mal estado del mismo permite la duda (vid. HEITZ (1963), p. 199).

255 El capitel de Sta. Mª de Lebanza (Palencia), hoy en el *Fogg Art Museum* de Harvard, se fecha hacia 1185-90. En la ficha de la pieza en el catálogo de la exposición del *Metropolitan (The Art of Medieval Spain* n° 98, p. 220) se identifica como Cristo en figura de jardinero a la figura que aparece con un azadón en la cara derecha del capitel de la Resurrección aunque el autor de la ficha expresa sus dudas por la cronología de la pieza. Creo, sin embargo, que la identificación es correcta ya que en efecto la escena del *Noli me tangere* es apropiada en combinación con la visita de las Marías al sepulcro que aparece en otra de las caras del mismo capitel y la misma asociación, aquí claramente un *Noli me tangere* pero con Cristo sin la azada, aparece en un capitel de Aguilar de Campó relacionado iconográfica y estilísticamente con el de Lebanza.

256 BNP Ms lat. 8892 fol. 12. DAVIDSON (1986), p. 89.

257 En Inglaterra es muy frecuente en los alabastros y en las claves de bóveda, ambos medios muy influidos por el teatro. En España aparece en el retablo del convento de Sta Mª Magdalena de Palma de Mallorca, en el retablo de la capilla del contador Saldaña en el Convento de Santa Clara de Tordesillas (Nicolás Francés, primera mitad del XV, Fig. 38), en el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca (Nicolás Florentino) y en una tabla de Juan de Flandes procedente del palacio de Margarita de Austria en Malinas, hoy en el Palacio Real de Madrid (Fig. 39, 1496-1504). En Italia lleva Cristo la azada al hombro en un fresco de Fra Angelico en el convento de S. Marcos de Florencia. Fuera ya de la época medieval y del primer Renacimiento sigue siendo frecuente el motivo hasta el siglo XVII: con pala al hombro y gorro de jardinero se nos presenta en un esmalte lemosín de la Iglesia de San Nicolás de Valencia (ca. 1530, Fig. 40). En un lienzo de Correggio (ca. 1515-34, Prado n°111) lleva laya o azada. En una tabla de Poussin (Prado n° 2306) Cristo hace gesto de cavar con una pala de jardinero (para desenterrar zanahorias, según Reau al cual le parece de mal gusto) y en otra de escuela florentina también en el Prado (n° 523, Perino del Vaga, siglo XVI?) lleva un rastrillo. Giulio Romano y Gian Francesco Penni lo caracterizan con pala y gorro de jardinero en una tabla del Prado (n° 323 vol. II, 925), y en un anónimo madrileño de principios del XVII lleva también la pala al hombro y al fondo se ven un huerto bien cuidado (Prado n° 3531, vol. II 1126).

258 *Visitatio Type III*. YOUNG (1932), p. 369 se basa para establecer la cronología del tipo en la inexistencia de manuscritos anteriores a 1160 y en la circunstancia de que Gero de Reichersburg no condena la escena. Sin embargo, hay casos en el arte en los que aparece la escena del *Noli me tangere* en asociación con una visita de las Marías claramente inspirada en el drama litúrgico, lo que vendría a demostrar que su aparición debió de producirse hacia finales del XI (vid. HESLOP (1981), p. 159). Sobre el origen ceremonial de la escena del *hortulanus* existen dos posturas contrapuestas: una propugna que la escena se utilizó por primera vez en una *Visitatio* (WOOLF (1972), p. 20) y la otra que fue importada del drama del *Peregrinus* del lunes de Pascua.

259 YOUNG (1932), I, p. 395.

260 YOUNG (1932), I, p. 409.

como se recordará, a finales del siglo XII. Es el único texto conservado pero pudo haber otros y en todo caso prueba que la escena era conocida en la Península en el siglo XII de modo que no es imposible que el capitel de Lebanza tuviera como fuente para el motivo de la azada una representación dramática, sobre todo si tenemos en cuenta que, como hemos visto, en otras escenas del capitel (visita de las Marías al sepulcro) la influencia del drama litúrgico aparece atestiguada por la inscripción que aparece en el borde de la tapa del sepulcro.

La Ascensión

Como es habitual en la mayoría de los grandes temas del arte cristiano, se han distinguido en la formulación iconográfica de la Ascensión²⁶¹ dos grandes tipos derivados respectivamente de modelos sirios y griegos. En el tipo sirio (Evangelio de Rábula, 586), Cristo aparece estático en el cielo, de pie o sentado en majestad bendiciendo y con los atributos de la divinidad. En el griego Cristo “salta” entre nubes, a veces ayudado y recibido por la Mano Divina. Ambos tipos coexisten en occidente en la época paleocristiana y en el prerrománico y tienen manifestaciones posteriores²⁶² aunque los tipos primitivos sufren pronto modificaciones por contaminación con la iconografía de la Resurrección²⁶³.

En torno al año 1000, sin embargo, se produce en Europa una transformación que da lugar a la aparición de una nueva iconografía en la que Cristo desaparece entre nubes por la parte superior de la escena viéndose tan sólo los pies y el borde inferior de la túnica. Esta novedad, rápidamente extendida en el mundo románico, se mantiene en el gótico con el añadido de la roca con las huellas de los pies de Cristo dando lugar a un nuevo tipo de larga pervivencia²⁶⁴.

Emile Mâle planteó en 1908 que la innovación románica se debiese a la influencia sobre los imagineros de las representaciones de los dramas litúrgicos, tesis recogida más tarde,

261 El relato de la Ascensión aparece en *Lucas* 24, 50-53 y en los *Hechos* I, 9-12. Hay también referencias indirectas en otros evangelios: *Juan* 20-17 y *Marcos* 16-19, (este último en un capítulo suplementario y “no auténtico”).

262 Véanse como ejemplos del tipo griego el Salterio de Utrech (Fig. 41) y un marfil francés de hacia 1100 en SCHMITT (1990) lam. IV. En España un caso temprano del tipo estático sirio es el frontal de altar de Martinet (Worcester Art Museum, ¿finales del siglo XI?, *Ars Hispaniae*, VI, fig. 138) con Cristo en Mandorla bendiciendo con libro y alfa y omega. De la misma época es una estatua de la Catedral de Toledo y posteriores, pero del mismo tipo, el retablo de Pere Serra en Manresa y el de Martorell en la sala capitular de la Catedral de Barcelona. Como ejemplo del tipo griego véase el portal de San Isidoro de León (s. XII) con Cristo aupado por los ángeles del mismo modo que en la *Puerta Miègeville* de San Sernin de Toulouse.

263 Vid. REAU (1955-59), II, 2, p. 583 y (1996), 1.2, pp. 604 ss.

264 Para SCHAPIRO (1943), p. 247 la presencia de las huellas es un motivo gótico y no parece que estuviera presente en los primeros ejemplos románicos, pertenece a un culto posterior, más desarrollado, sobre la persona física de Cristo. Su origen se encuentra probablemente en los relatos de los peregrinos a Tierra Santa ya que en la iglesia del Monte de los Olivos se mostraba a los peregrinos una roca con las supuestas huellas de los pies de Cristo. Enrique III de Inglaterra en el siglo XIII ofreció a la abadía de Westminster la piedra con las huellas de Cristo que había adquirido en Jerusalén lo que podría explicar la popularidad del motivo en el gótico inglés (REAU (1955-59), II, 2, p. 584 y (1996), 1.2, p. 606). A Enrique, sin embargo, debieron de engañarlo con la reliquia como a tantos otros ya que la roca todavía se enseña a los peregrinos en Jerusalén y tenemos noticias de otras “replicas” medievales, algunas utilizadas en el teatro. En el *Misteri Assumpcionista Valencià* (ca. 1418), María en su peregrinación por los lugares donde su hijo había padecido, visita el *Monteolivet*, sin duda una capilla del templo, en el que “*besa la dorma dels peus del Jesús*”, lo que implica la existencia de una piedra con las huellas de Cristo (el mismo gesto lo menciona Isabel de Villena en su *Vita Christi* de modo que debió de existir en Valencia una roca con huellas tenidas como las de Cristo).

cuando el propio Mâle la había abandonado, por Gustave Cohen.²⁶⁵ Meyer Schapiro, sin embargo, en un trabajo clásico sobre el tema publicado en 1943 impugnó completamente la tesis de Mâle señalando que el tema aparece en el arte hacia el año 1000 mucho antes de que tengamos documentados en el teatro dramas en los que un actor o una estatua desapareciesen de escena mediante una tramoya vertical²⁶⁶. Todos los casos tempranos de la iconografía son ingleses o relacionados con el arte insular²⁶⁷ circunstancia que Schapiro explica como una manifestación más del denominado “realismo inglés” apreciable en otros campos. Frente a la imaginería rígida y simbólica de raíz bizantina, los miniaturistas ingleses de finales del siglo X y comienzos del XI desarrollan un nuevo concepto de arte basado tipos cada vez más concretos y activos. La nueva iconografía de la Ascensión supone una visión subjetiva, óptica y fenoménica del acontecimiento que no se concibe como un emblema sino que se ve desde el punto de vista –óptico y psicológico– de los Apóstoles, exactamente dentro del tono en el que se relata en episodio en los *Hechos de los Apóstoles* y en los sermones anglosajones del siglo X²⁶⁸, muy diferente del breve relato de San Lucas que presenta a los Apóstoles postrados ante Cristo mientras este se aleja bendiciendo²⁶⁹.

Los artistas ingleses optan por una iconografía activa, más dramática que simbólica – aunque niegue su origen teatral Schapiro reconoce inconscientemente, como ya notó Clyde Brockett²⁷⁰, el carácter dramático de la escena y su teatralidad–, dentro de una transformación general del arte inglés que avanza hacia el realismo. Los casos en los que en el arte la escena no transcurre al aire libre sino en un interior y Cristo desaparece atravesando el techo no se explicarían por la influencia del teatro como pensaban Mâle y Cohen sino por una antigua tradición, conocida en las Islas Británicas, que afirmaba que la

265 MÂLE (1908), p. 53. El párrafo lo elimina en la segunda edición (1922) y en las siguientes. COHEN (1943), pp. 341-42 retoma la tesis citando casos en el teatro posterior (en Mons (1501) una rúbrica dice “*et font semblant les assistants de toujours regarder en haut*”).

266 SCHAPIRO (1943), p. 241 ed. española. Le sigue REAU (1955-59), II, 2, pp. 585-86 y (1996), 1.2, p. 608.

267 Evangelionario de Saint Bertin (St. Omer, ppios S. XI, *Morgan Library* Ms. 333, fol 85. SCHAPIRO (1943) fig. 8, continental pero de la Escuela del canal), Misal de Roberto de Jumiegés (Bib. Ruán Ms. 274 (Y.6) fol 81v (fig. 4), Salterio de Bury Saint Edmunds (Bib. Vat. Regina Ms. 12 fol 73v (fig. 3).

268 *Blücking Homilies* (971) “Y cuando hubo dicho estas cosas, mientras ellos miraban, fue levantado, y una nube le ocultó de sus ojos”. (SCHAPIRO (1943), p. 251.

269 En un capitel del Claustro de Tudela en el que se ha señalado la existencia de recursos escenográficos inspirados en el teatro (JOVER HERNANDO (1987), p. 30) se sigue el relato de los *Hechos* 1, 10, las figuras miran hacia lo alto y dicen adiós con la mano derecha (“mientras estaban mirando al cielo, la vista fija en él...” “*cumque intuerentur in caelum euntem illum...*”). En el evangelio (*Lucas* 24, 52) dice, por el contrario, que se postraron ante Cristo “*Et ipsi adorantes regressi sunt in Ierusalem...*”.

270 BROCKETT (1988), p. 198.

iglesia construida sobre el Monte de los Olivos, en el lugar donde Cristo habría ascendido a los cielos, no tenía techo para que se pudiera mirar al cielo como los Apóstoles. Son probablemente estas leyendas –recogidas por Adammán de Iona a finales del siglo VII y por Beda el Venerable– las que llevan al poeta Cynewulf a mediados del siglo VIII a imaginar la Ascensión en los siguientes términos:

“Nuestro Señor salió atravesando el techo del templo mientras ellos le miraban, los hidalgos elegidos que en aquel lugar de reunión contemplaron las huellas postreras de su bienamado Príncipe. Vieron al Señor, al hijo de Dios, ascender de la tierra a las alturas”²⁷¹

Los argumentos de Schapiro parecieron, en principio, definitivos de modo que tras la publicación de su trabajo nadie siguió manteniendo la tesis de la influencia del teatro en la iconografía medieval de la Ascensión. Recientemente, sin embargo, Clyde Brockett ha reactivado la polémica planteando la hipótesis de la existencia de un drama inglés perdido anterior al año 1000²⁷². Partiendo de las similitudes entre los versos del *Quem Quaeritis* y los de un *Quem Cernitis ascendise super astra o cristicolae*²⁷³ conservado en un manuscrito con notación musical del *British Museum* (ca. 1050)²⁷⁴ Brockett apunta la posibilidad de que éste hubiera sido representado. De este modo, la escena de la Ascensión que aparece en el manuscrito inmediatamente antes de los versos (fol. 18r), en la cual Cristo desaparece entre las nubes, podría haberse inspirado en el drama o incluso ser simplemente la ilustración visual de la representación²⁷⁵.

El manuscrito del *British Museum* es medio siglo posterior a los más antiguos casos artísticos pero en el continente hay tropos similares al *Quem Cernitis* inglés desde el 980-85²⁷⁶. La posibilidad de que estos tropos y otros posteriores –de finales del XI y comienzos del XII se conservan varios casos más– hubieran dado lugar a un drama de la Ascensión ya había sido apuntada por Gayley en 1907²⁷⁷ aunque pocos la habían tenido en cuenta porque Young en su libro sobre el drama litúrgico medieval, pronto convertido en la obra

271 SCHAPIRO (1943), la traducción es la de la versión española del artículo (1977), p. 246.

272 BROCKETT (1988).

273 Sobre este tipo de tropos y sus posibilidades dramáticas vid. YOUNG (1932), I, pp. 196 ss.

274 Cotton Calígula A.XIV, fol 18v.

275 Brockett apunta toda una serie de rasgos dramáticos en la miniatura que considera inspirados en la representación.

276 Uno procedente al parecer de San Marcial de Limoges (BNP Ms. Lat. 1834 fol. 133v) y el otro de Aurillac (BNP Ms. Lat. 1118, fol. 57v)

277 GAYLEY (1907), p. 31. En la Península tenemos un caso en un tropario de Ripoll, vid. ANGLES (1935), p. 247.

canónica sobre el tema, afirma no haber encontrado prueba alguna que apoye la hipótesis.²⁷⁸ Brockett, sin embargo, ve en la ilustración del Cotton Caligula A.XIV la prueba de que existieron representaciones desarrolladas en el interior de la iglesia con un *Mons Oliveti* en un estrado elevado cubierto con tela en la cima del cual desaparecería Cristo tras una cortina comenzando entonces el canto del *Quem Cernitis*.²⁷⁹

Cabe entonces una duda razonable sobre el posible origen teatral de la iconografía románica de la Ascensión pero en lo que no parece existir duda es en la existencia de influencias teatrales en casos posteriores. Durante los siglos XIII-XVI abundan por toda Europa, especialmente en los países germánicos, las imágenes de madera de Cristo resucitado, generalmente de tamaño menor que el natural y rodeadas por una aureola de nubes esculpidas (Iglesia de Visby, (Närke, Suecia); Iglesia de Sta. María de Gdansk (Polonia)²⁸⁰; Imagen de Kleinwangen (Suiza, Fig. 42)...) que sabemos se utilizaban en las representaciones de la Ascensión haciéndolas subir hasta las bóvedas de la iglesia con ayuda de una polea y una maroma que se sujetaba a una argolla metálica fijada en la cabeza o la parte trasera de la estatua (Fig. 43)²⁸¹. En varias de estas imágenes aparece grabada o pintada en la aureola la frase *surrexit sicut dixit vos*, o alguna similar, lo que indica que la misma imagen era utilizada en las representaciones de la Resurrección²⁸² de Cristo y de su Ascensión²⁸³.

278 YOUNG (1932), I, pp. 197, nota 5 y 483.

279 BROCKETT (1988), pp. 200-201.

280 Ambas son obras del mismo taller, hacia 1425/50 (vid. HAASTRUP (1987).

281 Talla del Museo de Friburgo, obra de Hans Fries y Martin Gramp (ca. 1503). Otro caso con argolla de sujeción procedente de Fulda (ca. 1360) en TRIPPS (1999), fig. 55.

282 En España tenemos documentado algún caso de representaciones de la Resurrección usando imágenes de madera. Así se describe la ceremonia en la llamada Consueta antigua de Zaragoza (finales del XVI): “Luego vaxo un angel con una espada en la mano y rompio un belo de tafetan carmesi y apareció una figura de bulto de un Christo resucitado, figura muy hermosa y muy dorada” (DONOVAN (1958), p. 58; GARCIA DE LA CONCHA (1977), p. 174). También se utilizaban con toda probabilidad estatuas, en este caso de la Virgen, en los dos autos del *Códice de Autos Viejos* que tratan de la Resurrección de Cristo (ROUANET LX y LXI y notas pp. 294-96) ya que en ambos los Pastores adoran a la Virgen que se le aparece pero ésta no pronuncia una sola palabra. Otros casos de uso de imágenes en escena los tenemos en los autos asuncionistas catalanes en los que solía usarse una pequeña imagen de María para representar su alma, por ejemplo en el misterio de Tarragona (s. XIV) (Vid. CASTAÑO (1996), p. 57).

El uso de imágenes en lugar de actores cuando había que realizar ascensos o descensos era frecuente en el teatro medieval para evitar peligros y/o reducir el peso que tenían que soportar las tramoyas. En el Misterio asuncionista valenciano los actores eran sustituidos por imágenes cuando tenían que subir a la *peanya* y el *araceli* para evitar accidentes ya que en 1493 hubo uno, se soltó el araceli y se rompió la imagen de piedra de Sta. Marta que estaba en su capilla. Generalmente en las representaciones no se utilizaban las imágenes de devoción normales (por su peso y el peligro de que sufrieran daños) sino imágenes específicamente teatrales de talla corta y poco pesadas. En el Misterio de Elche, por ejemplo, la imagen de María (quemada en 1936 y copiada luego) era pequeña y de madera ligera, tenía el cuello y los brazos articulados para facilitar su vestimenta y poder colocarla mejor como difunta y se le cambiaba la cara con una mascarilla. Hay noticias de ella desde el XVI pero parece que siempre fue una imagen teatral, lo que pasa es que algunas

En España no conozco imágenes de este tipo que hayan llegado a nuestros días pero tenemos noticias de ellas y el reflejo que han dejado en la pintura. En varios casos (Breviario de Martín de Aragón, Breviario y Libro de Horas de Isabel la Católica, frescos de Nogueira (Chantada, Lugo), tabla de Miguel Alcañiz en la Hispanic Society de Nueva York (Fig. 44)²⁸⁴), Cristo aparece en la escena de la Ascensión suspendido en el aire y rodeado de una aureola ovalada de bordes rizados como nubes o guarnecidos de angelotes que recuerda inmediatamente a las de las estatuas de madera que se utilizaban en el teatro²⁸⁵.

El uso de estas imágenes está atestiguado por las rúbricas del drama litúrgico de la Colegiata de San Cástulo de Moosburg (Alemania)²⁸⁶. El drama lo conservamos en un manuscrito del siglo XIV (1363), pero en él se afirma que las representaciones de la Ascensión eran en Moosburg “*nobiscum antiquo more*”, lo que autoriza a pensar que existieron ceremonias similares al menos desde el siglo XIII si bien el resto de los testimonios conservados (Bamberg, Augsburgo, Berlín y Gloucester) son bastante posteriores²⁸⁷.

Los datos de Moosburg y del resto de los lugares citados indican que la imagen de madera de Cristo desaparecía ante los ojos de los espectadores a través de un óculo

de estas imágenes teatrales llegaron a ser a su vez objeto de devoción como sucedió en Elche.

283 Ya hemos mencionado las contaminaciones que se producen entre la iconografía de la Ascensión y la de la Resurrección e incluso existen casos en los que ambas escenas se representan simultáneamente. En Galicia se unen Resurrección y Ascensión en las pinturas murales de la Iglesia de Sta. M^a de Nogueira (Chantada, Lugo), obra del denominado Maestro de Nogueira (2^a/2 XVI). La Resurrección se representa al modo románico con la visita de las Marías al sepulcro (es una iconografía retardaria pero hay otros casos en el XVI en la pintura de Juan de Flandes y de Antonio Vázquez. En el caso de Chantada aparece una de las mujeres es la Virgen de modo que puede ser considerado un caso de “*prima vidit*”). Sobre la tapa del sepulcro aparece Cristo flotando en el aire rodeado de una aureola de nubes rizadas muy similar a las de las imágenes germánicas de la Ascensión. Hay también una cartela que condensa las palabras del ángel en el texto evangélico (Mateo 28, 6): SURREXIT NON EST HIC VIDETE (vid. GARCIA IGLESIAS (1986), p. 147). La unión de ambas escenas no es muy frecuente pero hay más casos (Taddeo Gaddi, escuela Bohemia etc., vid. REAU (1955-59), II, II, p. 542, otros casos en el mural de la Pasión de Juan Oliver en Pamplona y en Italia en pinturas del círculo de Rimini). La imagen sintetiza las dos versiones plásticas la Resurrección, la “elíptica” y la “literal”, con la Ascensión, dando lugar a una “Resurrección ascensional”.

284 El Breviario del rey Martín de Aragón (BNP, ROTH 2529 fol. 233v, ca. 1400-03), ha sido estudiado por PORCHER (1950) pueden verse sus miniaturas en el servidor Web de la BNP: <http://www.bnf.fr/enluminures/jepg/>. Sobre las pinturas de Nogueira vid. supra nota 283. El Breviario y el Libro de Horas de Isabel la Católica son de origen francés, del Libro de Horas hay una reciente edición facsímil de M. Moleiro.

285 Casos similares aparecen en la pintura de otros países. En Italia tenemos un caso, sin la aureola de nubes onduladas pero claramente inspirado en las imágenes de la Ascensión, en el *Entierro y Resurrección de Cristo* de Niccolo di Pietro Gerini (Iglesia de S. Carlos de Florencia, (LARSON (1959), p. 164 fig. 2). Muy claro es también el caso de la Ascensión de Mategna en los Uffizi con una aureola inspirada en las nuvolas que se utilizaban en el teatro italiano (vid. supra el capítulo dedicado a Escenografía y arte).

286 Texto latino en YOUNG (1932), I, pp. 484-89, en inglés en HAASTRUP (1987), p. 151, traducción castellana en ASTEY (1992), pp. 393 ss., véase también LARSON (1959), p. 163.

287 Sobre el *Ordo* de Bamberg, impreso en 1587, véase YOUNG (1932), I, pp. 694-95 y LARSON (1959), p. 164). Los casos de Augsburgo (1487), Catedral de Berlín (s. XVI) y Gloucester, en YOUNG (1932), I, pp. 484 y 696-7. Hay también testimonios de Ascensiones en la Iglesia del Carmen de Florencia en los siglos XIV, XV y XVI.

practicable situado en la clave de la bóveda del crucero²⁸⁸. El que se utilizaba en Moosburg hoy no se conserva ya que la Colegiata de San Cástulo sufrió numerosas reformas pero tenemos numerosos casos de óculos o trampillas similares desde la segunda mitad del XIII (el más antiguo en la Catedral de Visby, ca. 1275) y su existencia prueba que hubo representaciones con tramoya vertical desde el siglo XIII. La mayoría de los casos estudiados son de la Europa del Norte²⁸⁹ pero es probable que existan en otras zonas y hayan pasado desapercibidos para los estudiosos del teatro medieval.

En España, tenemos algunos y en varios de ellos puede probarse su uso teatral. La Catedral Vieja de Lérida tuvo un óculo, hoy cegado, en su cimborrio (siglo XIII) y es muy probable que se utilizase en las representaciones de la Ascensión, Pentecostés y Asunción que tenemos documentadas en la Seo leridana desde el siglo XV²⁹⁰. Sabemos también que en el Misterio de Elche se utilizaba en los ascensos y descensos de la *mangrana* y el *araceli* una abertura en el techo de la iglesia de 1566 que comunicaba con el tejado, la *trapa del terrat*, aunque su estructura fue modificada por Marcos Evangelio en 1760²⁹¹. En la iglesia de La Alberca (Salamanca) todavía se usa en representaciones de la Pentecostés una ventana situada cerca de la clave de la bóveda de la capilla mayor (Fig. 45) desde la cual un sacristán hace descender una paloma de madera con velas encendidas en las alas²⁹². Un caso muy claro es el de la Colegiata de Cangas (Pontevedra) en cuya bóveda del crucero, las nervaduras confluyen en un óculo (Lam. VII, Fig. 2) de algo más de un metro de diámetro, moldurado como los nervios de la bóveda y decorado con una cenefa de bolas y

288 Los huecos en la clave de las bóvedas servían para hacer desaparecer la imagen de Cristo en la Ascensión pero también para arrojar sobre los espectadores hostias y pétalos de flores (así lo indica el texto de Moosburg) e incluso, algo que se critica en Moosburg, agua y estiércol, costumbre se mantenía en la Colegiata de San Cástulo en el siglo XVIII, (vid. HAASTRUP (1987), p. 159). En España hay referencias similares en la Catedral de Lérida donde se arrojaban flores desde las ventanas del cimborrio (vid. RUBIO GARCIA (1973), p. 44) y en una consuetudine dieciochesca de la Catedral de Zaragoza se dice “por esta boveda a este mismo tiempo los escolares de la sacristía mayor hechan alleluias de papel impresos con motes o dísticos del Misterio con mucha abundancia para alegrar a los que las esperan y recogen” (vid. GARCIA DE LA CONCHA (1977), p. 175). Otro de los usos de estos óculos era hacer descender desde ellos a la paloma del Espíritu Santo en las ceremonias de la Pentecostés (véase el apartado siguiente).

289 Además de Visby tenemos los casos de la Iglesia de Kalkar (Alemania, cerca de Holanda, ca. 1475), Iglesia de la Virgen de Elsinore y Catedral de Arhus (Dinamarca) e Iglesia de Helsingborg (Scania, Suecia), vid. HAASTRUP (1987), pp. 153 ss. Ya del XVI son las iglesias evangélicas alemanas de Wimpfen am Berg y Schwaigern (TRIPPS (1999), figs. 10 a-b y 11 a-b) y la Iglesia de San Amando de Urach (Suiza, ca. 1520, Lam. VII, Fig. 4) y la Catedral de Berna (Peter Pfister, 1517). En Francia hay un caso en la bóveda del crucero de la catedral de Chartres (TRIPPS (1999), fig. 70b).

290 Vid. RUBIO GARCIA (1973), pp. 32 ss. La documentación leridana publicada por Rubio es del siglo XV pero el cimborrio es del XIII por lo que podrían haber existido desde esa centuria. También del siglo XIII, aunque reformada, podría ser una abertura cuadrada en el segundo tramo la bóveda de la nave central de la Catedral de Lugo que comunica con una pequeña linterna también cuadrada que se abre al tejado. No conozco documentación que pruebe su uso teatral y podría tratarse simplemente de un intento de los reformadores de la cabecera de dotar de adecuada iluminación cenital al coro de Francisco de Moure (1621-25).

291 QUIRANTE SANTICRUZ (1987), p. 133.

292 CEA GUTIERREZ (1987) pp. 29-30.

peltas. La bóveda es de principios del XVI aunque fue restaurada a principios del siglo XX cerrándose entonces por el exterior el óculo con dos losas de granito y una barra de hierro de la que cuelga en la actualidad una lámpara. No he podido encontrar datos documentales que prueben la existencia de representaciones de la Ascensión en la colegiata canguesa pero la presencia del óculo es, a mi entender, prueba concluyente.

Aunque apenas conservamos en la Península textos medievales de dramas de la Ascensión²⁹³, la existencia de trampillas y óculos supone un indicio claro de que tuvo que haber representaciones, quizá mimadas o con textos muy cortos que se transmitían de boca en boca y que por eso mismo no han llegado hasta nuestros días. Muchas de estas ceremonias debieron además de pervivir hasta fechas muy recientes tanto en la Península como en el resto de Europa. Los reformadores de finales del siglo XVI las condenan repetidamente lo que prueba que por entonces estaban de plena actualidad y todavía a finales del siglo XVII la Ascensión se representaba así en la iglesia Mayor de Bozen (Bolzano, Tirol) con un actor de carne y hueso que desaparecía por la clave de la bóveda²⁹⁴. En España sólo conozco una referencia de segunda mano pero muy significativa. Ulla Hastrup menciona en su trabajo de 1987 el testimonio de su maestra, la antropóloga de origen hispano Marisa Rey-Henningsen, la cual durante su niñez, alrededor de 1930, había asistido en un convento español a una representación de la Ascensión que tuvo lugar fuera de la iglesia, bajo una carpa en cuya parte superior había una abertura por la que se hacía salir una imagen de Cristo²⁹⁵.

¿En qué medida influyeron en los artistas estas representaciones?. No parece que puedan estar en el origen de la iconografía medieval de la Ascensión ya que todos los datos que tenemos de representaciones con imágenes desapareciendo por la bóveda son

293 Tenemos el tropo *ripullense* del *Quem cernitis* que es poco probable que se representase (DONOVAN (1958), p. 194) y un drama de Tarragona aún inédito (MASSIP i BONET (1999), p. 62). El resto de las noticias son tardías. En Toledo se representó un *Auto de la Ascensión* (ca. 1500) con el monte simulado con una mesa cubierta de tela verde y un cielo del que descendía una nube que ocultaba a Cristo de los ojos de los espectadores. El mecanismo fue realizado por Antonio de Sernisel y traído de Guadalajara, lo que supone que allí existían representaciones, probablemente más perfeccionadas que las de Toledo, a donde habría llegado su fama (TORROJA y RIVAS (1977), pp. 62 y 73). Tenemos también noticias de un carro de la Ascensión en el Corpus de Cervera (1459) y de una representación de la Ascensión en Zaragoza realizada bajo la dirección del catalán Joan Just y de Juan González (datos de 1496 a 1533, EGIDO (1987), p. 9).

294 Según la descripción del viajero hugonote Maximilien Mixon (tomo el dato de MASSIP i BONET (1992), p. 92 y (1999), pp. 58-59). Hay también grabados del siglo XVIII (Fig. 46) que reproducen en vivo la ceremonia.

295 HAASTRUP (1987), p. 165 y nota 43. HILDBURGH (1949), p. 65 nota 8 dice también que las Ascensiones con efigies continuaban en uso en su época en varios países europeos pero no cita casos concretos. MASSIP i BONET (1999), p. 62 se pregunta si la representación española podría haber tenido lugar en la iglesia de Santiago de Jumilla que tiene una trampilla en una de sus bóvedas del siglo XVI, pero no parece posible ya que según el testimonio de Ulla Hastrup la Ascensión tuvo lugar en una carpa.

como pronto del siglo XIII aunque es probable, como hemos visto, que existieran tropos dramatizados anteriores en los que se utilizaban cortinas para ocultar a la estatua/actor. En todo caso, tenemos influencias puntuales en algunas obras en las que es evidente que el artista se inspiró en una representación e incluso que la reprodujo deliberadamente.

Schapiro ilustra en su trabajo sobre la iconografía románica de la Ascensión una miniatura de un manuscrito gótico de la Biblioteca Nacional de Francia en la cual Cristo desaparece de la vista de los Apóstoles atravesando el techo de una habitación.²⁹⁶ Para él, la miniatura trata de representar la iglesia de la Ascensión del *Monte Olivete* con su techo abierto, pero creo que en realidad se trata de un reflejo de las representaciones de la Ascensión que tenían lugar en las iglesias europeas. Así lo cree Hildburg respecto de un caso similar en un alabastro inglés del *Victoria & Albert Museum* (Fig. 48) en el que los pies de Cristo desaparecen bajo un dosel claramente teatral y a ambos lados aparecen ángeles incensando tal y como se especifica en el texto de Moosburg²⁹⁷. Hay además un caso que creo prueba definitivamente la inspiración en una representación teatral. Se trata de una miniatura de Jean de Limbourg en una Biblia de la Biblioteca Nacional francesa (ca. 1403)²⁹⁸. Aquí la escena se ambienta bajo una bóveda de crucería gótica en cuya clave se abre un óculo idéntico al que hemos visto en la Colegiata de Cangas a través del cual pasa Cristo que ya desaparece de modo que sólo se le ven los pies y la parte inferior de la túnica (Fig. 47).

No cabe duda en este caso de que estamos ante la reproducción de una ceremonia teatral y no se trata precisamente de un *unicum*. En España tenemos otro caso en el retablo mayor de la Catedral de Oviedo (Fig. 49), obra de principios del XVI (después de 1511) realizada por Giralte de Bruselas y Juan de Balmaseda con un nutrido taller.²⁹⁹ En este caso, Cristo desaparece por el doselete en forma de bóveda nervada que cubre la escena, si bien es cierto que el doselete de mazonería sirve igualmente de remate a la composición en el resto de las escenas del retablo en las que suele aparecer también como fondo una hilera de ventanales góticos con arcos apuntados.

¿Simple decoración o reflejo del marco eclesiástico de las representaciones teatrales?. A la luz del caso de Jean de Limbourg creo que puede pensarse razonablemente en esto

296 BNP Ms. Lat. 765 fol. 19. SCHAPIRO (1943), fig. 6.

297 HILDBURG (1949), pl. XI d.

298 BNP, MS. fr. 166, fol. 14.

299 Vid. DE CASO y PANIAGUA (1999), pp. 190 ss. Similar es el caso de la Catedral de Toledo.

último. Las representaciones de la Ascensión debieron de estar mucho más extendidas por Europa de lo que dan a entender los textos conservados y las noticias que han llegado a nuestros días. Incluso en el Barroco algunos retablos representan la Ascensión en la parte superior, ya en contacto con la bóveda, por medio de los pies de Cristo que rematan el retablo como si su cuerpo desapareciese atravesando el techo³⁰⁰.

Pasando de la iconografía de Cristo desapareciendo a la más habitual de Cristo estático en el Cielo rodeado por una mandorla o un aura luminosa y acompañado de ángeles, se ha visto también en estas mandorlas un reflejo de las que como hemos visto rodeaban a las imágenes de madera que se utilizaban en las representaciones o de las mandorlas postizas (las *nuvolas* italianas) que utilizaban los actores (*Ascensión* de Mantegna, Fig. 50).

Hildburg piensa que las mandorlas que rodean al Cristo de la Ascensión en los alabastros ingleses son reflejo de las mandorlas teatrales y argumenta que las figuras de madera que se utilizaban en el teatro eran normalmente menores que el natural³⁰¹ lo que explicaría el pequeño tamaño de los Cristos con mandorla en las Ascensiones de los alabastros, frente a la tendencia normal en otras escenas de poner a Cristo mayor que el resto de las figuras o, al menos, del mismo tamaño. Además, bajo los pies de Cristo aparece en ocasiones una pequeña plataforma o pilar, reflejo de la que servía de base a la estatua que se utilizaba en la representación. También serían teatrales para Hildburg las montañas de “cartón-piedra” que aparecen frecuentemente al fondo de la escena.

Argumenta Hildburg así mismo que las aureolas con rayos³⁰² que aparecen en los alabastros rodeando al Niño en la Natividad y en la Anunciación, a Cristo en la Ascensión o a la Virgen en la Asunción y Coronación son de origen teatral porque son cóncavas y no planas y en muchos casos los ángeles que las sostienen lo hacen con gestos humanos –

300 Véanse algunos casos en HAASTRUP (1987), p. 166. La fórmula de la Ascensión mostrando sólo los pies es medieval pero se mantiene hasta el barroco en contextos arcaizantes. La utiliza por ejemplo Juan de Flandes en una tabla del Museo del Prado (BERMEJO MARTINEZ (1992) n° 46). En Galicia tenemos un caso en las pinturas manieristas de Bendollo (GARCIA IGLESIAS (1986), p. 36).

301 HILDBURGH (1949), pp. 63-65, supone que la ejecución de las indicaciones de las rúbricas de Towneley (*ē sic ascendit, cantantibus angelis “Ascendo ad patrem meum”*) y del *Ludus Coventriae* (p. 350) harían necesario el uso de figuras pequeñas por la dificultad que supondría realizar los ascensos con actores de carne y hueso. En todo caso, el pequeño tamaño de la figura de Cristo en los alabastros podría explicarse como un intento perspectivo de paliar el alejamiento de Cristo.

302 Es probable que en muchos casos se utilizaran velas y candelas para iluminar la figura: en el Ordo de Bamberg se especifica así “*Extra chorum vero eo in loco, ubi Christi Ascensio representanda est, sternatur mensa, Christique in coelum ascendentis Imago super eam collocetur, ardentibus ex utraque parte cereis.*” (YOUNG (1932) I, p. 694) además está el caso del *Zibaldone* de Buonacorso Ghiberti conocido por descripciones y por un dibujo de la Biblioteca Nacional de Florencia cod. BR 228 fol. 115 r, (vid. VERDON (1986) fig. 23).

como humana es su apariencia—, como si asieran algo material y no como si acompañaran a una figura resplandeciente³⁰³. Además los ángeles están frecuentemente sentados o subidos en “púlpitos” o plataformas que parecen de clara raigambre teatral y sus alas tienen todo el aspecto de ser de cartón o tela.³⁰⁴

En algunos casos del siglo XV (fresco de Kiaby, Suecia) los ángeles tocan instrumentos musicales, rasgo que se ha atribuido también a la influencia teatral³⁰⁵, ya que en la ceremonia de Moosburg Cristo asciende acompañado por los ángeles que cantan la antifona *Ascendo ad Patrem* aunque no se mencionan instrumentos. Sí lo hacen, por el contrario los textos de Chester,³⁰⁶ y sabemos que en la Ascensión de Sta. M^a del Carmine de Florencia (1439) Dios Padre aparecía en el cielo rodeado de lámparas y ángeles tocando “flautas, cítaras y campanillas”³⁰⁷.

Pentecostés

El descenso del Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego sobre los Apóstoles y la Virgen narrado en los *Hechos* 2, 1-47 y profetizado por *Joel* 2, 28³⁰⁸ se representaba en las iglesias occidentales el Domingo de Pentecostés arrojando los monaguillos desde lo alto de las bóvedas del templo una lluvia de pétalos de flores, obleas y estopas ardiendo sobre los fieles mientras se cantaba el himno *Veni Creator Spiritus*³⁰⁹. Frecuentemente se soltaban en el interior de la iglesia una o varias palomas —el símbolo más frecuente del Paráclito— o

303 Es este un rasgo bastante frecuente y no exclusivo de los alabastros ingleses. Aparece prácticamente en todas las épocas y aunque no niego que en los alabastros pueda atribuirse a la influencia de las *mandorlas* o *nuvolas* teatrales —es sabido que los alabastros ingleses se inspiran frecuentemente en el teatro—, creo que no se puede generalizar y que lo que sucede en la mayoría de los casos es que los artistas no entienden bien el significado de la *mandorla*, en realidad representación esquemática del aura de Cristo, y la consideran un objeto material y no luz. Hay además abundantes precedentes bizantinos que sabemos fueron copiados en el románico (véanse algunos casos en GREEN (1979), figs. 251-55)

304 Sin embargo los púlpitos no aparecen en los casos en los que los ángeles no sostienen nimbos o aureolas (por ejemplo en los que sostienen cálices en la crucifixión). El uso de púlpitos de este tipo está documentado en el teatro inglés en las cuentas de los pañeros de Coventry que representaban un *Doomsday Play* (HILDBURGH (1949), pp. 62 y 66-67).

305 DAVIDSON (1994), p. 4.

306 LUMIANSKY y MILLS (1974), I, p. 373-76.

307 DAVIDSON (1994), p. 5.

308 “Después de esto derramaré mi espíritu sobre toda carne,/ y profetizaran vuestros hijos...”

309 Las flores son frecuentes en las ceremonias de Pentecostés (Calais) y Ascensión (Moosburg). El lanzamiento de obleas está documentado en Lérida, desde el s. XIII (Archivo Capitular Consueta S. XIII, fol. 82r “*fiat tumultus cum salvibus et conquis et proiciantur de cimborio neules et stupam incensas*”, RUBIO GARCIA (1973), p. 48).

se utilizaba (desde el siglo XIV) una paloma artificial que descendía desde la bóveda por un cable arrojando chispas, fuego y humo conseguido con productos pirotécnicos³¹⁰.

Desde el siglo XII tenemos noticias de estas ceremonias (la más antigua en Sta. María *ad Martyres* de Roma) que estuvieron muy extendidas por los diferentes países de Europa. En Inglaterra conocemos con detalle la que se celebraba en la primitiva Catedral de S. Pablo de Londres gracias a una descripción de James Pilkington en el siglo XVI y otra de William Lambarde en el XVIII³¹¹. Se utilizaba en ella una Paloma, no está claro si real o artificial, que descendía desde la bóveda del crucero saliendo por una trampilla desde la que se arrojaban hojas, hierbas, flores y agua³¹². Sabemos también que en las Catedrales de Lincoln y Norwich se representaban ceremonias similares con lluvia de flores y la presencia de un ángel que descendía incensando desde un hueco de la bóveda.³¹³ La costumbre debió de pervivir en Inglaterra hasta fechas tardías ya que a pesar de que la ceremonia londinense fue suprimida en 1548 se mantienen las condenas de los reformadores durante toda la segunda mitad del XVI. Valga como ejemplo la condena burlesca de Thomas Kirchmayer “Naogeorgus” que cuestiona el valor didáctico de estas ceremonias y las compara con juegos infantiles:

*In Pentecoste mites alabeque columbae,
Funiculis leniter uinctae, mittuntur ab alto:
Lignea postremo coelo dependent eodem.
Cernis ut idolis ludant, doceantque popellum,
Non secus ac pupis tenerae assuenerae puellae?*³¹⁴

También en Francia tenemos documentados algunos casos con descensos de palomas mecánicas y lanzamiento de estopas encendidas en Notre-Dame de París y Saint-Jacques-la-Boucherie³¹⁵ siendo adoptados más tarde estos artilugios en los grandes *Misterios*

310 El palomo volador cuenta con precedentes clásicos en la paloma construida por el matemático griego Arquites de Tarento (430-360 a.c.), la cual según Aulo Gelio volaba con un mecanismo de aire comprimido y contrapesos que la mantenían en equilibrio.

311 Vid. YOUNG (1932), I, pp. 489-91.

312 Las flores aluden a los perfumes celestiales y se tiraban al tiempo que se cantaba el *Veni Creator Spiritus*. (vid. DAVIDSON (1994b), p. 111. Las similitudes con el drama de la Ascensión de Moosburg son evidentes.

313 DAVIDSON (1994b), p. 119.

314 *Regnum Papisticum*, 1553, texto latino en YOUNG (1932), II, p. 531. Texto de la versión inglesa de 1570 (*The Papish Kingdom, or regime of Anti-Christ*) en LARSON (1959), p. 165. Larson (p. 163) apunta que en algunos casos debió de emplearse no una paloma sino un disco de madera con una paloma pintada como los que aparecen frecuentemente en la pintura. Véase también la condena de Philippe de Marnix, (*The Bee Hive of the Romishe Church* (1580) en DAVIDSON (1994A) p. 7 y (1994B), pp. 116-118.

315 VAN GENNEP (1943), I-IV, p. 1659, le sigue REAU (1955-59), II, 2, p. 594 y (1996), 1.2, p. 616.

vernáculos³¹⁶. En los Países Bajos conocemos el caso de la colegiata de Halle³¹⁷ y en Italia, donde la ceremonia tuvo gran arraigo, una descripción muy completa de la fiesta en Vizenza (1379) y noticias más breves de otros lugares³¹⁸ perviviendo incluso hasta nuestros días en Florencia³¹⁹.

En la Península tenemos multitud de noticias procedentes tanto del área catalano-aragonesa (Lérida, Perpignan, Barcelona, Valencia, Huesca) como de la castellana (Toledo, Palencia, Badajoz, Burgo de Osma, Sevilla etc.)³²⁰. Los datos más antiguos proceden de la Seo Vieja de Lérida en la que desde comienzos del siglo XIV se utilizaba una paloma artificial (la *Colometa*) que descendía desde la bóveda del cimborrio sobre la Virgen y los Apóstoles convenientemente vestidos, arrojando chispas y fuego al tiempo que caía sobre los asistentes una lluvia de obleas y se quemaba una traca de petardos³²¹. La *colometa* ilerdense era de gran tamaño, se lastraba con plomo para equilibrar su vuelo e iba provista de patas metálicas y seis pares de alas!, las cuales se unían al cuerpo del pájaro por medio de pasadores lo que parece indicar que eran móviles y articuladas como las que construyó Joan Salom en 1453 para una representación de la Anunciación en Barcelona. La paloma de Lérida era blanca y llevaba una corona de oro además de seis tubos de cobre que arrojaban fuego (cohetes o mechas ardiendo). El cimborrio se cubría con telas pintadas a modo de cielo y su tambor se decoraba con colgantes textiles y vegetales. Así aparece el cielo en el arte (*Pentecostés* de Pere Serra en el retablo del *Sant Esperit* de Manresa (Fig. 51) y de este modo lo ha reconstruido Massip para una representación contemporánea de la ceremonia leridana.

Durante el siglo XV la representación de Lérida se perfeccionó con la introducción de un *araceli* y una *nube*. El *araceli* o *bastiment* era al parecer una caseta de madera pintada y

316 *Misterio de Bourgues, Pasión de Valenciennes y Resurrección* parisina de 1491.

317 YOUNG (1932), I, pp. 490-91. Los datos son del siglo XVI (Ordinario de 1531).

318 Parma, Orvieto (*palombella*), Perugia, (*L'Aquila*)... vid. D'ANCONA (1891), I, pp. 98-100 y FACCIOLI (1975), II, pp. 686-87. Véanse también los datos que nos proporciona Abraham de Souzda de las representaciones florentinas (vid infra nota 351).

319 En Florencia la representación tenía lugar en la iglesia de *Santo Spirito* hasta que un accidente en 1471 provocó un grave incendio que destruyó el templo casi totalmente (D'ANCONA (1891), I, p. 273). En la actualidad la ceremonia, denominada *Lo Scoppio del Carro*, por el ruido de las explosiones, sigue representándose en la plaza del baptisterio de Florencia (vid. MASSIP i BONET (1986), p. 9 y (1999), p. 107, lam. LXII).

320 DONOVAN (1958), p. 144 nota 21.

321 Para Lérida véase DONOVAN (1958), p. 159; SHERGOLD (1967), p. 13; ROMEU FIGUERAS (1992), pp. 193 ss. y, especialmente, RUBIO GARCIA (1973), pp. 41-53. Recientemente MASSIP i BONET (1999), p. 36. La *colometa* ilerdense dejó de utilizarse en 1520 aunque pervivió durante cierto tiempo la costumbre de arrojar petardos y estopas encendidas (*igneus flamantes sive coets tronadors*) en la misa mayor del Domingo de Pentecostés ya que los monaguillos y niños de coro se negaron a abandonar esta "antigua y laudable costumbre".

adornada con nubes de papel en la cual estaba Dios Padre y de la cual salía una *nube* que al comenzar el descenso se abría para mostrar la paloma. Todo el artificio se accionaba con un torno situado en las terrazas del templo³²².

De 1405 es una referencia en un libro de cuentas de la Catedral de Barcelona sobre los gastos de la “*representacio del Sperit Sant que devala com lo alleluia se deya entre pólvoro, cordes e trebayes e altres coses, I £. 19 s.*”³²³, y de la misma centuria o de finales de la anterior una representación del Credo de los Apóstoles el Domingo de Pentecostés en la iglesia de San Juan de Perpignan que incluía una *colometa* que descendía con fuego en el cual los apóstoles y María prendían sus cirios.³²⁴ En Tarragona el artefacto aéreo consistía en una lámpara circular con doce mecheros que descendía de un cielo pintado entre explosiones de petardos (*fochs grechs*) y lanzamiento de flores, hojas y estopas encendidas³²⁵ y sabemos que también en Cervera se representaba el descenso del Espíritu Santo en la iglesia de Santa María (datos de 1452 y 1556) y en un carro del Corpus (1437)³²⁶.

También del siglo XV son los datos, muy completos, que proporciona el *Libre de obres* de la Catedral de Valencia (hay referencias desde 1429 a 1531), aunque parece que la ceremonia se celebraba ya desde la primera mitad del siglo XIV. En Valencia, la *palometa* salía de un cielo superior pintado en tela en el que aparecían el sol y la luna que por un mecanismo al efecto brillaban y se oscurecían. Las puertas de las que estaba provisto el cielo se abrían y salía una nube (*manegueta*) de la cual salía la *palometa* que empujada por “*lo moviment de un molinet*” bajaba hacia la nave echando fuego en todas direcciones producido por cohetes colocados en ella, al tiempo que descendían *cresoletes* encendidas simulando lenguas de fuego que se posaban sobre las cabezas de los Apóstoles. La representación tenía lugar en un principio en la bóveda del presbiterio siendo trasladada en el XV al recién construido cimborrio de la catedral cuya clave se abre en un óculo que comunica con el tejado (Lam. VII, Fig. 1)³²⁷.

322 Así se deduce de la nueva documentación publicada por BERLABE y FITE (1994). Véase también MASSIP i BONET (1999), p. 37.

323 ANGLES (1935), p. 71; DONOVAN (1958), p. 160.

324 DONOVAN (1958), p. 157ss.

325 TOMAS AVILA (1963), pp. 113-15

326 Vid. MASSIP i BONET (1999), pp.40-41.

327 El cimborrio fue comenzado en el siglo XIV y terminado en el XV por Martín Llobet. La descripción más completa de la ceremonia valenciana, compuesta a base de datos de diferentes años (de 1429 a 1531, especialmente de 1463) en SANCHIS SIVERA (1909), pp. 468-69. Los datos de Sanchis, tomados del *Libre de obres* de la catedral los siguen MERIMEE (1985)[1913], pp. 16-17, SHOEMAKER (1973)[1935], p. 14, DONOVAN (1958), pp. 143-44 y SHERGOLD (1967), p. 12. Véase también, recientemente, MASSIP i BONET (1999), pp. 37-39. La *palometa* valenciana

Las *colometas* se utilizaban también en representaciones distintas de la de Pentecostés en las que se requería la presencia del Espíritu Santo. En Mallorca sabemos que se usaba una paloma mecánica en la representación del Bautismo de Cristo según se deduce de la consuetud mallorquina *De la representacio de la tentatio que fonch feta a nro. se. xpt.*³²⁸. En Barcelona se utilizó en una representación de *L'Anunciació* (1453) una paloma mecánica que salía de la boca de Dios Padre y descendía con las alas desplegadas lanzando rayos de luz y fuego hacia la cabeza de María, regresando luego, moviendo las alas, hacia Dios Padre³²⁹. También en las representaciones navideñas de la Catedral de Valencia descendía hacia el portal de Belén una paloma de madera cubierta de plumas de papel despidiendo chispas.³³⁰

Del área castellana también tenemos noticias. En Toledo, el día de Pentecostés de 1426 se representó una ceremonia similar a las que hemos descrito ya que consta en el *Libro de la Obra* (O.F. 764, fol. 40) que se pagaron 97 maravedíes por “*çiertos aros de madera, de telas. de çedaços e pergaminos et moldes e filo e papel e dos cordeles de cáñamo que se compró todo para un artificio que se ha de fazer en la iglesia de Toledo para la fiesta de Sancti Spiritus*”³³¹.

Una ceremonia de Pentecostés se representaba también en la catedral de Sevilla (tenemos datos desde 1499 a 1532), pero con una paloma viva³³² que descendía por unos alambres acompañada de fuegos de artificio y suelta de tórtolas³³³. En la representación figuraba también un castillo y en 1541 se le pagaron al pintor Antón Pérez 20 reales por pintar el castillo y 4875 maravedíes por toda la “*artillería y pólvora que se fizo para el castillo y por 15 docenas de rayos que dio, que se echaron en la yglesia por las cuerdas*”.³³⁴

Tenemos también algunas pervivencias en la actualidad, prueba de la popularidad de estas ceremonias. Como hemos visto, en el pueblo de La Alberca (Salamanca) todavía se

pervivió hasta 1467, año en que, tras varios intentos de prohibición fallidos, fue suprimida definitivamente después de un accidente que provocó un grave incendio en el que se fundió el altar mayor de plata.

328 Vid. SOHEMAKER (1973)[1935], p. 26. La pieza fue publicada por Gabriel LLABRES (1905), las referencias a la “*coloma feta ab un artífici*” en las pp. 128-29. Casos similares en la *Pasión de Velenciennes* (1547) cuya escenografía con el “cielo en forma de bola abierta” y el Espíritu “saliendo de una esfera que se abrió tres veces” ha sido relacionada con representaciones plásticas como el Bautismo de Cristo de Gerard David (vid. MASSIP i BONET (1999), p. 53, lam. XXI).

329 El artificio fue realizado por el pintor Joan Salom y se conserva el contrato por el que se comprometía a realizarlo publicado por Balaguer i Merino en un apéndice a MILA i FONTANALS (1895), pp. 368-70. Puede verse también en DURAN i SAMPERE (1973) p. 541 nota.

330 SANCHIS SIVERA (1909) pp. 3-4 y 462; SHOEMAKER (1973)[1935], p. 31.

331 TORROJA y RIVAS (1977), p. 16 nota 20.

332 Hay casos probables del uso de palomas vivas en Inglaterra (Londres) y era frecuente soltar palomas en el templo en Pentecostés y en la Pascua de Resurrección (así se hacía en Huesca en 1591, vid. Del ARCO (1920), p. 267).

333 Vid. SANTAURENS (1984), p. 25.

334 A.C.S. Fábrica 1541, SANTAURENS (1984), nota 26.

celebra, al menos se celebraba hace pocos años, la fiesta de la “Pascuencima”. El Domingo de Pentecostés, después del canto de nona, el sacristán descolgaba una paloma de madera con las alas abiertas y sobre ellas dos velas encendidas, desde una ventana cercana a la clave de la bóveda de la capilla mayor (Fig. 45), hasta dejarla suspendida sobre la cabeza de una imagen vestidera de la Virgen.³³⁵

Desde un punto de vista restrictivo de lo que se puede considerar teatro cabe la duda de si estas ceremonias merecen la categoría de teatrales. Para Karl Young es evidente la utilización en ellas de recursos de naturaleza teatral: vestuario, tramoya, efectos especiales etc., pero afirma que no hay pruebas de *impersonation*, excepto en el caso de Valencia que conoce a través de Merimée.³³⁶ Ya he señalado que mi criterio ha sido totalmente abierto a la hora de incluir en este estudio todo tipo de ceremonias dramáticas y espectaculares susceptibles de haber influido en el arte o de haber sido influidas por éste, independientemente de que cumplan o no todas las condiciones que la crítica del siglo XX asigna al teatro. En el caso de la que ahora nos ocupa creo que los rasgos teatrales son claros y su influencia en el arte, como veremos, evidente.

Ya Mâle señaló que estas ceremonias influyeron en los *Misterios* bajomedievales (en el *Mystère de la Résurrection* atribuido a Jean Michel, por ejemplo) y en el arte de la misma época en el que proliferan las Pentecostés multitudinarias a las que no sólo asisten los Apóstoles y María sino las Santas Mujeres, que no se mencionan en la Biblia, frailes, obispos y otros personajes indeterminados³³⁷. Teatrales serían también para Mâle las llamas que inundan el cenáculo en muchos casos del siglo XV (cita una vidriera de Saint-Saens y un grabado de las *Horas* de Pigouchet), reflejo las estopas ardiendo que se mencionan en las rúbricas del *Mystère de la Résurrection* de 1491:

335 CEA GUTIERREZ (1987) pp. 29-30. En la pintura tenemos algunos casos en los que la Paloma entra en la sala por una ventana (retablo de la Catedral de Zamora, Fig. 61).

336 YOUNG (1932), I, p. 491.

337 La Virgen tampoco aparece mencionada en la Biblia pero es tradicional incluirla en la escena, aparece ya en el Evangelionario de Rabbula (586 d. c.) y se hace imprescindible a partir del siglo XII en relación con los sermones de Odilón de Cluny. 21 personajes asisten a la Pentecostés en el *Mystère* atribuido a Jean Michel, 25 ó 26 en la *Passion* de Arnould Gréban y 25 aparecen en la miniatura de Jean Bourdichon en el Libro de Horas de Ana de Bretaña.

“Icy doit descendre grant brandon de feu artificiellement fait par eau-de-vie et doit visiblement descendre sur Nostre-Dame et sur les femmes et apostres qui alors doivent être assis (...) sur chacun d’eux doit cheoir une langue de feu ardent du dit brandon et seron vingt en un en nombre”³³⁸.

En la Península tenemos un caso claro en la Pentecostés de Juan de Flandes³³⁹, multitudinaria y relacionable con las ceremonias teatrales por las centellas que emite la paloma del Espíritu Santo y por unos extraños agujeritos que tiene en las alas y en el buche, reflejo quizá de los artilugios pirotécnicos que llevaban en su interior las *colometas* para poder arrojar chispas y llamas (Fig. 52). Muy clara es la influencia de las *colometas* teatrales en la Paloma del Espíritu Santo de la *Anunciación* del Maestro de Retascón que descende echando chispas y centellas (Lam. X, Fig. 6).³⁴⁰ Similar, aunque quizá no tan evidente, es el caso de la paloma de la *Pentecostés* de J. Rexach procedente del convento de los agustinos de Rubielos de Mora (Teruel) que también descende chisporroteando (Fig. 53)³⁴¹.

Hay también obras en las que la Paloma está ausente que parecen inspiradas en ceremonias en las que se arrojaban estopas encendidas desde las bóvedas de los templos. Es el caso de la Pentecostés del retablo del Arzobispo Sancho de Rojas (Fig. 54), con un cielo circular de filiación teatral del que surge una llamarada³⁴², o de la de Martorell en el retablo de Santa M^a del Mar con un cielo de tela que se abre, a través del cual asoma Dios Padre que envía al Espíritu en forma de rayos ígneos (Fig. 55)

Sin llegar al nivel de refinamiento pirotécnico de las *colometas* de los siglos XIV-XVI es probable que la Pentecostés se representase con fuego real desde mucho antes. Hemos mencionado los casos de Santa María *ad Martyres* de Roma, en el siglo XII, y de la Catedral de Lérida en el XIII, y es posible que ya en el siglo XI se utilizasen las lámparas circulares, algunas giratorias, que sabemos existían en muchas iglesias, para simbolizar los dones del Espíritu en el día de Pentecostés. Así parece indicarlo una miniatura de un *Libro de*

338 MÂLE (1995)[1922], p. 66. El documento en MEREDITH y TALBY (1983), p. 278.

339 Museo del Prado (1514-18), BERMEJO MARTINEZ (1992), nº 47.

340 Hoy en una colección particular estadounidense. El Maestro de Retascón, activo en Aragón en el primer cuarto del siglo XV, toma su nombre del retablo de la Virgen de la iglesia de Retascón (Zaragoza). El Museo de Barcelona posee dos retablos que pertenecen a su círculo estilístico pero el desconocimiento de la procedencia de estas obras y de la mayoría de las atribuidas al Maestro oscurece extraordinariamente el problema de su identidad. (GUDIOL (1955), p. 164).

341 Museo del Arte de Cataluña, ca. 1465. Fuera de la Península hay también casos similares como la *Pentecostés* del llamado Maestro del Clavel, (siglo XV, Museo de Zurich).

342 Sobre la naturaleza teatral de los cielos formados por círculos concéntricos véase más adelante el capítulo XVII.

Pericopios de la Biblioteca de Munich (siglo XI) en la que se representa la infusión de los dones del Espíritu Santo por medio de una rueda llameante en torno a la cual se agrupan los Apóstoles.

Todavía se conservan algunas de estas lámparas –hay una en la Capilla Palatina de Aquisgrán y otra en la Colegiata de Grosscomburg³⁴³– y sabemos por los *tituli* de Baudri de Bourgueil (finales del siglo XI y principios del XII) que muchas de ellas poseían mecanismos de reacción que las hacían girar: “cuando está encendida –dice Baudri refiriéndose a una de ellas– da vueltas y sus mecheros ni se apagan ni se derrama el aceite”. En la Península, el *Liber Sancti Iacobi* describe una lámpara circular donada por Alfonso el Batallador (1104-1134) a la Catedral de Santiago con seis mecheros de aceite en su perímetro (cada uno decorado con dos Apóstoles) y un mechero central, simbolizando los siete dones del Espíritu Santo. Es decir, una representación de la Pentecostés con fuego real³⁴⁴.

Cuando un artista tiene que representar una escena como la de la Pentecostés, su fuente no son solamente los relatos bíblicos. Interviene también la experiencia visual obtenida de otras imágenes –el arte imita al arte– y de la liturgia, el teatro y las ceremonias para-teatrales. En muchos casos los artistas ambientan la escena en el interior de una iglesia y es frecuente que la Paloma descienda de una bóveda pintada de azul con estrellas doradas como las que sabemos que existían, y aún se conservan, en muchas iglesias. En la arquitectura medieval, como en el teatro, las cúpulas simbolizan el cielo pero en algunos casos parece que los artistas reproducen una cúpula concreta como sucede en una miniatura florentina de la colección Breslauer (ca. 1340) en la que la escena se ambienta bajo una de las bóvedas de la iglesia florentina de *Santa María Novella*, decorada como hoy con fondo azul y estrellas doradas. (Fig. 56)³⁴⁵

343 Antes de 1139, vid. TRIPPS (1999), fig. 1. Describen lámparas similares Guillermo Durando en su *Rationale divinatorum officiorum*, Lib. I, cap. I, y Honorio de Autun en su *De Gemma animae*, lib. I, cap. CXLI.

344 Libro V, cap. IX, 15:20. “Ante el altar de Santiago penden, en honor de Cristo y del Apóstol, tres grandes lámparas de plata. La que está en medio es grandísima y está admirablemente labrada en forma de gran pebetero, teniendo siete depósitos, en representación de los siete dones del Espíritu Santo, en los que se colocan siete luces; y los depósitos no reciben sino aceite de bálsamo o de mirto o de mirobálano o de oliva. El mayor de los depósitos está en medio de los demás. Y en cada uno de los que hay a su alrededor están esculpidas por fuera las imágenes de dos apóstoles. El alma de Alfonso, rey de Aragón, quien, según se dice, la regaló a Santiago, descansa en paz eterna” (La traducción castellana es la de MORALEJO, TORRES y FEO (1951), pp. 568-69).

345 Se trata de un *Laudario* iluminado por el denominado “*Master of the Dominican Effigies*”, es el nº 66 del catálogo de la colección, (vid. VOELKLE y WIECK (1992), pp. 178-79 y lámina p. 44).

Soy consciente de que podría tratarse de influencias bizantinas ya que en Bizancio existen representaciones similares (en un mosaico de San Marcos de Venecia, por ejemplo, aparecen las lenguas de fuego descendiendo desde la bóveda de una Iglesia en la que aparece pintado el cielo³⁴⁶) pero sabemos que en Florencia se celebraban ceremonias de Pentecostés del tipo de las que hemos descrito y en la misma *Santa María Novella* tenemos un fresco de la *Pentecostés* en la Sala Capitular (Andrea di Bonaiuti, ca. 1366-68) ambientado en un cenáculo en el que aparece una tribuna con público y con una coreografía muy teatral en la disposición de las figuras³⁴⁷.

Puede pensarse también en una inspiración teatral en los casos en los que las lenguas de fuego se deslizan por cintas o cables que descienden sobre la cabeza de cada Apóstol. Hay casos ya en el románico (Capitel de La Daurade, Manuscrito latino de la BNP³⁴⁸) aunque es probable que en éstos se trate de una influencia del arte bizantino donde estas líneas se utilizaban como representación esquemática de la estela luminosa de las lenguas de fuego que mencionan los *Hechos*. En el caso del manuscrito de la Biblioteca Nacional francesa parece clara la inspiración en modelos románico-bizantinos, en concreto en un mosaico de la Catedral de Monreale³⁴⁹, pero creo que en algunos casos posteriores la fuente está en el teatro, por ejemplo en una tabla de Ramón Destorrents (Fig. 57) que procede de un pequeño retablo de oratorio, en la cual la Virgen, sentada en una cátedra con dosel situada sobre un pedestal, podría ser una imagen de culto y los rayos se convierten en una línea dorada uniéndose todos en una mayor que “cuelga” de la bóveda de cañón del edificio en el que se ambienta la escena³⁵⁰.

Incontestable es, a mi entender, la influencia de estas ceremonias en dos *Pentecostes* de la primera mitad del XVI obra del portugués Vasco Fernandes (Grão Vasco). Una, firmada “VELASCUS”, en la sacristía de Santa Cruz de Coimbra (ca. 1534-35, Fig.), y la otra, obra quizá de su taller, en el Museo Grão Vasco de Viseu, procedente de la capilla del Espíritu Santo de la Catedral (ca. 1535-40, Fig.). En ambas la escena es multitudinaria y se ambienta en el interior de una iglesia –en la tabla de Viseu es la propia Catedral de la ciudad con su característica bóveda manuelina de nudos (Fig.)–y la clave de la bóveda se

346 DAVIDSON (1994A) nota 32.

347 ZORZI (1979), p. 430.

348 Ms. Lat. 8920 fol. 63 v de la BNP, GREEN (1979), fig. 257.

349 GREEN (1979), fig. 256.

350 Museo Diocesano de Barcelona, GUDIOL Y ALCOLEA (1986), catálogo nº107.

abre para dar salida a una llamarada pirotécnica de la que se desprenden lenguas de fuego que descienden sobre las Santas Mujeres mientras Apóstoles y discípulos tuercen la vista o se tapan la cara con las manos para protegerse del resplandor³⁵¹. No he podido encontrar en la bibliografía del teatro portugués ninguna prueba de que las ceremonias de Pentecostés que hemos estudiado fueran conocidas en territorio luso pero creo que los cuadros de Vasco Fernandes constituyen un testimonio muy claro. Se ha destacado frecuentemente el realismo de Grão Vasco, sobre todo en su primera etapa, y su posible inspiración en el teatro vicentino³⁵². Su pintura, en palabras de Dalila Rodrigues, “*se vai afastando progressivamente da estética nórdica pelas experiências sensoriais acumuladas, numa pintura que, antes de mais, é feita de muitos olhares*”³⁵³. Nada tiene de extraño que entre los *olhares* del pintor estuvieran las ceremonias teatrales que nos ocupan.

351 Abraham de Souzda, obispo ruso que asistió en Florencia a un concilio ecuménico a mediados del siglo XV describe una representación florentina de Pentecostés en la cual el Espíritu Santo aparecía en forma de un fuego que brillaba intensamente “flameando y crepitando, llenando la iglesia con una brillante luz” (vid. LARSON (1959), p. 173), luz que se conseguía probablemente con un brasero de hierro que descendía por cuerdas al que se arrojaban productos químicos para producir llamas y luz (Vasari describe en su *Vitae* un *girandola* que funcionaba con productos químicos y se podía regular la intensidad del brillo (vid. BLUMENTHAL (1974), pp. 97-98). Sobre la *girandola* de Vasari y su repercusión en el arte véase más arriba el capítulo dedicado a Escenografía y Arte.

352 MARKL (1995), p. 265.

353 RODRIGUES (1995), p. 235.

Capítulo XV: La Muerte: drama y espectáculo

“El acto social más cargado de signos, el dramatizado, durante toda la Edad Media, evidentemente, es la muerte. Con motivo de la muerte, las sociedades, todas las sociedades humanas, inventan sus libretos dramáticos más complejos y más ricos”.

J.Duvignaud¹

En una sociedad sin Teatro –con mayúscula–, como la hispana medieval, no puede sorprender que la tendencia común de todas las sociedades medievales europeas, a teatralizar una parte importante de la vida, aparezca con particular intensidad. Procesiones, entradas reales, torneos, funerales, ejecuciones públicas y autos de fe, se convierten en espectáculos parateatrales, rodeados de un complejo aparato ritual de carácter dramático y espectacular.

El ritual funerario, dramático por su propia naturaleza, se presta como pocos a la teatralización y a la utilización por parte de la clase dominante como vehículo para mostrar públicamente su poder y su estatus. La muerte, lejos de ser un asunto privado, es en la Edad Media un espectáculo público, especialmente si se trata de la muerte de un poderoso. La complejidad de lo que podríamos llamar el “ceremonial tipo” de las exequias de la nobleza medieval, con sus coros de plañideras, sus cortejos de pobres, el desfile de los parientes y de las armas del difunto, las procesiones de cirios y la abundante producción de arte efímero convertían al ritual mortuorio –que podía llegar a durar casi un mes²– en un espectáculo urbano de primera magnitud³. El público-pueblo de las villas y

1 DUVIGNAUD (1966), pp. 81- 82.

2 Tres semanas duraron las exequias de Juan II en Cataluña en 1479. Murió en la madrugada del 19 de Enero y fue enterrado en Poblet el 11 de Febrero (vid. SESMA MUÑOZ (1992), pp. 116-121).

3 Cualquiera que haya podido contemplar el ritual fúnebre tributado en 1997 a la Princesa de Gales, comprenderá hasta que punto la muerte puede convertirse en un espectáculo de masas.

ciudades medievales no permanecía insensible a los estímulos que se le ofrecían en tales ocasiones y participaba activamente en las manifestaciones públicas de dolor y en los cortejos funerarios o contemplaba ávidamente la magnificencia y el lujo de las vestimentas, de los arreos de los caballos y de los monumentos erigidos para la ocasión. Se espera del difunto un último gesto hacia los vivos en forma de banquetes, reparto de comida y ropa y espectáculo callejero.

Porque los funerales de un poderoso eran eso: un espectáculo en el cual más de una vez el difunto fue representado por una persona viva, que impersonaba diferentes momentos de su vida u ocupaba su lugar en el sepulcro, o por imágenes —muñecos de cuero y madera vestidos—⁴. Esta concepción espectacular, casi diríamos que teatral, de la muerte no es exclusivamente medieval, también en Grecia y Roma tenemos noticia de la existencia de costumbres similares. Polibio (*Historias* VI, 53) nos informa de que en los funerales romanos actores profesionales representaban los hechos más sobresalientes de la vida del difunto usando máscaras con sus rasgos.

Todo este ceremonial funerario tuvo pronto reflejo en el arte: desde finales del siglo XIII son frecuentes en los sepulcros las representaciones de estas comitivas fúnebres, de los oficios de difuntos, de los repartos de limosna a los pobres, de las procesiones de plorantes —a pesar de las condenas eclesiásticas que las consideraban un resto de paganismo— y de los deudos vestidos de luto haciendo ostensibles gestos de dolor⁵. Por lo que respecta a la Península, la existencia de estas ceremonias no aparece documentada en

4 Estos muñecos quizá estén en el origen de las mascarillas cadavéricas que aparecen en Francia en el s. XV, vid. HUIZINGA (1978), p. 359.

5 Uno de los testimonios iconográficos más antiguos y completos del ritual fúnebre es el *Sacramentario* del obispo Varmundo de Ivrea (principios del s. XI) con 62 miniaturas que ilustran todos los momentos del ritual de la muerte y los funerales (vid. SCHMITT (1990), pp. 188-89 y figs. 19 ss.) Representaciones de los oficios de difuntos en el arte peninsular las tenemos en el románico en el sarcófago de Doña Sancha en Jaca, el de Ramón Berenguer III en Ripoll y el de Egas Moniz en Paço de Sousa (Portugal) VALDEZ del ALAMO (1996), figs. 5, 11 y 12. En el gótico aparecen en un sarcófago de Aguilar de Campóo y un relieve sepulcral de Puigcerdá (S'JACOB (1954), lam. XI a y b). Interesantes son también los casos vallisoletanos de Matallana y Palazuelos (ARA GIL (1977), pp. 28 ss.). La distribución de alimentos a los pobres que mencionan crónicas y testamentos aparece en dos sarcófagos de la Catedral de León (D. Diego Ramírez de Guzmán y D. Martín II Rodríguez) y en el del obispo D. Hernando de la Catedral de Avila (ESPAÑOL BERTRAN (1987), p. 156 nota 65). Los cortejos de *plorants* adquieren su formulación más lograda en los sepulcros borgoñones de Sluter, Le Mouiturier y sus seguidores, con ecos que pueden seguirse hasta Navarra (Sepulcro de Carlos III el Noble en la Catedral de Pamplona) y Cataluña (Sepulcros de Poblet). Hay, sin embargo, casos muy anteriores como el cortejo del rey con su corte y las damas en duelo del sarcófago de Doña Blanca en Nájera (ca. 1158), los afligidos de los sepulcros de Villalcazar de Sirga (ca. 1274) y las plañideras pintadas en el sepulcro de Sancho Saíz de Carrillo procedente de la iglesia de Mahamud (Burgos), hoy en el MNAC (ca. 1300, SUREDA PONS (1992), fig. p. 13) y testimonios literarios de la existencia de esta costumbre en obras como la *Primera Crónica General de España* de finales del XIII (Ed. de Menéndez Pidal, Madrid, 1955, vol. II, pp. 773-74). Por lo que respecta a su aparición en el arte pueden verse los trabajos clásicos de S'JACOB (1954) y PANOFKY (1964) y, especialmente, el catálogo de la exposición *Les pleurants dans l'art du Moyen Age en Europe*, Dijon, 1971. Hay también precedentes clásicos para estas escenas de duelo (Placa funeraria griega del *Metropolitan* de Nueva York y Tumba de los Haterii, VALDEZ del ALAMO (1996), figs. 13 y 14).

los testamentos y descripciones hasta el siglo siguiente (primero en Castilla y más tarde en Cataluña) por lo que el arte se convierte en un registro imprescindible para documentar la introducción de tales prácticas. Naturalmente cabe la posibilidad de que los ceremoniales se inspiren en el arte, pero el carácter de cosa vista, de inmediatez, que tienen la mayoría de las representaciones induce a pensar que los artistas estaban plasmando la realidad que se vivía en las calles de las ciudades y así en los sepulcros del Infante Don Felipe, hermano de Alfonso X, y de su mujer Doña Leonor en Villalcazar de Sirga (Palencia, 1274) no solo se describen minuciosamente sus funerales y exequias sino que sobre las arquerías que encuadran las escenas aparecen unas torrecillas almenadas que sirven de observatorio a los curiosos que presencian las ceremonias fúnebres (Fig. 1)⁶.

Tenemos también testimonios directos en el arte de las *Misas de Difuntos*, de los velatorios y de las construcciones efímeras que se levantaban en tales ocasiones en las miniaturas de los Libros de Horas y en la escultura funeraria. En el sepulcro de Fernão Teles de Meneses de la iglesia del convento de San Marcos de Tentugal (Coimbra), atribuido a Diogo Pires-o-Velho y realizado hacia 1490 (Fig. 3) la cama mortuoria se cubre con un dosel de tela rematado en una cúpula cónica y abierto por la parte delantera por dos salvajes que sostienen sus pliegues. Maria José Goulão lo supone inspirado en modelos venecianos donde el *padiglione* aparece con bastante frecuencia, y apunta que podría relacionarse con su estatus de caballero y aludir a las tiendas de campaña usadas por los nobles⁷. En mi opinión la referencia a la condición de caballero es insostenible ya que tiendas similares aparecen en el arte italiano, de donde, en efecto, procede el motivo, en tumbas femeninas y de personajes eclesiásticos⁸. Hay que pensar más bien en el reflejo de una construcción efímera, una “tienda mortuoria” destinada a albergar el lecho del difunto durante los funerales, tienda y cama mortuoria que tenemos documentadas en testamentos y descripciones de honras fúnebres y el arte, por ejemplo en la *Vigilia de Difuntos* de las

6 Aparecen también los espectadores en el sepulcro de Inés Rodríguez de Villalobos (MAN), evidentemente inspirado en los de Villasirga (Fig. 2)

7 GOULÃO (1995), p. 174.

8 Aparece, por ejemplo en la tumba de María de Hungría en Santa María de *Donna Regina* de Nápoles (1325) y en la del cardenal Raynaud de La Porte en la Catedral de Limoges (1325), obra de influencia italiana (vid. S'JACOB (1954), p. 33 y pp. 29 ss. con otros ejemplos italianos). En la Península tenemos un caso, tardío, en la tumba del cardenal Pedro de Salazar en la sacristía de la Mezquita de Córdoba (Francisco Hurtado, 1708) que viene a testimoniar la pervivencia de estas tiendas mortuorias hasta fechas avanzadas.

Horas de Bouvicant (Fig. 4)⁹ o en una miniatura del *Codex Balduinus* de Trier que reproduce la tumba, hoy casi perdida, del emperador Enrique VII de Luxemburgo (Fig. 5)¹⁰.

Aplicando las categorías de Henriette s'Jacob tendríamos que concluir que el dosel de la tumba de Coimbra y sus salvajes *velarii*,¹¹ son rasgos “realistas” inspirados en el ritual fúnebre y no motivos “idealistas” dotados de intención simbólica. S'Jacob ha mostrado magistralmente la existencia de dos componentes, idealismo y realismo, en el arte funerario y la dificultad que existe en muchos casos para identificar el origen de motivos que pueden ser simbólicos pero aparecer en la tumba como referencias a la realidad. Los ciclos de Virtudes que encontramos en los monumentos funerarios desde el siglo XIV, por ejemplo, tienen obviamente la intención de destacar la vida virtuosa del difunto pero puede que los escultores no fueran los creadores de una idea que quizá se le ocurrió primero a los organizadores de exequias que sabemos colocaban durante el velatorio maniqués representando a las Virtudes en las esquinas del lecho del difunto¹². Lo mismo sucede con las yacijas en las que figuran los blasones del difunto colgando de tiracoles, con ellos se pretende visualizar el deseo de pervivencia del linaje del fallecido y su condición de caballero pero son al tiempo un detalle realista ya que sabemos que en las ceremonias fúnebres se colgaban del sepulcro los escudos del difunto¹³.

El Correr de las Armas

Esta ceremonia de carácter parateatral está documentada en Cataluña y el Condado de Foix en las honras fúnebres de los varones de la Casa Real durante el siglo XV. Consistía, de acuerdo con los datos proporcionados por el *Llibre de les Solemnitats* de Barcelona y el

⁹ Museo Jacquemart-André de París, fol. 142r.

¹⁰ Enrique VII murió en 1313 en Buonconvento, cerca de Siena, en el curso de una expedición contra Nápoles. Parte de la tumba original se conserva en la catedral de Pisa (vid. S'JACOB (1954) p. 33).

¹¹ En los ejemplos italianos las cortinas suelen ser sostenidas por ángeles que evocan al *velarius* del mundo romano. Hay sin embargo algunos casos en los que la función es desempeñada por pajes o *putti* (vid. S'JACOB (1954), p. 35).

¹² Es cierto que los datos que poseemos del uso de maniqués son tardíos (s. XVII) pero la disposición de las Virtudes en el arte de los ss. XIV y XV a la cabecera y los pies del difunto, es la misma que tenemos luego documentada en descripciones de honras fúnebres de modo que podemos razonablemente pensar que la costumbre es anterior (vid. S'JACOB (1954), pp. 210 ss.). En España, la presencia de Virtudes en monumentos funerarios es poco frecuente aunque hay algún caso, por ejemplo en la tumba de Juan II e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores (Burgos) (Gil de Siloe, 1489-93). Sobre el sepulcro de Juan II véase más adelante el capítulo XXI.

¹³ Este tipo de decoración con escudos aparece en la Península por primera vez en los sepulcros de las Huelgas (Burgos) a principios del siglo XIII.

notario Carbonell, en una expresión pública de duelo por parte de los caballeros más allegados al finado que recorrían las calles vestidos de saco (*marregas*) en caballos engalanados llevando las armas del difunto “a la funerala”, es decir escudos y pendones invertidos, y acudían al lugar donde reposaba el cadáver preguntando a grandes voces por el difunto y tirándose al suelo desde los caballos entre gritos y grandes muestras de dolor cuando les decían que había muerto y les mostraban su cuerpo.¹⁴

La ceremonia, de gran dramatismo al decir de los documentos que presentan a los asistentes realmente conmovidos “*axi homens com dones (...) resta tant ploros, trist y doloros que recomptar nos poria*”¹⁵, se insertaba en un complejo ritual de misas, cantos, rezos y procesiones que duraban semanas en las que se velaba constantemente el cuerpo del difunto, la cera ardía día y noche y se repartía comida sin cesar entre los pobres que acudían a llorar al fallecido.¹⁶

Quizá hablar de teatro, sea exagerado para referirse a los rituales funerarios bajomedievales pero desde luego a ceremonias como la catalana del “*Córrer les armes*” le cuadran perfectamente los adjetivos dramático y espectacular tan en boga entre los historiadores de la literatura.

En el arte, tenemos representada esta ceremonia en varios sepulcros catalanes. La primera en identificar el tema en la escultura catalana fue Rosa Manote en un relieve del Museo del Louvre que pudo demostrar procedía del panteón real de Poblet y atribuyó a Pere Oller (ca. 1442) relacionándolo con la ceremonia del *Córrer les armes* de los funerales de Juan II.¹⁷

Posteriormente Francesca Español ha encontrado nuevas representaciones de la ceremonia en el sepulcro de Pere V de Queralt en Santa Coloma (Tarragona),¹⁸ en el de los Montcada en la capilla de San Pedro de la Catedral de Lérida (Fig. 6)¹⁹ y en un fragmento

14 El *Llibre de les Solemnitats* describe la ceremonia en los funerales de Pedro de Portugal (Junio-Julio de 1466) y Juan II (Enero-Febrero de 1479) vol. I docs. LXXXIX, pp. 284-85 y XCII, pp. 309 ss. Del funeral de Juan II contamos también con la minuciosa descripción del notario real Miquel Carbonell: *De exequiis sepultura et infirmitate Regis Joannis Secundi* (COIDOIN ACA. XXVII, pp. 137-298) del que transcribe varios párrafos SESMA MUÑOZ (1992), pp. 116-21. La existencia de la práctica en el condado de Foix-Bearn ha sido documentada por Pierre TUCOO-CHALA (1978).

15 Carbonell, *De exequiis...* en SESMA MUÑOZ (1992), p. 118.

16 Casi 4.000 kilos de cera ardieron en la exequias de Juan II y se repartieron 30.000 panes entre los pobres según Carbonell (SESMA MUÑOZ (1992), p. 117).

17 MANOTE (1979), pp. 22-29.

18 ESPAÑOL BERTRAN (1987), esp. pp. 163 ss. SESMA MUÑOZ (1992), aunque desconoce la bibliografía artística sobre el tema, ilustra (p. 118) el sepulcro de Pere V de Queralt en relación con el relato del notario Carbonell.

19 ESPAÑOL BERTRAN (1991A), p. 116.

del Museo Marés de Barcelona que pudiera proceder del sepulcro de Juan II.²⁰ Son hallazgos de gran interés porque testimonian la práctica más de un siglo antes de que aparezca mencionada en la documentación escrita y demuestran que la ceremonia se celebraba también en las exequias de la nobleza y no sólo de la Casa Real como dan a entender los documentos.²¹

Especialmente interesante es el caso del sepulcro de Pere V y su esposa en Santa Coloma de Queralt porque en él se representan los dos momentos culminantes de la ceremonia –el paseo de las armas a la funerala y la expresión de duelo de los caballeros arrojándose de sus monturas–, mientras que en el resto de los casos, fragmentarios, sólo aparece la escena del paseo.

El sepulcro de Pere de Queralt, fue comenzado por Esteban de Burgos y terminado por Pere Aguilar de Lérida entre 1370-71 tras abandonar la obra el primero, llamado a Poblet por Pedro IV el Ceremonioso. El sarcófago aparece historiado con 10 relieves: cuatro en cada uno de los lados largos del mismo representan un cortejo de plorantes vestidos de luto, los varones con gramallas y capuchas y las mujeres con velos cubriéndoles el rostro. Otros dos relieves obra de Pere Aguilar, uno a los pies y el otro a la cabecera de la yacija, representan dos escenas de la ceremonia parateatral que nos ocupa. A los pies del sepulcro aparece un caballero con el caballo lujosamente engalanado que lleva un escudo invertido con las armas de los Queralt y un estandarte, también caído por la espalda, con la misma heráldica (Fig. 7).²² A la cabecera otro relieve con el mismo formato muestra a un grupo de figuras masculinas vestidas de luto, con gramallas y capuchas, haciendo gestos de dolor –uno de ellos se mesa la barba– mientras contemplan a un caballero que parece haber resbalado de su montura y lleva también un escudo invertido con las armas de la familia.²³

Para la profesora Español se trata de una costumbre, y consecuentemente de un tema iconográfico, exclusivamente catalano-aragonés ya que ni en el resto de la Península, ni en Francia, con excepción del condado de Foix, existe nada comparable a la ceremonia

20 ESPAÑOL BERTRAN (1991B) atribuye el relieve a Gil de Morlanes y apunta que podría pertenecer sepulcro de Juan II aunque no llega a afirmarlo rotundamente. Sobre este sepulcro véase también YARZA LUACES (1993), pp. 64-65.

21 Los primeros datos del *Llibre de les Solemnitats* son, como hemos visto, de 1466 (se han perdido muchos registros anteriores) mientras que el sepulcro de los Montcada puede datarse hacia 1345-50 y el de los Queralt hacia 1370-71.

Ambas son familias nobiliarias de ámbito local, sin relaciones de parentesco con la Casa Real.

22 ESPAÑOL BERTRAN (1987), relieve nº 9 fig. 6.

23 ESPAÑOL BERTRAN (1987), relieve nº 10, fig. 7.

catalana, ni en el arte aparecen representaciones similares.²⁴ Reconoce, sin embargo, que nuevos datos podrían ampliar el área de difusión y que hay documentadas ceremonias anteriores que responden a una sensibilidad pareja. Cita como ejemplo el caso de Ramón Folch de Cardona (siglo XIII) que en su testamento dispone ser enterrado en Poblet y deja al monasterio “un buen caballo, el cual deberá ser llevado y presentado, junto con nuestro cuerpo y nuestras armas, según es costumbre en los funerales de nuestros predecesores...”²⁵

El testimonio es igualmente catalán pero cosas similares debían de hacerse también en Castilla por los mismos años. Al menos la costumbre de llevar en el cortejo fúnebre el caballo del difunto con su escudo invertido como expresión de duelo está documentada en la escultura funeraria castellana de Palencia y Valladolid. Aparece así en la tumba del Infante Don Felipe en Villalcazar de Sirga (Fig. 8, finales del XIII) y en varios sepulcros de Palazuelos y Matallana (Fig. 9)²⁶. El arte documenta también rituales algo más complicados que se acercan a los rasgos de las ceremonias catalanas. En el frente de la yacija de Esteban Domingo en la Catedral de Avila (Fig. 10, siglo XIII) encontramos el caballo enjaezado pero sin el escudo que se encuentra en el suelo rodeado de un grupo de *plorants* que se lamentan ante él.

La Danza de la Muerte

A lo largo de los siglos bajomedievales conviven dos actitudes contrapuestas ante el hecho de la muerte. Una visión, vinculada con los ideales de vida de la nobleza, hace hincapié en la idea de la fama como garantía de la pervivencia del difunto en la memoria de los vivos. Desde este punto de vista, que encuentra su expresión visual en la suntuosidad de los sepulcros y en la magnificencia de los rituales fúnebres, la muerte no es un hecho en absoluto igualitario sino una ocasión excelente, la última además, para mostrar ante la sociedad el *status* del difunto, sus obras, sus virtudes y sus ideales de vida.

24 ESPAÑOL BERTRAN (1987), p. 164.

25 ESPAÑOL BERTRAN (1987), p. 167.

26 Palazuelos 3, 4 y 6 y Matallana 1 (ARA GIL (1977) figs. 8, 9, 11 y 15, lams. IV.2, VII.2, XI.1 y XVI.1).

La visión contraria, procedente de los ambientes eclesiásticos, destaca la universalidad de la muerte y su poder igualatorio que acaba con las diferencias sociales. Esta percepción del hecho fúnebre se esfuerza en destacar la idea de la *vanitas*, la futilidad de los placeres mundanos y la corrupción inherente a todo lo material y se complace morbosamente en el gusto por lo macabro.

Ambas visiones tienen manifestaciones tanto en el arte como en la literatura: la primera, como hemos visto, en la riqueza y suntuosidad de los sepulcros reales y nobiliarios y en los rituales fúnebres; la segunda en las *Danzas de la Muerte* y la literatura asociada a ellas, las representaciones macabras del cadáver descompuesto en tumbas y cenotafios y los *Encuentros entre los tres vivos y los tres muertos*. Ambas se manifiestan en la Península, como en el resto de Europa, y si bien la idea de la muerte como espectáculo gozó quizá de mayor aceptación en las tierras hispanas, la visión macabra no está completamente ausente como se ha afirmado y debió de gozar de una cierta popularidad, al menos en determinados ambientes²⁷.

Aunque puedan rastrearse indicios de un gusto por lo macabro a lo largo de toda la Edad Media, parece que la fascinación por el tema de la muerte y el gusto morboso por la representación plástica de sus efectos es un fenómeno que sólo se extiende por Europa en la segunda mitad del siglo XIV popularizándose sobre todo en la centuria siguiente²⁸. Las malas cosechas, la Peste y las secuelas de muerte y destrucción de la Guerra de los Cien Años, los cadáveres que se amontonaban por las calles de las principales ciudades y villas y las bandas de famélicos que recorrían Europa, tuvieron un tremendo impacto en las

27 Véase una reciente recopilación de testimonios sobre la actitud ante la muerte en la Edad Media española en GUIANCE (1998). MENENDEZ y PELAYO (1909) vol. III, p. cxxxviii, dice sobre la *Danza general de la Muerte*, influido por Pietro Vigo y por el determinismo geográfico entonces en boga: "La Danza de la Muerte es entre nosotros concepción totalmente exótica, y de la cual ningún rastro hallamos en Castilla hasta la presente obra, ni en Cataluña hasta época aún más tardía (...). No parece sino que la alegría y la luz de nuestro cielo; y el espíritu realista de la misma devoción peninsular ahuyentaban de España como de Italia estas visiones macabras (...) que en regiones más nebulosas, en Alemania y en el norte de Francia, informan un ciclo entero de composiciones artísticas (...) De los dos elementos que en la concepción poética de la Danza de la Muerte es fácil discernir, el que pudiéramos llamar elemento trágico y terrorífico (...) ni arraigó ni podía arraigar en España". Similares argumentos ha utilizado para Italia VUOLO (1942) quien ve la Danza como un producto de la Europa del norte, de la Francia de la guerra de los Cien Años, ajeno a Italia cuyo sentido estético más maduro y su visión armónica de la vida le hacen rechazar el tema, y recuerda que en Francia se conserva el testimonio literario más antiguo (Jean Le Fèvre, antes de 1376), el primer testimonio pictórico (Cementerio de los Inocentes (1424), la primera versión ilustrada (Guyot Marchand) y el ejemplo pictórico más antiguo conservado (Kermaria 1450) por lo que no cabe dudar de la filiación francesa del género.

28 No olvido que en los últimos años se han publicado trabajos (ESPAÑOL BERTRAN (1984) y (1992), COHN (1999) en los que se intenta romper con la idea tradicional de que lo macabro es un elemento exclusivo del arte posterior a la Peste Negra de 1348. Es cierto que existen representaciones macabras anteriores pero son casos aislados y no testimonios de una sensibilidad social generalizada como sucede con las posteriores.

conciencias de los contemporáneos y, al actuar sobre una sociedad que desde finales del siglo XIII llevaba dentro los gérmenes de la descomposición, contribuyeron a extender la idea de que un cataclismo general se avecinaba.

En este ambiente, en el que resurgen las profecías sobre el fin del mundo, en el que los predicadores arengan a las masas instándoles a meditar sobre la futilidad de los placeres mundanos, la transitoriedad de la vida y la inevitabilidad de la muerte que a todos iguala, surge el género de las Danzas de la Muerte, probablemente la máxima expresión de la sensibilidad macabra de finales de la Edad Media. En ellas la misma Muerte, en forma de esqueleto o de cadáver descompuesto, llama a una danza inexcusable a todos los estados, empezando por las más altas dignidades: Rey, Papa, Emperador..., y terminando por artesanos labradores y ministriles²⁹. A todos obliga la Muerte a bailar en su corro y por igual rechaza, arrogante y sarcástica, sus intentos de eludir el baile macabro y permanecer en el mundo de los vivos.

Pintadas en las paredes de iglesias y cementerios, en manuscritos iluminados y ediciones impresas, en sermones mimados y representaciones cortesanas, las Danzas sirven de constante admonición a los creyentes recordándoles el poder igualatorio de la Muerte, trance imprevisible e inevitable para el que es preciso estar preparado.

Varias son las cuestiones que debaten los estudiosos del tema, sin que se haya llegado a una solución de consenso: en primer lugar el país o la zona donde situar el punto de partida del desarrollo del género, en segundo la cronología y en tercero la primacía de lo literario o de lo plástico³⁰. Es este último aspecto el más interesante desde el punto de vista

29 Se ha destacado siempre el reflejo que las Danzas hacen de la sociedad medieval y la simetría en la composición ya que en la mayoría de ellas la Muerte llama alternativamente a un clérigo y un laico, empezando siempre por las mayores dignidades y terminando por los oficios más humildes. Luis García Montero en un trabajo que ha resistido mal el paso del tiempo (GARCIA MONTERO (1984), y en el que aplica al estudio del teatro medieval los criterios del estructuralismo y de la historiografía marxista, apunta que la Danza aparece en la Baja Edad Media, en un momento de descomposición del orden social medieval que la Iglesia había tejido en torno al concepto de *Officium* instituido por Dios. El pretendido carácter “democrático” de la Danza sería en realidad la reacción eclesíastica que recuerda a los fieles que todos los oficios –incluso los más elevados– son prestados y que nadie tiene más poder que el que Dios le otorga, un poder que cesa con la muerte que pedirá cuentas a cada uno de la labor desempeñada como las pide al Obispo en la *Danza general de la Muerte* :

Siempre anduvisteis de gente rodeado,
por cortes, palacios, y no en vuestro oficio;
en vuestra pelleja haré yo estropicio.

30 Otros puntos de discrepancia se encuentran en el origen del género, la etimología del término macabro, la autoría de los primeros textos o las relaciones entre textos y representaciones, su carácter –o no– teatral y su clasificación. Ante la imposibilidad de analizar aquí en profundidad todas las controversias y la bibliografía correspondiente, remito al erudito trabajo de Víctor INFANTES (1997) en el que se analizan pormenorizadamente estas cuestiones con exhaustiva

de la Historia del Arte. Ya en las primeras etapas de la investigación sobre el asunto, algunos estudiosos como Paul Lacroix defendieron la primacía de las representaciones plásticas –pinturas y grabados– sobre los textos³¹. Naturalmente no se puede olvidar la existencia de precedentes literarios (*Vado mori*, *Vers sur la Mort* de Hélinant de Froidmont, *Répît de la Mort* de Jean Le Fèvre etc.³²), pero en la cristalización del modelo literario de las Danzas, la iconografía habría jugado el papel de catalizador. Posteriormente Mâle mantuvo –sin pruebas–, la prioridad de la representación en la iglesia, su aparición en la pintura sería un caso más de influencia del drama en el arte³³. Ello no impediría que el texto de la *Danse Macabre*, tal y como lo conocemos, hubiera surgido para dar apoyo literario a las

bibliografía. Sobre el origen del término macabro y del “problema etimológico”, un buen resumen en INFANTES (1997) cap. I.I, pp. 22-33. Véase también REAU (1955-59), II, 2, p. 645 ss.; GARCIA MATOS (1982), pp. 264 ss. y CLARAMUNT (1988), p. 94. Generalmente se le relaciona con el genitivo latino *macabeorum* que alude al libro bíblico de los *Macabeos* que se leía en los Oficios de Difuntos. VUOLO (1942) p. 25 ya había notado que el término macabro, como adjetivo, no aparece hasta el s. XIX y que la expresión “danza macabra” nunca existió, excepto como fruto de una mala interpretación moderna que entendió el sustantivo *macabré* como *macabre*. Se pensó también (G. Paris, *Romania*, 24 (1895), p. 131) que Macabré fuera el nombre del pintor de la primera representación o del autor del texto lo que parece poco probable entre otras cosas por la existencia del testimonio del *Répît de la mort* de Jean le Fèvre –escrito antes de 1376, quizá hacia 1370– en el que el autor afirma: “*Je fis de Macabré la danse*” (vid. MÂLE (1904), p. 390 nota y (1995) [1908], p. 369 nota). SOLA-SOLE (1968) p. 314 ss. traza la etimología de “*macabré*”, con muy buenos argumentos, a partir del árabe “*maqabir*” (cementerio) lo que le lleva a pensar en un posible origen peninsular, incluso musulmán, buscando en las costumbres funerarias de los musulmanes españoles el origen de las Danzas de la Muerte, “por lo menos en su impulso inicial, sino en su forma definitiva” (p. 318) (el DRAE, 21ª ed. lo hace derivar también del árabe *maqabir*). Sin embargo, en España, la aparición del término macabro es tardía (2ª/2 XIX) y se introduce como un galicismo de uso poco frecuente por lo que la Real Academia no lo incluye en su Diccionario hasta 1914. INFANTES (1997), p. 33 señala que hay casos anteriores en los que se documenta la voz “macabro” en traducción directa del francés y cita un Libro de Horas impreso ca. 1500-25, en cuya encuadernación puede leerse “Uffcio/ Con Danza/ Macabra”. Infantes reconoce no haber visto el libro (tiene un pequeño grabado con la Danza de la muerte en fol. 83r) y cita el rótulo por un catálogo de librero olvidando la posibilidad de que la encuadernación o el rótulo sean posteriores al texto impreso.

31 JACOB [=Paul Lacroix] (1832). Para el caso alemán, SEELMANN (1893) supone un origen plástico en Kleinbasel aunque admitiendo un modelo literario francés anterior al del Cementerio de los Inocentes. También DIMIER (1902) mantiene la preeminencia plástica frente a la literaria que explica por la relación artística de las Danzas con la iconografía funeraria cristiana.

32 De los *Versos de la Muerte* de Hélinant de Froidmont (ca. 1195-1200), sabemos por el testimonio de Vicente de Beauvais (*Speculum*, XXIX, 108) que en el s. XIII se leían públicamente (ZUMTHOR (1989), p. 311 destaca que todavía se leían a los monjes en el XVI). En cuanto al *Vado Mori*, descubierto por Mâle en un manuscrito de la Biblioteca Mazarina (principios del siglo XIV) es un poema latino sobre la inevitabilidad de la muerte unánimemente considerado como un precedente literario de las Danzas. Otro texto considerado por muchos como el origen de las Danzas (Baltrusaitis, Huizinga, Boase, Heers, Infantes... etc.) es el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, un cuento (*dit*) de origen oriental convertido en poema por Baudón de Condé (1275) y Nicolás de Margival (antes de 1310). En el terreno del arte, parece indudable que las Danzas reciben una herencia plástica directa del *Encuentro*, un tema que no era desconocido en la Península ya que los hallazgos de Francesca Español –un relieve de Fraga (ca. 1330-40), un capitel de Santa Mª del Mar de Barcelona (ca. 1135-40), las pinturas de Peñafiel (Museo de Valladolid, primera mitad del XV) y las del Castillo de Alcañiz (1345-50)– han venido a confirmar las intuiciones de Margarita Morreale sobre la existencia del tema en España (vid. MORREALE (1973-74), esp.p. 259 y ESPAÑOL BERTRAN (1984) y (1992). La idea básica del *Encuentro* tiene precedentes clásicos y orientales y, en la Edad Media en epitafios como los de Pedro Damiano (“*Quod nunc es, fuimus; es, quod sumus, ipse futurus?*”), Pedro Comestor y el Magister Obizo. La misma idea la recoge en España en el siglo XII el converso Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis* (Cap. 32).

33 Vid. MÂLE (1906B), p. 660 y (1995) [1908], p. 363 “*Jonée dans l’église au XIV^e siècle, la danse macabre fut peinte au XV^e. Ici encore le drame a précédé l’oeuvre d’art*”.

imágenes del Cementerio de los Inocentes de París, hasta el día de hoy la primera representación plástica del tema de la que tenemos noticias seguras³⁴.

El elemento plástico es desde luego uno de los elementos esenciales de las Danzas cuyos textos son en muchos casos ilustración y explicación de las imágenes. Son muy escasos los textos que no van acompañados por sus correspondientes representaciones plásticas, lo que demuestra que la unión de texto e imagen que lo visualiza es un ingrediente básico del género. Incluso en el caso de la *Dança* española que nos ha llegado sin ilustraciones, es lógico pensar que el original o su modelo sí las tuviesen ya que, como notó Lázaro Carreter, numerosos déicticos del tipo de: “*esas donzellas que vedes fermosas*”, sólo tienen sentido si consideramos su primitivo carácter de ilustración de escenas gráficas o si el texto fue escrito expresamente para ser representado³⁵.

La mayoría de los estudiosos están de acuerdo en la existencia de un vínculo entre las representaciones plásticas de la Muerte que aparecen en el arte occidental en la primera mitad del siglo XIV y el género de las *Danzas*. Rasgos comunes son el tratamiento realista del sujeto –primero como esqueleto y, más tarde, como un cadáver en descomposición– y su finalidad: la meditación sobre fragilidad de la condición humana y el arrepentimiento³⁶.

34 Las escenas, pintadas en 1424 en las paredes del Cementerio parisino fueron destruidas en 1529 pero sabemos de su existencia por la noticia anónima de un burgués parisino en cuyo diario, el famoso *Journal d'un bourgeois de Paris*, se afirma: “*L'an 1424 fut faite la danse macabre aux Innocentes, et fut commencée environ le mois d'août et achevée au carême ensuivant*”. Algunos han pensado, fuera de toda lógica, que la noticia se refiera no a una representación plástica sino a una Danza real que habría durado siete meses. No parece posible (aunque hay noticias de una danza de “posesos” en un cementerio de Kölbigr que duró todo el año de 1021, BACKMAN (1952), p. 272) y además otra referencia en la *Description de la ville de Paris* de Guillebert de Metz confirma que se trataba de unos frescos con rótulos. Dieciséis manuscritos (dos con miniaturas) y numerosas ediciones nos han conservado los textos –atribuidos en uno de los manuscritos a Jean Gerson– y hay que suponer que los grabados que las acompañan son copias libres de los frescos del Cementerio. La primacía cronológica de la Danza parisina es hoy por hoy incontestable; ha habido algunos intentos de cuestionarla con supuestos ejemplos artísticos de cronología anterior pero ninguno de ellos resulta sostenible. LANGLOIS (1852) sitúa por ejemplo su origen en un mural del convento de los dominicos de Klingenthal que él supone de 1274 aunque rehecho en 1480; desgraciadamente fue destruido en 1805 y sólo conservamos los textos que hoy suelen datarse hacia 1440. Otros se han referido a la de Minden (Westfalia) que data de 1383 aunque como demostró MÁLE (1995) [1908], p. 368 no se trata de una Danza Macabra sino de una representación aislada de la muerte en un panel móvil. Uno de los casos más controvertidos es el de un *Officium Mortuorum* borgoñón, hoy en paradero desconocido, que figura en el Catálogo de la subasta de la colección de Miss S. Minns (1922) descrito en los siguientes términos: “... *With eight full-page miniatures of the “Dance of Death”, painted in vivid color (...). Each picture bears a scroll with the rank of person depicted written upon it, and shown, A Pope, Cardinal, King, Duke, Knight, Physician, Money-lender and Youth*.”. El catálogo fecha el manuscrito en los siglos XII o XIII, lo cual podría parecer exageración de librero para elevar el precio de la pieza, sino fuera porque la datación viene reforzada por la presencia en el manuscrito de las armas de los Duques de Borgoña con la heráldica anterior a la unión con la Casa Real francesa. (Para todo lo relativo al manuscrito vid. INFANTES (1997), p. 110, a través del cual conozco la noticia).

35 LAZARO CARRETER (1981), p. 80. Podría tratarse también de un artificio retórico.

36 Sobre la iconografía de la Muerte en el arte medieval es básico el trabajo de JORDAN (1989)[1980]. La vinculación de las representaciones realistas de la Muerte con la Peste Negra de 1348 y la predicación de los órdenes mendicantes ya había sido señalada por THODE (1895) y ampliada por MÁLE (1906B) y KÜNSTLE (1926-28) esp. I, pp. 213 ss. Sobre el tema véanse también los trabajos más recientes de S'JACOB (1954) y BOASE (1972).

Desde un punto de vista formal, este tipo de representaciones cuentan con precedentes clásicos³⁷ y con paralelos en otras culturas³⁸, sin embargo su significado es distinto. Aunque se parte de una idea común –la del *memento mori*, recordatorio de la fragilidad humana–, no existe en las representaciones clásicas el sentido medieval de expresión del poder igualatorio de la muerte sino un sentido báquico y epicúreo, una invitación a gozar de los placeres de la vida, única finalidad de la existencia humana caracterizada por su brevedad. El famoso episodio del *Satiricón* de Petronio en el que Trimalción hace exhibir ante sus invitados un esqueleto de plata articulado que hacía contorsiones grotescas, al tiempo que les amonestaba diciendo:

“¡Ay! Pobres de nosotros! ¡Qué poquita cosa es el hombre! ¡He aquí en que pararemos todos nosotros cuando el Orco se nos lleve! ¡A vivir, pues, mientras tengamos salud!”³⁹.

Es un buen ejemplo del sentido hedonista de la vida en el mundo clásico. Nada o casi nada tienen en común la sensibilidad macabra medieval y la concepción de la muerte en Grecia y Roma, y cuando las ideas grecorromanas sobre la muerte reaparezcan en el Renacimiento, lo harán por vía culta sin influencia directa en la mentalidad popular a la que pertenece el mundo de las Danzas.

37 El caso más conocido es el de una copa de plata del Tesoro de Boscorreale (siglo II d.c., M. del Louvre) en el que se representa una danza de ocho esqueletos, dos de los cuales llevan una cítara y una flauta; le sigue en popularidad un vaso de cerámica de Cumas en el que aparecen tres esqueletos que bailan al son de una flauta (vid. MEYER-BAER (1970), p. 292 ss. y POTTIER (1903), pp. 12-16). Casos similares son los de un mosaico de Ostia y otro de Pompeya, un fresco de Cumas, un vaso de Heudebouille (Heure) y dos terracotas de Tarsus (vid. JORDAN (1989) [1980], pp. 92-93 y figuras 71-73 e INFANTES (1997), p. 109 con abundante bibliografía). A estos se podría añadir algún caso peninsular, un fragmento de cerámica sigillata de Astorga con calaveras grabadas –quizá con un sentido profiláctico– publicado por MAÑANES (1972), nº 33, fig. p. 199 quien menciona otros hallazgos similares en la zona. También se ha relacionado la Danza con las *Lemuria* romanas, fiestas consagradas al espíritu de los difuntos que se celebraban en Mayo (vid. MASSIP i BONET (1992), pp. 27-28).

38 Por referencias de Herodoto (*Historias*, lib. II cap. 78) y Plutarco (*Moralia*, cap. 357) sabemos de la costumbre egipcia de exhibir en ciertas fiestas un cadáver o un esqueleto de madera como recordatorio de la fragilidad humana (KURTZ (1934), p. 6). En el mundo budista tibetano existen también representaciones plásticas de danzas de esqueletos, especialmente interesantes ya que, como en occidente, en los rituales lamanistas las danzas macabras eran espectáculos teatrales que se representaban en el curso de ceremonias religiosas (vid. BALTRUSAITIS (1987), pp. 238 ss. y KURTZ (1934), p. 10). Baltrusaitis (p. 249) apunta un posible origen oriental para las Danzas europeas a través de los franciscanos, los creadores del género según algunos, que tenían misiones en Pekín, un importante centro lamaico. Hay casos también en Japón y en otras zonas pero los ejemplos conservados son tardíos (vid. INFANTES (1997), p. 174).

39 *Eheu nos miseros, quam totus homuncio mil est! / sic erimus cuncti, postquam nos auferet orcus./ ergo vivamus, dum licet esse bene.* Un par de esqueletos romanos de bronce, similares al de plata que menciona Petronio, han llegado a nuestros días (vid. JORDAN (1989) [1980], p. 92). Entre los ejemplos antiguos de representaciones macabras, es especialmente interesante un mosaico romano de una tumba de Ostia ilustrado en la *Historia de las Religiones* de Blázquez, Martínez y Montero, en el que se representa un esqueleto tumbado con las piernas cruzadas y bajo él el lema délfico “*nosce te ipsum*” (atribuido a Tales, Solón y otros) que figuraba en el frontón del templo de Apolo en Delfos, lo que constituye un precedente para el tema del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*.

Puede pensarse en una relación entre las danzas de esqueletos romanos y las representaciones medievales de la Danza Macabra pero es difícil explicar cómo pudo haberse producido ya que el arte cristiano primitivo ignora completamente las figuras del cadáver y el esqueleto que no aparecen en el arte hasta el siglo XIV.

Ante la falta de tradición artística⁴⁰, sólo cabría pensar en una recuperación erudita suscitada por el conocimiento de piezas romanas (cerámica, glíptica) que mantendría el “principio de disyunción” formulado por Panofsky al alterar el significado original del modelo clásico. Difícil, pero no imposible; los canales de transmisión entre el arte clásico y el medieval son difíciles de reconstruir por la pérdida de piezas pero son muchos los casos documentados en los que los artistas se inspiran en obras de la antigüedad⁴¹. Sin salirnos del ámbito de lo fúnebre, es sorprendente la similitud entre los bultos “durmientes” que aparecen en algunas tumbas etruscas y romanas⁴² y un grupo de estatuas yacentes gallegas y portuguesas de la primera mitad del siglo XIII en las que se hace visualmente explícita la idea clásica del “sueño de la muerte” presentando al difunto vuelto hacia el espectador, recostado, con los ojos cerrados y llevándose una mano, con un extremo del manto, a la mejilla. Suponer una inspiración directa en un modelo romano resulta tentador aunque no se conserven casos en la Península y sean poco frecuentes en otras zonas. Puede tratarse también de una recreación original, basada en la tradición iconográfica del durmiente que la Edad Media conoció en otros contextos (Salomón, San José o María en la Natividad etc.) pero es curioso comprobar como cuando a finales del siglo XV los durmientes “a la etrusca” sean recuperados por los escultores del Renacimiento italiano (Sansovino, *Tumba*

40 La utilización de la calavera como atributo alusivo a la muerte no está totalmente ausente del arte medieval (Eva de Platerías, canecillo de San Esteban de Aramil (Asturias) etc.) y existen algunas representaciones de esqueletos en ilustraciones de la Visión de Ezequiel (Biblia de S. Pedro de Roda (BNP Ms lat 6 fol. 45v, med. XI); Biblia de Ripoll-Farfa (Vat. lat. 5729, fol 209, med. XI; Biblia de Gumpert (Bib. Universitaria de Erlangen Ms. Lat. 1 fol 210v ca. 1195). Huesos y calaveras pueden encontrarse también en algunos *Juicios Finales* (Torcello –s. XII–, Friburgo –s. XIII–) y es frecuente desde los siglos IX-X la representación de la calavera o del cadáver de Adán –incluso de su esqueleto completo– bajo la cruz de Cristo (Beato de Gerona fol. 16v, ca. 975), pero la personificación de la Muerte como un esqueleto no aparece hasta el siglo XIV. En un misal de Amiens (Bib. de la Haya cod. 78 D4, fol 160v, 1323) aparece un torso de esqueleto tocando una fídula y danzando, el primer caso en el arte y un claro precursor de la Danza de la Muerte (JORDAN (1989) [1980], pp. 115-16, fig. 101.

41 La obra clásica sobre la influencia del arte clásico en la plástica medieval es la de ADHEMAR (1939).

42 Véanse algunos casos ilustrados y comentados en CUMONT (1966), pp. 388 ss. Sobre el “sueño de la muerte” en el arte clásico vid. EGER (1966).

del Cardenal Ascanio⁴³) se reaviva en Galicia con gran fuerza, ahora como cita culta, la tradición local de apreciación hacia este tipo de representaciones funerarias⁴⁴.

Danza, sermón y teatro

El elemento musical, la danza al son de instrumentos, de los muertos o de los que van a morir, con la Muerte, es para la práctica totalidad de los estudiosos uno de los elementos constitutivos del género. Aunque no se conserva ningún testimonio musical, ninguna partitura ni certeza de que hubieran existido⁴⁵, los innumerables deícticos que en los textos aluden al baile y a la música, el propio nombre “Danza” (puede variar el adjetivo: *macabra, de la Muerte, de los muertos...*, pero el sustantivo permanece invariable), y los instrumentos musicales que los textos y las representaciones plásticas ponen en manos de la Muerte y de los muertos parecen evidencias suficientes para afirmar que la música debió de ser parte indispensable de su estética⁴⁶.

Al hilo de estas consideraciones se ha planteado sí las Danzas de la Muerte no podrían derivar de danzas reales en los cementerios, bailes sagrados de antiquísimos orígenes, restos de un folklore fundamental que el cristianismo toleró, aunque con recelos y condenando los excesos⁴⁷, por la significación mística atribuida en la Edad Media a la danza, símbolo de la armonía de las esferas. El éxito de las Danzas de la Muerte se debería

43 PANOFISKY, (1964) p. 367.

44 Sigo en este apartado a MORALEJO ALVAREZ (1975), pp. 16-20 y (1989). En ambos trabajos se ocupa de los bultos funerarios del Panteón Real compostelano (s. XIII) a los que revisa su atribución y cronología. Los casos del XVI, muy abundantes, pueden verse ilustrados en CHAMOSO LAMAS (1979), pp. 101, 173, 205, 335, 473, 477, 547, 557 y 573.

45 Se ha pensado, sin pruebas, en la melodía gregoriana del *Dies irae* e incluso algunos compositores modernos como Liszt (1850), Saint-Saëns (1874) o Honegger (1938) la han utilizado como base para poemas sinfónicos y oratorios titulados *Danza macabra* o *Danza de los muertos*. El único indicio de la existencia de una partitura medieval lo tenemos en España. Al parecer, la Danza pintada de Morella (Castellón) tenía al pie de la escena una notación musical. Milián Boix la vio y dice que sus características corresponden a mediados del siglo XV pero no aporta más detalles y hoy ya no puede distinguirse (MILLAN BOIX (1958), s.p.)

46 Ciertamente cabe interpretar el sustantivo “danza”, no en un sentido real y físico sino meramente referencial, con un sentido de “invitación” o “movimiento” o incluso como un reflejo de una cosmovisión que concibe el Universo como una perpetua danza de esferas celestes que en su movimiento generan armonías musicales (vid. MEYER-BAER (1970)). En este sentido, es de destacar que los instrumentos musicales que aparecen en las Danzas tienen en muchos casos un carácter alegórico que alude a la categoría social del personaje que los tañe, aunque en otros son claramente reales siendo muy común el denominado “trío de danza”: caramillo o gaita, lombarda y trompeta de correderas. (Vid. INFANTES (1997), pp. 134-35).

47 Burchard de Worms en el s. XI condena a los que cantan canciones diabólicas y danzan en los cementerios. Posteriormente describen estas danzas fúnebres, para condenarlas, Geraldo de Gales (s. XII) y Esteban de Bourbon (s. XIII). Varios sínodos y concilios prohíben así mismo las danzas en las iglesias, procesiones y cementerios (París 1212, Rouen 1231 y 1405, Würzburg 1298... etc.). Véanse textos de las condenas en WHYTE (1931) p. 45.

así a que el género entronca con la tradición de las danzas litúrgicas y de las danzas en las iglesias y cementerios en ocasiones festivas⁴⁸, estas últimas relacionadas con el espíritu carnavalesco y con lo que se ha denominado (Saugnieux, Braekman) la *dansomanie* medieval⁴⁹, curioso fenómeno de danzas colectivas y convulsivas a cargo de bandas de danzantes que en la segunda mitad del siglo XIV recorrían las ciudades del norte de Europa “bailando en las casas, en las iglesias y en las calles, cogidos de la mano y saltando en el aire”⁵⁰.

La relación de las Danzas con la música es importante a la hora de valorar su carácter teatral ya que, como se recordará, el binomio música-representación es una constante en los orígenes del teatro medieval. Ante la falta de testimonios musicales no puede probarse una relación entre la música, la liturgia y las Danzas macabras aunque algunos datos apuntan a que las Danzas surgieron en un contexto litúrgico dramatizado. En primer lugar, los testimonios iconográficos más antiguos aparecen siempre en los muros de las iglesias o cementerios, espacios sagrados en los que tienen lugar las ceremonias litúrgicas, y su conversión en una imagen de meditación privada en los *Libros de Horas*, es un fenómeno posterior. Por otro lado, el hecho de que algunos de los precedentes literarios de las Danzas sean canciones (el *Machabeorum Choreia* o el *Ad mortem festinamus*) que se convirtieron en danzas que se bailaban en contextos litúrgicos, es un dato más que apunta a la existencia de una relación música-liturgia-danza macabra⁵¹.

48 Ver, más abajo, el Apéndice dedicado a la danza.

49 SAUGNIEUX (1972), BRAEKMAN (1981). Para la relación de las Danzas de la Muerte con la tradición de danzas religiosas véanse los trabajos de HEERS (1988), pp. 64 y 144-45, VAILLO (1993) [1991] y CACIOLA (1996). Nancy Caciola piensa si los que danzaban en los cementerios no se verían a sí mismos danzando con los muertos entre ellos tal y como aparecen en las danzas pintadas. Las danzas serían así una celebración de la continuidad de la vida y la muerte en una comunidad circular (*ring-dances*). Las danzas pintadas en los cementerios podrían haber servido como medio apotropaico para fijar a los espectros en un ritual simpatético. Argumenta incluso que frente a la doctrina eclesiástica que promueve las misas y responsos por los muertos las comunidades locales en el norte de Europa interactuaban con la muerte a través de danzas rituales (pp. 41-45).

50 Así nos describe Peter de Herenthal su entrada en Aquisgrán en el verano de 1374 (la cita en FERNANDEZ PICKFORD (1977), p. 80). Para explicar el fenómeno se han apuntado razones fisiológicas (ergotismo, tarantismo, “Baile de San Vito”) y psicológicas (movimiento de histeria colectiva como reacción frente a la crisis y la Peste). La explicación neurológica apuntada a finales del siglo pasado por Henri Meige ha sido rescatada recientemente por Paul Krack en varios estudios a propósito de una de las pervivencias de estas danzas, el Baile de Echtenach (Luxemburgo). La postura psicológica relaciona el fenómeno con otro movimiento social contemporáneo provocado por las mismas circunstancias: el de los flagelantes y disciplinantes. Buen resumen de la bibliografía generada por ambas tendencias en DEYERMOND (1970), pp. 268-70 (él se muestra más bien partidario de una explicación psicológica) e INFANTES (1997), pp. 142-43. Se ocupa también del asunto GARCIA MATOS (1982), pp. 260 ss.

51 Los *Machabeorum Choreia*, considerados por muchos como versiones latinas primitivas de las Danzas, se han relacionado, con escasas pruebas, (MÁLE (1995) [1908], pp. 590 ss., VUOLO (1942), con los oficios del Día de Difuntos y con tropos y danzas funerarias inspiradas en el cap. XII, 46 del *Libro de los Macabeos*). En cuanto al *Ad mortem festinamus*, una composición recogida en el *Llibre Vermell* de la Abadía de Montserrat (ca. 1400, fol. 27r), no es en propiedad una Danza de la Muerte sino una canción (con su correspondiente notación musical) que celebra la muerte y que era cantada y

La cuestión de la dramaticidad de las Danzas y su pertenencia o no al ámbito de lo teatral ha sido una de las materias más debatidas entre los estudiosos sin que se haya llegado a acuerdos significativos. En lo que la mayoría de la crítica coincide es en reconocer las cualidades dramáticas de los textos y la posibilidad de una representación – así lo han demostrado las adaptaciones contemporáneas–, pero la escasez de noticias impide saber si en la Edad Media realmente se representaron⁵², si fueron escritos para ser leídos o representados, y si, en el caso de serlo, se puede calificar de teatral este tipo de representaciones.

En general, los historiadores del teatro no han prestado a las Danzas excesiva atención, probablemente por la dificultad de incluirlas en las clasificaciones teatrales al uso. Los que lo han intentado suelen incluirlas dentro de las *Moralidades* por la presencia de un sujeto alegórico personificado como es la Muerte y por su finalidad de instrucción moral⁵³. Otros –la mayoría–, sin intentar clasificarlas, las han incluido entre las piezas dramáticas aunque con reticencias ya que al lado de elementos indiscutiblemente teatrales (escenografía, diálogo, personificación etc.) conviven en las Danzas elementos que las emparentan con el sermón, la procesión, el mimo o la simple ceremonia religiosa.

Naturalmente, la respuesta que se dé a la cuestión dependerá de la postura que se adopte a la hora de definir lo que es Teatro en la Edad Media y lo que no lo es. Con un criterio restrictivo habría que concluir con Deyermond que las Danzas “se acercan al teatro sin serlo”, pero con un criterio amplio de teatralidad –que parece más adecuado a la realidad de la dramática en la Edad Media–, resulta obligado incluirlas en lo que seguimos denominando “teatro” medieval⁵⁴.

bailada en los siglos XIV y XV por los peregrinos que visitaban el monasterio (en el códice, el texto se ilustra con un cadáver dentro del sarcófago, ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 24 y cat. 7). Algunos como Gustave REESE (1980), p. 465 han querido ver en ella el primer antecedente de la Danza de la Muerte en España. Sobre la canción véase WHYTE (1931), p. 39 (incluye texto) quien señala paralelos con el *Contemptus mundi* de 1267 y con un poema italiano de los tres vivos y los tres muertos (s. XII). Véase también INFANTES (1997), pp. 217 ss.

52 Tenemos noticias de una representación Brujas en 1449, ante Felipe el Bueno de Borgoña, y de otra, más dudosa, en Besançon en 1453 (vid. MÂLE (1995) [1908], p. 362; KURTZ (1934), p. 155 y LOUIS (1968), p. 135), el documento de la de Brujas, un apunte en cuenta publicado por Laborde, lo ofrece en extracto y traducción castellana GARCIA MATOS (1982), p. 261: “... a Nicasio de Cambrai, pintor y habitante de la villa de Donay, para ayudarle a costear en el mes de Septiembre de 1449 en la ciudad de Brujas, cuando él con sus compañeros interpretaba delante de Monseñor ciertos juegos, historias y moralidades sobre el hecho de la Danza macabra, VIII francos...”.

53 Para SEELMANN (1893) las Danzas son moralidades y por tanto tienen componentes teatrales inherentes. COHEN (1928-31), las incluye también entre las moralidades y GUGLIELMI (1980) entre las “piezas morales y didácticas”. WICKHAM (1980) [1974], en una breve referencia, en el capítulo *Drama of Moral Instruction*.

54 Véase, más arriba, el capítulo dedicado al concepto de teatro en la Edad Media en el que se analiza con detalle la cuestión.

No hay pruebas de la existencia de representaciones de las *Danzas* medievales castellanas, pero para la mayoría de haber existido debieron de ser simples bailes en los que, con un acompañamiento musical, los personajes cantaban o declamaban sus estrofas. Hay, como hemos visto, algunos testimonios de representaciones en otros países pero en el caso español las dudas son generales en la crítica por la rigidez de la estrofa⁵⁵ que haría muy difícil un diálogo entre un número desmesurado de personajes (35). Ello no impediría, sin embargo, que pudiera cantarse o declamarse mientras se danzaba, como mantuvieron Amador de los Ríos, Moratín y Milá⁵⁶. Entre los críticos más recientes persisten las dudas: Lázaro Carreter, tras dibujar una buena síntesis de los argumentos a favor y en contra de la existencia de representaciones, afirma no creer en su carácter teatral pero incluye la Danza entre las piezas medievales que edita⁵⁷ y lo mismo hace Ana Álvarez Pellitero, aunque piensa más bien en una relación con el sermón⁵⁸. Víctor Infantes en una tesis reciente no puede deshacerse de las dudas y después de afirmar que “... las Danzas no se pueden considerar dentro de la órbita del teatro medieval, aun a pesar de la participación que tuvieron en el desarrollo de su historia” reconoce “la existencia de elementos dramáticos en nuestro género” para más adelante concluir: “No vemos donde (ni como) encajar timideces y reparos cuando nuestra obra posee, en el grado que la generosidad crítica quiera asignarle, suficientes elementos como para pensar en su condición teatral”⁵⁹.

No ha faltado sin embargo, quien haya defendido abiertamente la condición teatral de las Danzas peninsulares. Uno de los primeros fue Josep Romeu Figueras⁶⁰ a quien sigue, aplicando a la Danza castellana los modelos teóricos de Franco Ruffini, Marta Mori que argumenta, para explicar la ausencia completa de didascalias, el carácter suficientemente

55 Octavas de arte mayor castellano de diez, doce y catorce sílabas, mientras que las francesas y catalanas utilizan el octosílabo mucho más popular. Todos los críticos han destacado la solidez de la construcción métrica (ab ab bc cb) y la coherencia de la estructura, superior en general a las de sus parientes europeas.

56 El primero la incluye en su *Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, aunque aclara que no estaba convencido de que se representase. AMADOR DE LOS RÍOS (1863), MILA (1895), p. 269 y BONILLA (1921), p. 91, consideran que la circunstancia de que en el último verso de cada estancia la Muerte se dirige no al personaje con el que ha hablado, sino al que llama a continuación, prueba que la pieza fue compuesta no como explicación de una pintura sino para ser representada.

57 LAZARO CARRETER (1981), pp. 80-86.

58 ALVAREZ PELLITERO (1990).

59 INFANTES (1997), p. 119, 120 y 265.

60 ROMEU FIGUERAS (1957-58), sitúa el texto en la tradición de los sermones mimados, representados y danzados pero no duda de su condición dramática y teatral ni en su representación, si quiera con una escenografía rudimentaria.

deíctico del texto que hace inútil la parte didascálica⁶¹. Claramente a favor de su representación se sitúan, con nuevos argumentos, Ángel Gómez Moreno⁶² y, recientemente, Asunción Salvador-Rabaza que encuentra una serie de indicaciones para la escenificación, tanto en el texto como extra-textuales, que le llevan a la conclusión de que la *Dança* fue compuesta para ser representada y no para ser leída⁶³.

Los que dudan de su condición teatral piensan, más bien, en una relación con los sermones, un vínculo cuya existencia ya había sido apuntada por la crítica para las *Danzas Macabras* europeas que habrían surgido para algunos como textos de apoyo de sermones mimados relacionados con las prédicas de los dominicos y, sobre todo, de los franciscanos⁶⁴. Por lo que respecta a la *Danza General de la Muerte* castellana, recientemente ha defendido su origen en el sermón Ana M^a Alvarez Pellitero, opinión que comparten Pedro Cátedra, Alan Deyermund o Víctor Infantes ya que el propio texto de la *Dança* parece indicarlo en el prólogo: “... *E asy mesmo les dize e requiere que bean e oyan bien lo que los sabios predicadores les dizen e amonestan de cada dia...*” y en los versos 32-33 “*si non ved el fraire que está pedricando,/ mirad lo que dize de su grand sabiençia*”⁶⁵.

Al respecto, es interesante recordar que en numerosas danzas pintadas (Chaise-Dieu, Basilea, Estrasburgo, Saint-Maclou de Rouen, Tallin (Fig. 11), etc.) se representa a un predicador dirigiendo la palabra al auditorio, circunstancia que queda también reflejada en el

61 MORI (1988), no he podido localizar el trabajo que conozco a través de SIRERA (1992), pp. 357.

62 GÓMEZ MORENO (1991), pp. 102-103.

63 SALVADOR-RABAZA (1996) pp. 220 ss.

64 Véanse, entre otros, LANGLOIS (1852); CREIZENACH (1911-1916) [1893], I, p. 313 ss.; MÂLE (1995) [1908], p. 362; PULEGA (1970), p. 126-31 y BALTRUSAITIS (1987), pp. 238 ss. En este sentido es interesante recordar el importante papel que la Muerte jugó como sujeto en la oratoria de los púlpitos y los numerosos sermones sobre el tema que se conservan (vid. OWST (1966), pp. 527 ss.).

65 ALVAREZ PELLITERO (1990), p. 289 y (1991); CÁTEDRA (1989) y (1992), pp. 42-43; INFANTES (1982), p. 12, y DEYERMOND (1994), p. 44. BRETON (1960), pp. 21-22 mantiene lo mismo para la *Danza de Vergés*. ALVAREZ PELLITERO (1991) partiendo de la hipótesis de Fehse sobre la existencia de un *Urtext*, una versión latina de la cual derivan todas las europeas, plantea la hipótesis razonada de que el modelo de la Danza de la muerte castellana debió ser un poema latino, entroncado con la tradición europea y obra, probablemente, de un fraile de la observancia reformada, que lo planteó como meditación alegórica. Es lo que nos ha llegado en la versión impresa en Sevilla que sería para la autora -suprimiendo las adiciones- la más cercana al texto latino. En pleno auge de la predicación de los mendicantes, un fraile menor debió cambiar el planteamiento adaptándolo a las necesidades del sermón. Introduce para ello la figura del predicador y conecta la figuración inicial del predicador con aquél a modo de *exemplum*. Testimonio de esta acomodación es el texto del manuscrito del Escorial. Para ella la versión manuscrita sería 25 ó 50 años anterior a la impresa, la primera deriva de una tradición oral (a ella haría referencia el término “trasladación”) y la segunda de una escrita. INFANTES (1997), p. 60, aunque acepta la relación con el sermón, no cree en la existencia de un modelo literario común a todas las Danzas europeas sino en una sensibilidad compartida, hacia el tema macabro. Del mismo modo, con respecto a los precedentes literarios de la Danza (*Vado Mori*, *Iudici Signum*, etc.) piensa que las relaciones con la Danza “son indirectas, es decir, que participan de un sentimiento común en el tratamiento del tema de la Muerte (...) pero sobre las que no podemos establecer parentescos inmediatos de relación literaria” (p. 90).

*Vado Mori*⁶⁶ y en los prólogos de muchas danzas literarias (la española, como hemos visto, la francesa que pone los primeros versos en boca de un *docteur*, la catalana que le denomina el *mestre* etc.). En el Libro de Horas de Carlos V, francés (ca. 1510-20) pero conservado en España desde el siglo XVI, aparece un narrador sentado ante un pupitre y gesticulando con la mano derecha al tiempo que lee⁶⁷, mientras que en la de Notre-Dame de Kermaria (Bretaña, ca. 1450-60) la danza la inicia el *acteur* cuya inscripción, a modo de preámbulo, reza así: *La Mort le Vif fait avancer./ Tu vois les plus grands commencer*⁶⁸. El *acteur* (autor) aparece también sentado en una cátedra en los grabados de los incunables franceses de la *Dance Macabré* y en otras muchas Danzas pintadas (Bar, Berna, etc.). En Metniz (Carintia) el predicador está subido en un púlpito y en la *Chaise-Dieu*, tiene a sus pies un personaje, un muerto, tocando una gaita, esquema que se repite en las Danzas de Berlín, Reval y Tallín, o en la de Ferté-Loupière (Yonne), aquí con tres esqueletos gaiteros⁶⁹.

Son indicios concluyentes de que las Danzas macabras debieron de formarse a partir de la estilización de sermones bailados. Sin embargo, aunque el origen de las mismas se encuentre en el sermón, no por ello queda invalidada su adscripción al género teatral. Como hemos visto en el capítulo dedicado a las relaciones entre el sermón, el teatro y el arte, los sermones bajomedievales son auténticas representaciones teatrales, con diálogo, escenografía y personificación, y en muchos casos sus temas sirvieron de fuente de inspiración a los dramaturgos.

Aunque las noticias sobre representaciones son prácticamente inexistentes, partiendo del análisis interno de los textos y de las representaciones plásticas se puede reconstruir una representación-tipo que comenzaría con un sermón sobre la inevitabilidad de la muerte, continuaría con la aparición de la Muerte y de los danzantes-esqueletos entablando un diálogo, y tendría fin con un nuevo sermón para reforzar la lección moral

66 *Item alius doctor depictus predicando in opposita parte de contemptu mundi* (vid. texto del *Vado Mori* en INFANTES (1997), pp. 65-71, la cita en p. 69).

67 BNM Vit 24-3, p. 220, DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1993), p. 655.

68 Vid. KURTZ (1934), p. 81 y REAU (1955-59), II, 2, p. 650. MÂLE (1995) [1908], p. 371 la data hacia 1460-70 basándose en la moda ya que los zapatos de punta curvada *à la poulaine* fueron prohibidos en 1480.

69 Vid. KURTZ (1934), pp. 82, 84, 104, 105, 109 y 114. MÂLE (1995) [1908], p. 375 relaciona los frescos de la *Chaise-Dieu* (en los que aparece un grupo de personajes que no participan en la danza) con la *Danza general de la muerte* española – reflejo según Seelman de un original arcaico francés– en la cual se incluye una estrofa (LXXVIII) titulada “Lo que dize la muerte a los que non nonbró” en la que la muerte llama a la danza “a todos los que aquí non he nonbrado/ de cualquier ley e estado o condición” (WHYTE (1931), p. 12, nota expresa sus dudas). Hay también otra Danza alemana (*Der Doten dantz mit figuren*) que remata con “los demás” (INFANTES (1997), p. 155).

de la representación⁷⁰. Es probable que en los primeros momentos las representaciones fueran semidramáticas apareciendo en escena sólo muertos silenciosos pasándose luego a la muerte parlante y agente, al verdadero drama de la Danza Macabra⁷¹.

Los textos

Se ha especulado con la posible existencia de un *Urtext*, un texto latino primigenio del cual derivarían, directa o indirectamente, todas las Danzas posteriores agrupándose en familias con sus respectivas ramas. Es imposible discutir aquí los diferentes *stemmae* que se han propuesto por lo que me limitaré a dibujar un panorama general de los casos franceses y españoles y sus posibles relaciones.

El texto de la *Dance Macabré* francesa ha llegado a nuestros días en dieciséis manuscritos, la mayoría del siglo XV, dos de los cuales (BNP fr. 995 y Cherburgo 7) aparecen ilustrados con miniaturas⁷². A estos habría que añadir los seis que contienen la *Dance Macabré des Femmes*, y las numerosísimas ediciones, incunables y posteriores, que se hicieron en Francia en la centuria siguiente. De la primera edición de Guyot Marchant (1485) se conserva un único ejemplar en la biblioteca de Grenoble que incluye xilografías que eran probablemente copias libres de los frescos del Cementerio⁷³. La obra debió de tener un éxito espectacular ya que al año siguiente el propio Marchand tiró una segunda edición a la que siguieron otras dos en 1490 (una francesa y otra latina) y ediciones ampliadas (*La Grande Danse Macabre*) en 1491 y 1492. En años posteriores se multiplican

70 En la Danza de Metz (ca. 1490-1500), hoy prácticamente desaparecida, podía verse al comienzo un predicador en su púlpito, luego el tradicional cortejo (Papa, emperador, cardenal, rey, monje, caballero etc.) y, finalmente, de nuevo al predicador en el púlpito ante un auditorio femenino (KURTZ (1934), p. 109).

71 Al primer tipo pertenecerían la Danza de Caudebec, el *Répit de la Mort* de Jean Le Fèvre, y el *Choream Machabeorum* de Besançon). La “Danza” de Caudebec (Normandía, 1393) la conocemos por los datos que proporciona una descripción del Abad Miette (Biblioteca de Rouen, Ms. 2215. Y. 39, fol. 69) aunque los documentos fueron destruidos durante la Revolución y no hay seguridad de que apareciese la Muerte (vid. MÂLE (1995) [1908], p. 391). Un mimo macabro similar podría haberse representado en Inglaterra hacia 1376 ya que en la enciclopedia de sermones de John Grimston se incluye una poesía en la que la muerte dialoga con una serie de personajes: *I set no store by gold, silver nor riches/ En by Pope, Emperor, Duke ne Prince* (ANDERSON (1963), p. 79).

72 Vid. KURTZ (1934), pp. 25 y 28-30. Dos de ellos, procedentes de Saint Victor (BNP Ms lat. 14904 y Ms franç. 25550, 1ª/2 XV), afirman ser la transcripción de los versos que acompañaban a las imágenes del Cementerio de los Inocentes.

73 MÂLE (1995) [1908], p. 364 señala que más que de “danza de la muerte” hay que hablar de “danza de los muertos” ya que a cada personaje le corresponde un muerto que es como su espejo, su reflejo. Señala también que en el cortejo alternan un laico y un clérigo (considerando clérigos al médico y al abogado). TENENTI (1983) [1952] p. 32 destaca también como en el plano iconográfico la representación de la muerte es individualizada, cada cadáver aparece caracterizado por un gesto, un instrumento musical, un útil de trabajo o una insignia que lo relaciona con la víctima.

las ediciones –tanto de Marchand como de otros impresores–, en París, Toulouse, Lyon etc., continuando su éxito hasta bien entrado el siglo XVI⁷⁴.

En el caso español, contamos con un único texto medieval (la *Dança general de la Muerte*), conservado en un manuscrito de la Biblioteca del Escorial (Ms. bIV 21, fols. 109r-129r), de fecha controvertida pero probablemente no anterior a 1400⁷⁵. De dicha *Dança* se conoce una única edición antigua que imprimió en 1520 en Sevilla Juan Varela de Salamanca⁷⁶. Sin embargo, de su lectura se ha deducido la existencia de una transmisión manuscrita de la primitiva redacción medieval⁷⁷ que parece confirmada por el reciente hallazgo de Ángel Gómez Moreno: un manuscrito de la segunda mitad del siglo XV (Catedral de Segovia, Ms. 366) en cuya cubierta posterior aparecen copiados algunos versos de la *Danza*, lo que para Gómez Moreno constituye un indicio de la popularidad de la obra que llevó a algunos a memorizarla⁷⁸. Quizá la *trasladación* a la que se alude en el

74 vid. MÂLE (1995) [1908], p. 376 y, especialmente, KURTZ (1934), cap. IV pp. 42 ss. Prescindo aquí de las ediciones germanas, inglesas e italianas. Baste señalar que el tema existe por toda Europa con características similares. [véanse los capítulos que les dedica KURTZ (1934)].

75 MORREALE (1963), p. 1-70 piensa en una fecha en la década de 1430-40 basándose en el estudio lingüístico. Otros autores adelantan su redacción hasta 1360-70 (WHYTE (1931), mientras que en Francia la primera redacción de la *Danse Macabre* parece remontarse hasta 1375. (en el *Répit de la mort* de Jean le Fèvre -escrito antes de 1376, quizá hacia 1370- se dice “*Je fis de Macabré la dance*”, vid. MÂLE (1995) [1908], p. 369 nota). DEYERMOND (1994), p. 44 data entre interrogaciones la versión manuscrita entre finales del XIV y mediados del XV. En cuanto a la impresa cree que debió de ser compuesta poco después de 1460. El códice del Escorial incluye además de la *Danza*, los *Proverbios* de Sem Tob –al que Amador de los Ríos ha supuesto sin ningún fundamento autor de la *Danza*– (1356), *La Doctrina Cristiana*, *la Revelación de un ermitaño*, y el *Poema de Fernán González*. De ellos, el *Poema* (ca. 1250), es claramente un añadido de otra mano y sin relación temática con el resto, y los demás de la segunda mitad del siglo XIV (la *Doctrina* (ca. 1400), por lo que si el criterio del recopilador fue cronológico-temático habría que pensar en una fecha similar para nuestro texto, escrito quizá como consecuencia de la Peste de 1384-85. (INFANTES (1997), pp. 228 ss. y 274)

76 La edición es bastante fiel al texto original aunque sustituyendo la figura del predicador por la del poeta y añadiendo veinte nuevas estrofas, de una calidad muy inferior a las originales, justamente elogiadas como las mejores del género en Europa. Publicado por Amador de los Ríos en 1865 en su *Historia crítica de la literatura española*, vol VII, pp. 507 ss., a partir de una copia de Isidoro Lozano, el ejemplar de la biblioteca Alessandrina de Roma ha desaparecido, lo mismo que la copia de Lozano, perdida durante un siglo aunque, al parecer, se encuentra actualmente en la biblioteca de Pedro Cátedra (GÓMEZ MORENO (1991), p. 103 nota). INFANTES (1997), p. 242 deduce de las noticias de un catálogo de librero la existencia de otra edición del mismo impresor hoy perdida.

77 INFANTES (1982), p. 14 y (1997), pp. 235 ss. (siguiendo a M. Marciales)

78 GÓMEZ MORENO (1991), p. 102. Hay que destacar a este respecto que la literatura de la muerte anterior a las *Danzas* (*Debate del alma y el cuerpo*, *Revelación de un hermitaño*, *Signos del Juicio...* etc.) no está ausente en España en cuyas letras aparece una veta macabra, comparable a la de cualquier otro país europeo e incluso anterior, con hitos tan significativos como la Cantiga 409 de Alfonso X, probablemente vinculada con la idea de la *Danza de la Muerte* (vid. INFANTES (1997), pp. 196-97). La tradición macabra está bien atestiguada en la Península, tanto en el ámbito literario como en el del “espectáculo” [En el Fuero de León (1017, art. 35) se estipula que los carniceros den al concejo de la ciudad un banquete con “máscaras de la Muerte”, vid. GARCÍA MATOS (1982)] y en el arte (vid. *infra*). Hay que rechazar sin embargo el testimonio latino de un manuscrito “visigótico” toledano hallado por Millares Carlo (supuestamente del siglo XI) que contiene la que se creyó la más antigua versión hispana de la *Danza* (MILLARES CARLO (1931), p. 9), códice que como ha demostrado DIAZ y DIAZ (1972), es en realidad una falsificación tardía (ca. 1772) basada en el texto del códice de Basilea, conocido a través de un incunable impreso en París hacia 1495 por Johannes Ph. de Kreuzenach para uso de alguna iglesia española (*Officium beatae Mariae virginis secundum usum Romanae ecclesiae*), por lo que “no estamos de ninguna manera ante la más antigua *Danza de la Muerte*, sino, por el contrario, ante uno de sus últimos testimonios” (*Op. Cit.* p.

prólogo de la Danza escurialense no se refiera a una “traducción” como muchos han pensado sino a que se trata de una “copia fiel” de un manuscrito anterior.

La cuestión de la cronología del texto castellano no está todavía resuelta pero si hacemos caso de los argumentos de Solá-Solé y Victor Infantes, basados en la crítica interna del texto y en la cronología de las obras que acompañan a la Danza en el código escurialense, habría que pensar en una fecha en las últimas décadas del siglo XIV lo que sitúa a la *Dança* castellana como la primera de Europa o, al menos, como contemporánea de los textos franceses. En lo literario se acepta últimamente la independencia de la *Dança General* respecto al texto francés, lo que convierte a la *Dança de la Muerte* sevillana – ampliación de la anterior– en una composición también desvinculada de lo galo⁷⁹. Aunque los textos españoles se conservan en copias y ediciones tardías parece lógico aceptar para la elaboración de la *Dança General* una fecha en torno a 1400 que casa perfectamente con los testimonios teatrales (Zaragoza 1414) e iconográficos (León ca. 1430).

Además de estos textos castellanos hay que señalar la existencia de la versión catalana del archivero real Pere Miquel Carbonell (*Dansa de la Mort*) que en 1497 tradujo un original francés añadiendo de su pluma algunas octavas en las que intervienen personajes de la cancillería real aragonesa (Canciller, Vicecanciller, Regente, Tesorero..)⁸⁰. Carbonell dice al final que la obra que traduce fue compuesta por “*un sanct home doctor e canceller de Paris en lengua francesa, apellat Joannes Climachus sive Climages*”, insólita atribución que ha hecho pensar en una confusión con Jean Gerson, canciller de la Universidad de París al que se le atribuye la autoría de la *Danse macabré* francesa en algunos manuscritos⁸¹.

110).

⁷⁹ Anteriormente se pensaba (Seelmann) en que la Danza castellana, como la alemana de Lübeck (1463, pintada y escrita), serían versiones arcaicas que reflejarían un original francés perdido del siglo XIV (Vid. MÁLE (1995) [1908], pp. 369 nota 2 y 375 e INFANTES (1997), p. 158). Tal original no ha aparecido ni hay indicios claros de su existencia y además hay una serie de factores estructurales (caracterización de personajes, metro, tópicos) que alejan a las Danzas castellanas de sus parientes galas (INFANTES (1997), p. 237). Para KURTZ (1934), p. 148 la frase con la que comienza el parlamento de la muerte (“Yo so la muerte cierta a todas criaturas”) la emparenta con las Danzas italianas, lo que unido a los evidentes galicismos le lleva a pensar que la Danza es una combinación de textos de diferentes procedencias, más que reflejo de un original francés. Los galicismos del texto podrían explicarse fácilmente si la Danza, o el original que se trasladó, fueron redactados en Cataluña o en la zona aragonesa de habla catalana, lugar de origen al que apuntan otros indicios del texto (SOLA-SOLE (1965) y (1968).

⁸⁰ Para KURTZ (1934), pp. 150-52 la traducción la habría realizado hacia 1434 y las octavas de su mano las añadiría hacia 1497.

⁸¹ Vid. KURTZ (1934), pp. 150-51; EISLER (1948), pp. 204-05 y SAUGNIEUX (1972), pp. 54-55. El texto, de escasa calidad poética según la mayoría de los autores, no ha atraído la atención de los editores modernos. No he podido consultar las ediciones de Bofarull y Aguiló (cit. INFANTES (1997), p. 282) y sólo conozco el fragmento (las cincuenta estrofas añadidas por Carbonell) que incluye Saugnieux en apéndice (pp. 213-25)

Para los que retrasan hasta mediados del XV la redacción de la *Dança* del Escorial, el género aparece en España en fechas avanzadas y la escasez de ediciones indicaría que el tema no tuvo, en principio, demasiado éxito. Sin embargo, en pocos países el género ha tenido tanta descendencia. Es difícil encontrar en Europa un siglo, como el XVI español, tan abundante en manifestaciones relacionadas con el género de las *Danzas* cuyas repercusiones salpican toda la literatura⁸², y, en los siglos posteriores, el tema prolongó su popularidad mucho más allá de lo que resulta habitual en otros países europeos –lo extraño es la escasez de representaciones artísticas–.

Hasta nuestros días se ha mantenido la existencia de un mimo macabro, el *Ball de la Mort*, en Vergés (Gerona)⁸³ y uno similar se celebró, hasta el siglo XVIII, en la Selva del Camp (Gerona)⁸⁴. Bailes parecidos, probables pervivencias de representaciones populares medievales, tuvieron lugar en otros sitios (Segovia, Alagón, Zaragoza, Alcañiz) aunque hoy han desaparecido⁸⁵. Igualmente abundantes son las prolongaciones del tema de la muerte en la literatura, tanto en la poesía y la prosa como, sobre todo, en el teatro, hecho significativo que demuestra como nuestros dramaturgos percibieron el género desde una perspectiva teatral⁸⁶.

Centrándonos en el campo del drama, son numerosas obras de los siglos XVI y XVII que acusan su influencia, desde la *Trilogía de las Barcas* de Gil Vicente⁸⁷ hasta los “Autos” de Calderón o el *Sueño de las calaveras* de Quevedo, pasando por el *Auto de las Cortes*

82 Véase el epígrafe que dedica INFANTES (1997), pp. 291 ss. a la literatura de la muerte en España en los siglos XV y XVI.

83 En la procesión del Jueves Santo, después de una escenificación popular de la Pasión salen cinco danzantes (dos adultos y tres niños) y un tamborilero de negro y encapuchado. Los danzantes, vestidos de negro, llevan cabezas de cartón con forma de calavera y sobre los maillots pintado en blanco el esqueleto (este vestuario está documentado en representaciones tardomedievales como el *Arlequín y la Muerte* (FERNANDEZ MERINO (1884), p. 118). Uno de ellos lleva un estandarte con la calavera y las tibias cruzadas y un leyenda: “*Lo temps és breu*” por un lado y “*Nemini solverè*” por el otro. Otro lleva una guadaña plateada en la que se escribe “*Nemini parvo*”, otros dos platos de ceniza y el último un reloj cuya esfera señala constantemente. (vid. pormenorizada descripción en BRETON (1960), pp. 13 y 18-22, más breve y con errores GARCIA MATOS (1982), pp. 269-70, recientemente MASSIP y JANER (1993). La antigüedad de la representación es difícil de precisar, para la mayoría de los autores se trata de una supervivencia “medieval” aunque los testimonios más antiguos son del siglo XVIII.

84 Organizado por la Cofradía de la Sangre, sabemos que en el siglo XVIII todavía se representaba e iba a formar parte de la representación preparada para recibir al arzobispo de Tarragona. MASSIP y JANER (1993).

85 Para Segovia LECEA y GARCIA (1906), para los casos aragoneses, todos en el contexto de la Procesión del Entierro, vid. PEREZ GARCIA-OLIVER y OCHOA GARCIA (1994), p. 40. Otros casos, todavía vivos, en América Latina (vid. GARCIA MATOS (1982), pp. 270-71).

86 Sobre este aspecto véase SAUGNIEUX (1972) y WHYTE (1931) (part. II, *Survivals*, pp. 71-172). Sobre las repercusiones de las Danzas en el resto de las literaturas europeas véase KURTZ (1934), especialmente los capítulos XIV-XVII, pp. 214-280. El tema tiene también derivaciones en el teatro universitario y humanístico (*Filantus*, *Comedia Caropus*, etc., vid. WHYTE (1931), Cap. VI pp. 128 ss.).

87 En el *Auto da Barca da Gloria* hay una auténtica *Dança* en la que interviene la Muerte y el Papa, Cardenal, Arzobispo, Obispo, Emperador, Rey, Duque, Conde... (véase texto más arriba en las pp. 101-103).

de la Muerte⁸⁸, atribuido a Lope, o el *Entremés de la muerte* de Luis Quiñones de Benavente. Especialmente cercanas a los modelos medievales están un grupo de composiciones dramáticas de mediados del XVI (la *Farsa de la Muerte* de Sánchez de Badajoz, *Las Cortes de la Muerte* de Carvajal y Hurtado...) entre las que destaca, por su cronología temprana y por su fidelidad a la versión castellana de la *Dança*, la *Farsa llamada Danza de la Muerte*, del segoviano Juan de Pedraza⁸⁹.

También la *Dansa* catalana de Carbonell tuvo repercusiones posteriores en un ámbito específicamente teatral inspirando al autor de la *Representació de la Mort* mallorquina (Códice Llabrés nº 36), atribuida por Romeu y Massot a Francesc d'Olesa quien debió de redactarla hacia 1538⁹⁰.

Las imágenes⁹¹

Se acepta hasta hoy, como hemos visto, la prioridad cronológica de los frescos del *Cementerio de los Inocentes* (1424), arquetipo del que derivarían todas las demás representaciones plásticas del tema. Aunque en el terreno de lo literario se mantiene la independencia de los textos alemanes y del español, en lo artístico nadie duda de su origen francés y de su transmisión por vía pictórica y gráfica⁹². Lo que no está claro es el orden de

88 De su representación tenemos noticia en *El Quijote* (Segunda parte, cap. XI, “De la extraña aventura que le sucedió al valeroso Don quijote con el carro o carreta de Las Cortes de la Muerte”).

89 De la obra se conserva un ejemplar en la Biblioteca de Munich, un pliego suelto sin indicación de lugar ni de imprenta, que fue editado en Viena por Ferdinand Wolf en 1852. El texto de Wolf aparece también incluido en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* de Salvá y Sainz de Baranda (Madrid, 1853, vol. XXII, nº 1379), siendo reeditado por González Pedroso, con numerosas enmiendas, en el volumen LVIII de la *Biblioteca de Autores Españoles* (Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1884, pp. 41-46, nueva edición 1952). Una versión, ligeramente modernizada, puede verse en GONZÁLEZ RUIZ (1968), vol. I.

90 Vid. ROMEU FIGUERAS (1957-58) y MASSOT i MUNTANER (1983A).

91 Excedería los límites de este capítulo intentar trazar un panorama general de las representaciones del tema en el arte europeo. Puede consultarse al respecto el capítulo que dedica al tema MÂLE (1995) [1908], pp. 347 ss., la obra de KURTZ (1934) que analiza con detenimiento numerosos casos, los breves repertorios de CLARK (1950), p. 113, y TENENTI (1983) [1972], pp. 100-101 y el más completo de ROSENFELD (1958), pp. 347-63. Bueno también y con la ventaja del idioma, el de INFANTES (1997), pp. 156-74. Todos ellos, excepto Infantes, ignoran los casos españoles, descubiertos en los años 50/70 pero prácticamente desconocidos hasta la publicación de los trabajos de Francesca Español. Interesante es así mismo el repertorio ilustrado que ofrece Patrick Pollefeys en una excelente página Web (www.geocities.com/Paris/Rue/3757/intro.htm), en ella incluye casos ilustrados en Croacia, Finlandia, Eslovenia o Dinamarca pero ignora totalmente los españoles.

92 Para REAU (1955-59) II, 2, p. 649 “*l'origine française de ce motif en peut donc être mise en question?*”. Reau señala que es un tema exclusivamente pictórico y gráfico y que no hay casos en escultura, lo cual no es cierto. Existen (varios de ellos en Francia), si bien son poco numerosos y, en general, tardíos (véanse algunos en KURTZ (1934), pp. 87 ss. e INFANTES (1997) pp. 156-74). En cuanto a la filiación parisina, es evidente en muchos casos como Kermaria o Meslay-le-Grenet – generalmente a través de Marchand– pero en otros hay significativas diferencias que parecen apuntar a la existencia de

aparición ¿son los textos la glosa de las imágenes o las imágenes la ilustración de un texto preexistente?. ¿Comenzó la Danza siendo una representación mimada que inspiró a los artistas y obligó a la explicación literaria?. Son preguntas a las que se han dado respuestas muy distintas. Desde mi punto de vista, las *Danzas de la Muerte* comenzaron siendo eso: danzas, bailes mimados de esqueletos que se incorporaron a la escenificación de sermones sobre la muerte y a los que pronto se dotó de diálogo. Pienso, como Huizinga, que en este caso es probable que Mâle tuviese razón y la Danza bailada hubiera precedido a la representación plástica⁹³. Aunque las noticias seguras de representaciones (1449 y 1453) son posteriores a la aparición del tema en el arte, la tradición de las danzas en los cementerios y los casos de Jean Lèfrvre (ca. 1374) y Caudebec (1393) apuntan a la existencia de una representación mimada anterior. Por otra parte, las representaciones gráficas de la Danza tienen todo el aspecto de un ballet o mimo macabro, de cosa vista, más que de ilustración de algo leído por los artistas. El cruce de piernas, las posturas de los brazos de los esqueletos y sus rostros grotescos, hacen pensar inmediatamente en una pantomima.

En el caso peninsular, el testimonio de la iconografía no es abundante, aunque los ejemplos no están completamente ausentes como algunos han afirmado⁹⁴ y, si bien no puede sostenerse, como en lo literario, un origen peninsular para el género, es significativo que los casos conservados posean mayor riqueza iconográfica que sus parientes franceses o italianos y que uno de los conocidos por referencias literarias tenga fecha segura antes de 1438, muy cerca por tanto del momento de la ejecución de las pinturas del *Cementerio de los Inocentes* parisino y de la redacción de la *Danza* castellana.

Frente a lo que sucede en la mayoría de los países las versiones españolas de la Danza carecen de grabados, aunque pudieron tenerlos sus originales⁹⁵. La única obra ilustrada de

otra –o varias– tradiciones plásticas diferentes (Chaise-Dieu, Berlín etc.).

93 HUIZINGA (1978) [1923], p. 205

94 KURTZ (1934), p. 147; SAUGNIEUX (1972), p. 86 y MARTIN GONZALEZ (1972), p. 272.

95 Entre los testimonios literarios hispanos relacionados con la Danza, destacan unas *Coplas sobre la muerte* del siglo XV, obra probablemente de Fray Iñigo de Mendoza, documentadas por García de la Concha en un cancionero salmantino que se había dado por desaparecido. Las Coplas llevan por rötulo “Estas son las que a de tener el frayle”, y comienzan con el siguiente verso: “Es la disforme figura/ que este bulto nos presenta...”, lo cual apunta a un original acompañado de grabados en los que apareciera la Muerte con los rötulos a los que se alude en el texto, o bien a una predicación escenificada. (El manuscrito, hoy en la Biblioteca Universitaria de Salamanca sig. 2762, procede del colegio Mayor salmantino de Cuenca de donde pasó a la Biblioteca del Palacio Real (s. XVIII) y de allí a la Universitaria en 1954 (vid. GARCIA DE LA CONCHA (1983), pp. 217-18 para la historia de las vicisitudes sufridas por el manuscrito, y pp. 225-

carácter similar es ya tardía, fue publicada en Alcalá de Henares en 1557 con el título de *Imágenes de la muerte traducidas en metro castellano por Hernando de Villarreal*⁹⁶, siendo al parecer una adaptación de los *Simulacros de la muerte* grabados a partir de dibujos Holbein en 1538.⁹⁷

Se conservan solamente dos obras en las que se representa el tema de la Danza Macabra: las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón), de mediados del siglo XV, y las de la capilla del Santo Cristo del castillo de Javier (Navarra), de principios del XVI, pero hay testimonios fiables de la existencia de otras tres, hoy desaparecidas: dos en el convento de Santa Eulalia de Pamplona, descritas minuciosamente en un inventario, y la que vio en León antes de 1438 Alfonso Martínez de Toledo y describe en el *Corbacho*.

Tenemos además un interesantísimo testimonio de representación macabra en un contexto cortesano que prueba la existencia de un gusto por lo macabro en la Península en fechas tempranas. En las fiestas de la coronación de Fernando de Antequera (Zaragoza, 1414), durante un banquete sucedió lo siguiente:

“E acauado de dezir el angel luego se rreboluieron los çielos e en medio de la sala salio vna nuve en la qual venia la muerte, la qual hera muy fea, llena de calaveras e culebras e galápagos e venía desta guisa: un hombre vestido en baldrejos amaravillos justos el cuerpo que parecia su cuero, e su cabeça en una calavera e un cuero de baldres toda descarnada syn narizes e syn ojos que parecia muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejansas, a todas partes que llevaba a unos e a otros por la sala...”⁹⁸

227 para el texto que nos ocupa).

96 No se conoce en la actualidad el paradero de ningún ejemplar, tan sólo la descripción de P. Salvá, que poseía uno, en su *Catálogo*, I, p. 426.

97 *Les simulacres et historiées faces de la Mort*, fueron impresos en Lyon en 1538 por los hermanos Trechsel aunque los dibujos son de 1523-26 (vid. la edición facsímil de GUNDERSHEIMER (1971) y el capítulo que le dedica KURTZ (1934), pp. 190 ss.). Holbein grabó también un *Alfabeto de la Muerte* (1524-26) compuesto por una serie de pequeños grabados cuadrados que llevan en su interior las letras del abecedario acompañadas de escenas macabras que constituyen una *Danza de la Muerte* en miniatura (vid. TENETI (1957), p. 462 ss. y figs. 52-56). El *Alfabeto* fue conocido en España, lo conservamos completo en *Libro en el qual hay muchas suertes de letras historiadas (...) y también un abecedario con figuras de la Muerte* del calígrafo Juan de Iciar (finales del XVI), y aparecen algunas de sus letras como *incipit* a lo largo de toda la tipografía del Siglo de Oro (vid. INFANTES (1997), p. 348). Fueron también muy populares en España desde fechas tempranas las ediciones ilustradas del *Ars Moriendi*, y de las *Postrimerías* de Dionisio el Cartujano pero sólo pueden relacionarse indirectamente, como testimonio del gusto por lo macabro, con las ilustraciones de las Danzas. (vid. SANCHEZ CAMARGO (1954), pp. 31 ss. y lams. 4-7, y CENTERELLAS (1972).

98 *Crónica de Juan II* de ALVAR GARCIA DE SANTAMARIA (BNP Ms. Esp. 104, fols. 187-205, ed. en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. IC, pp. 447-61. Hay diferentes ediciones y manuscritos, vid. INFANTES

Para Francesca Español se trata de “un ensayo de Danza de la Muerte”⁹⁹ pero probablemente la representación debió de ser concebida como una broma macabra para el maestro de los alabarderos reales Antoni Tallander (alias Mossen Borra) con la connivencia del duque de Gandía, ya que el actor que representaba el papel de la Muerte recibe orden de enganchar al aludido a una especie de ingenio aéreo¹⁰⁰ elevándolo por los aires y éste, despavorido, se orinó manchando las cabezas de los comensales:

«E en esa sazón tenía el rey de aragon un aluardan que dezian mosen barra e este hera muy graçioso (...) e este aluardan estava en la sala do comía la señora Reyna, e quando vino la Muerte en la nube segund que fizo el rey segun que diximos mostraba gran espanto en la ver e dava grandes bozes a la Muerte que no veniese; e por ende el Duque de Gandia enbio dezir al Rey (...) que quando la Muerte desçendiese e el diese bozes, qu.el lo llevaría de yuso e que mandase a la Muerte que le echase una sogá e que lo subiría consygo. E fue echo asy. E quando la Muerte salió en la nube ante la mesa, començo Mosén Borra a dar bozes, e el Duque lo llevó alla de yuso, e la Muerte hecho la cuerda e ataronla al cuerpo al dicho Borra, e la Muerte lo guindo arriba. Aquí veria des maravillas de las cosas que Mosen Borra fazia, e del llorar e del gran miedo que le tomava; e subiendo fizo sus aguas en sus paños que corrió en las cabeças a los que de yuso heran, que bien tenía que lo llevavan al ynfierno, e el señor Rey miraba e ovo grand plazer el e los que vieron e Mosen Borra fue en poder de la Muerte a los çielos...»¹⁰¹.

Centrándonos ya en el terreno de las artes plásticas, el primer caso peninsular lo conocemos a través del testimonio de Alonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera que afirma en el *Corbacho*, escrito antes de 1438:

“Yo vi la muerte en figura de muger, en figura de cuerpo de ome, y que fablava con los reyes y etc., como pintada está en León, que aquello es fección natural contra natura...”¹⁰².

(1997), p. 262.

99 ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 24.

100 MASSIP i BONET (1991), p. 16 y (1994), pp. 619-620 supone que la tramoya hubiera sido creada por Lluís Borrassá. INFANTES (1997), p. 263 se pregunta sobre lo que el autor de la Danza castellana, probablemente un aragonés, pudo conocer sobre esta representación.

101 fols. 199vº y 204vº.

102 A. MARTINEZ de TOLEDO: *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, media parte (cuarta) cap. II (ed. C. Pastor Sanz, Madrid, 1970, p. 200)

El Arcipreste no dice más, pero no hay duda de que se trataba de una Danza de la muerte ya que a continuación habla de la Muerte dando “cuchilladas, lanzadas o saetadas a los vivos” y dice que “es cierto que el Rey, y el Papa y el zapatero, todos pasan por aquel vado...”. Tampoco describe con detalle el aspecto de la Muerte pero en otro capítulo del libro pone en boca de una mujer envidiosa una descripción que prueba que el Arcipreste conocía representaciones plásticas macabras de la Muerte como sujeto. La descripción sugiere la contemplación de una Muerte pintada, quizá la misma que dice haber visto antes:

“más negra es que un diablo, flaca que no parece sino a la muerte; sus cabellos negros como la pez, y bien crespillos; ...los pechos todos huesos, las tetas largas como de cabra... las piernas muy delgadas parecen de cigüeña...”¹⁰³

Martínez de Toledo no dice exactamente dónde se encontraban las pinturas pero la referencia genérica “como pintada está en León” parece apuntar a un emplazamiento de sobras conocido, probablemente la Catedral. La fecha –antes de 1438– nos acerca a la de París (1424) lo que añade interés al testimonio del Arcipreste¹⁰⁴.

Pocos años después debió de pintarse la Danza de la Muerte de la Sala Capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón), descubierta y publicada en los años 50 por Milián Boix¹⁰⁵. En la actualidad apenas puede distinguirse (Fig. 12) pero evidentemente lo que resta no es más que un fragmento que formaba parte de un programa más extenso, un gran conjunto de temática macabra en un ambiente de recinto funerario. Las Salas capitulares eran lugar de enterramiento para los miembros más destacados de las comunidades religiosas y, en el caso de Morella, también para los laicos que según la documentación elegían la zona del claustro inmediata a la fachada de la sala capitular para

103 Parte II, cap. IV p. 105.

104 En la Catedral leonesa hay documentada una campaña de pinturas hacia 1382 a cargo de Alfonso Fernández, fecha que parece excesivamente temprana para poder relacionarla con el testimonio del Corbacho, y otra entre 1450-69 a cargo del Maestre Nicolás, demasiado tardía. (Vid. RIOS Y SERRANO (1895), pp. 215-16).

105 Las pinturas, situadas en el muro de la derecha de la Sala, las atribuye Milián Boix al artista italiano Juseph Beli, escultor documentado como autor del Juicio Final del trascoro de Sta M^a de Morella (después de 1426), señalando las coincidencias estilísticas entre ambas obras. MILIAN BOIX (1958), s.p.

su sepultura¹⁰⁶. Para Francesca Español se trata de una forma híbrida entre danza de la Muerte y “transi”, mientras que Víctor Infantes “intuye” que podría tratarse de un *Triunfo de la Muerte*¹⁰⁷

Lo que puede verse en las fotografías de los años 50 publicadas por Milián Boix es a la muerte en forma de esqueleto, empuñando un arco en la mano izquierda¹⁰⁸ y señalando con la derecha una fosa abierta que contiene un cadáver, ante un grupo de danzarines que formaban un corro por parejas (rey, papa, obispo, cardenal, justicia, religioso, clérigo, noble, hombres y mujeres). El cadáver lleva una filacteria con un texto latino que alude al *Encuentro* de los tres vivos y los tres muertos: *fuit quod estis eritis quodque fuit*. Al pie de la escena había una notación musical con letra. Milián reconoce leer sólo este díptico:

“bon esta lo teu tesor/ allí es lo teu cor”,

una paráfrasis de S. Jerónimo que relata un sueño en el que Cristo le reprocha: “Tú no eres cristiano, tú eres ciceroniano: porque donde está tu tesoro, allí está tu corazón”¹⁰⁹. Francesca Español no comenta la cita pero añade, con dificultades y sin interpretación, la lectura de otro díptico:

..cové, frares nos cové, mas no facez la hora, mas..

Para Milián, los introductores del tema en la zona serían los franciscanos que levantan la Sala Capitular del convento entre 1427-42. Las pinturas serían de estas fechas, lo que concuerda con las características de la notación musical y la paleografía. La fecha la

106 ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 30

107 INFANTES (1997), p. 343. Ya ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 29 había señalado paralelos en los *Triunfos* para la actitud de la muerte, armada con el arco y disparando hacia los vivos.

108 Sobre el origen del arco como atributo de la Muerte véase más abajo el apartado dedicado a los *Triunfos*. En el teatro es muy frecuente. No se le menciona en la *Dance Macabre* francesa pero sí en las Danzas italianas, holandesas y suecas y en las españolas, tanto en la del Escorial (“que desde mi arco se puede anparar”, v. 6, “con esta mi frecha cruel traspasante”, v. 8) como en las que más tarde se inspiran en ellas. En la *Farsa* de Pedraza, la Muerte llevaría una ballesta con sus flechas (“el golpe mortal de mi pasador”) y en el rótulo de la *Farsa de la muerte* de Diego Sánchez de Badajoz se la describe también con arco y flechas: “...la Muerte, que se puede hazer con vna máscara como calauerna de finado, con su aljaua a las espaldas llena de saetas y vn arco en la mano con su harpón”.

109 *Epístola XXII ad Eustochium*. “Ciceronianus es, non Christianus: ubi enim thesaurus tuus, ibi et cor tuum” (cols. 416-17). La anécdota jeronimiana la recoge Mendoza en la *Vita Christi* y antes la *Leyenda Dorada* (II, 631) y Vicente de Beauvais (vid. RODRIGUEZ PUERTOLAS (1970), p. 381-82)

aceptan Santiago Sebastián y Francesca Español¹¹⁰. Víctor Infantes propone la década de 1420-30 aunque apunta que podría haberse pintado como consecuencia de la visita al convento del Rey Fernando de Antequera, San Vicente Ferrer y el Papa Luna en 1414¹¹¹. Que el encuentro de tres personalidades de la talla del rey Fernando, el predicador dominico y el Papa rebelde hubiera propiciado la realización de las pinturas es una posibilidad sugerente y no la impide la cronología de la Sala puesto que el muro en el que aparecen es anterior ya que pertenece a una de las capillas laterales. Más problemática es la fecha si aceptamos la atribución a Joseph Beli cuya presencia en Morella sólo puede documentarse a partir de 1426.

En mucho mejor estado de conservación han llegado a nuestros días las Pinturas de la Capilla de la torre del Santo Cristo del Castillo de Javier (Navarra), un recinto estrecho y alargado presidido por un altar con una talla del crucificado flanqueado por las *Arma Christi*. En el resto de las paredes ocho representaciones de esqueletos grotescos y gesticulantes (tres en cada muro largo y dos a los pies) algunos con filacterias con textos latinos sin transcribir (Figs. 13 y 14). Las pinturas se cubrieron en 1622, año de la canonización de San Francisco Javier, con una ornamentación barroca y no se redescubrieron hasta 1970-71. En lo estilístico y formal es difícil encontrarles paralelos en Europa, Infantes ha señalado afinidades con representaciones yugoslavas, aunque reconoce que postular una relación no pasaría de ser una hipótesis sin posibilidad de prueba¹¹².

Las pinturas las fecha José M^º Recondo hacia 1460-80, con un *terminus post quem* en 1501 ya que en esa fecha se realizaron obras en el interior del recinto de la capilla¹¹³. Francesca Español piensa por el contrario en una fecha a comienzos del XVI basándose en las particularidades de las columnas que separan a algunos esqueletos entre sí y en la cronología del Santo Cristo¹¹⁴.

No es el de Javier el único caso de *Danza* del que tenemos conocimiento en Navarra. Aunque han desaparecido, tenemos noticia fidedigna de dos Danzas de la Muerte

110 SEBASTIAN (1988), p. 402; ESPAÑOL BERTRAN (1992), cat. 10 y pp. 29-30.

111 INFANTES (1997), p. 343.

112 INFANTES (1997), p. 343.

113 RECONDO IRIBARREN (1976), p. 33.

114 ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 28.

pintadas en el convento mercedario de Sta. Eulalia de Pamplona, una en el claustro contiguo a la Iglesia y otra en el claustro situado “*hacia el cuerpo de la casa*”. Ambas fueron destruidas con el convento hacia 1521 por orden del virrey de Navarra, Conde de Miranda. Se conserva sin embargo una detallada descripción de las mismas en un inventario de 1521 publicado por D. Juan Iturralde y Suit¹¹⁵.

El autor del inventario describe minuciosamente la del claustro inmediato a la iglesia que ocupaba las cuatro paredes del recinto y estaba compuesta por grupos de cuatro a seis personajes pintados al óleo y a tamaño natural. Frente a cada grupo se situaba la Muerte dialogando directamente con ellos. Como señala Francesca Español¹¹⁶, los protagonistas aparecen distribuidos, no por jerarquías, como es habitual, sino por estamentos (aunque dentro de cada estamento se mantiene en general la jerarquización): En primer lugar aparecen los eclesiásticos, los que oran, (Papa, Cardenales, arzobispos, obispos, canónigos, frailes y capellanes). A continuación los defensores, el brazo militar, (Emperador, Rey, Condes Duques, caballeros, escuderos, lacayos y soldados¹¹⁷). Y por último el tercer estado, las clases trabajadoras, empezando por las profesiones liberales (jueces y pleyteantes, procuradores y abogados), seguidos por los comerciantes (mercaderes, boticarios, cirujanos, médicos, pescadores, carniceros, taberneros) y por menestrales y campesinos (sastres, labradores, cavadores, tullidores, aradores y sembradores...).

A la segunda de las *Danzas*, situada como hemos visto en un claustro cercano a las estancias monacales, le dedica el autor del inventario mucho menos espacio pero su descripción deja bien a las claras que se trataba de una *Danza de la Muerte*:

“danzaban asidos de las manos y una figura de la muerte los guiaba con un Rétulo que dezia:

Pues conmigo entrareis en la danza
Perderéis del mundo la esperanza”.

115 *Relación y prueba de lo que valía el Convento de Santa Eulalia de Pamplona, sus retablos, pinturas y demás accesorios al tiempo que se destruyó por mandato del Conde de Miranda, Virrey de Navarra por causa de las guerras con Francia*. Archivo de la Diputación Foral de Navarra, Cámara de Comptos, papeles sueltos, legajo 25 carpeta 43, año 1521 (ITURRALDE Y SUIT (1911), pp. 83 ss.)

116 ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 28

117 La mayoría de los estados aparecen en casi todas las danzas aunque en Pamplona hay algunas peculiaridades. El Soldado, por ejemplo, no aparece en la *Danse Macabre* francesa (pero sí el “sargento de armas”, oficial real) ni en la *Danza General*, ni en la alemana de Lübeck, aunque sí lo hace en el *Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados* de Sebastián de Horozco) Vid. la edición de Oleh Mazur: *El teatro de Sebastián de Horozco*, Madrid, Rocana, 1977, pp. 24 ss.

La comparación de los textos de las filacterias que transcribe el autor del inventario, con los correspondientes textos literarios conocidos en el ámbito peninsular evidencia, para Francesca Español, que nos encontramos ante fórmulas distintas:

“Aunque es cierto que en determinados casos se establecen puntos de contacto con la *Danza General* son poco significativos pues afectan a puntos muy específicos de las ocupaciones menestrales. En estas *Danzas* de Pamplona el texto jugó un papel tan importante como la imagen. La descripción no sólo constituye un testimonio irrefutable de la difusión del tema en lo hispano sino que confirma la existencia de dos nuevas composiciones de este género, ignoradas hasta ahora por los historiadores de la literatura”¹¹⁸

Francesca Español, sin embargo, pasa por alto una importante particularidad de la segunda de las *Danzas* pamplónicas que la emparenta claramente con la *Danza General*, la presencia de “*figuras de judíos*”¹¹⁹, personajes que aparecen únicamente en las Danzas españolas (el rabí), en una sueca¹²⁰ y en el grupo suizo –hoy desaparecido– de Basilea y Berna (Kleinbasel, Grossbasel y claustro de los dominicos de Berna)¹²¹. Resulta lógico pensar en una influencia francesa para explicar la abundancia de representaciones de las Danzas en Navarra aunque como hemos visto, el caso conservado no muestra paralelos estilísticos con Francia y los perdidos tampoco parecen tenerlos en el plano literario.

Manuscritos e incunables: Salterios, Devocionarios y Libros de Horas

De la popularidad que alcanzó el tema de la Danza macabra en los siglos XV y XVI son buena prueba las numerosas ediciones y adaptaciones de los *Simulacros de la muerte* de Holbein el Joven y los abundantísimos Libros de Horas –especialmente entre 1485 y

118 ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 28

119 *Relación y prueba...* en ITURRALDE Y SUIT (1911), p. 89

120 KURTZ (1934), p. 117

121 Para la de Kleinbasel (ca. 1470) vid. KURTZ (1934), pp. 110-11, el Judío y las figuras que lo acompañan (ciego, pagano, cocinero...) son un añadido de distinta mano aunque no muy posterior ya que aparecen en la vecina de Grossbasel evidentemente inspirada en la anterior ya que ambas coinciden casi totalmente en el elenco de *dramatis personae*. Aparecen también “Judíos y gentiles” en la Danza pintada por Nicolás Manuel –una copia libre de la de Grossbasel– en el claustro de los dominicos de Berna. (KURTZ (1934), pp. 114-17).

1547– que la incluyen en el *Oficio de Difuntos*¹²² o en otras partes de la obra, tanto en páginas completas como en orlas, borduras y *bas de page*, en estos últimos casos inspirándose generalmente en las miniaturas de *La Mors de la Pomme*, un poema francés redactado hacia 1461 del que se conserva un manuscrito ilustrado con veintiocho miniaturas realizadas hacia 1468-70¹²³.

En los Libros de Horas conservados en España, la mayoría franceses o ejecutados por artistas galos, se encuentran numerosas representaciones de la Muerte, casi siempre como sujeto aislado¹²⁴ aunque en ocasiones aparecen también verdaderas Danzas. Todos los casos en los que aparece la Danza son de origen francés por lo que en rigor escapan de los límites de nuestro estudio pero algunos fueron realizados para clientes españoles y otros se conservan en España desde finales de la Edad Media de modo que sirven como testimonio de unos gustos comunes a los del resto de Europa y prueban que el tema de la Danza se había convertido en habitual, al menos en los círculos cultos de la Península.

Las alegorías de la Muerte son frecuentes en la miniatura, sin embargo las verdaderas Danzas son más escasas. Una auténtica *Danza* de los Estados, sin la presencia de la muerte, aparece en una orla de los *Privilegios de los reyes de Mallorca* del Archivo de Palma, obra de influencia pisana realizada en fecha tan temprana como 1334¹²⁵.

Al siglo XV –nadie precisa más aunque parece de la primera mitad– corresponde la miniatura en grisalla que figura en el folio 135v de un devocionario latino conservado en la biblioteca del Monasterio del Escorial (sig. d. IV. 13), aislada y sin relación con el texto se representa en ella una Muerte con pala y ataúd y en el margen inferior una danza compuesta por una cadena de figuras con las manos enlazadas alternando un vivo y un

122 Tanto manuscritos como incunables con grabados. Véase una lista de éstos últimos en INFANTES (1997), pp. 176-77.

123 Para las miniaturas de la *Mors de la Pomme* vid. MÂLE (1995) [1908], p. 379, figs. 211-12. Hoy sólo se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Duque de Parma (París). (Vid. PALAU i DULCET (1953), VI, n° 116146, BNP Ms. Fr. 17001; MÂLE (1995) [1908], p. 370; KURTZ (1934), pp. 39-41 (describe una por una las veintiocho miniaturas); REAU (1955-59) II, 2, p. 653; TENETI (1957), p. 449 e INFANTES (1997), p. 183.

124 Véanse los conservados en la Biblioteca Nacional que estudia DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1979). Destacan entre ellos el Libro de Horas del caballero Rollin (Flandes, 1475-90), BN Res 149, fol. 231v, DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1979), p. 20) ya que la muerte aparece como una figura aislada pero danzando, y el Libro de Horas de Carlos VIII, (BNM Ms Vit 24-I, ca. 1500), realizado en el taller parisino de Antonio Verard, que incluye (fol. 76r) un *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, y (fol III^o) una miniatura con dos muertos danzando al tiempo que sostienen un escudo con dos tibias y tres calaveras (DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1979), n° 11, pp. 50-51). Otro caso interesante es el del Salterio y Libro de Horas ilustrado por Bernat Martorell hacia 1440 (Archivo histórico de Barcelona, Ms. 398 fol. 163v. Oficio de Difuntos, procede al parecer del Convento de Santa Clara), con la muerte como un cadáver consumido ante una fosa (Fig. 15). Hay también casos en Valencia y Toledo (vid. INFANTES (1997), p. 214 nota 149).

125 INFANTES (1997), p. 341. La miniatura aparece ilustrada en la *Historia de España* de L. Suárez y Reglá, vol. XIV p. 476.

cadáver (Fig. 16)¹²⁶. Sánchez Camargo la incluye en su estudio sobre *La Muerte y la pintura española*¹²⁷, sin embargo el devocionario es de origen galo y tiene partes en francés desde el folio 276¹²⁸.

No sabemos desde cuando se encuentra en España el devocionario escurialense pero conocemos casos de realizaciones foráneas dirigidas al público español. Tal es el caso de un incunable impreso en París por Johannes Ph. de Kreuzenach hacia 1495 para uso de alguna iglesia española, un *Officium beatae Mariae virginis scundum usum Romanae ecclesiae* con numerosas ilustraciones y borduras con escenas de la Danza de la Muerte. Hoy es pieza muy rara pero debió de circular por la Península hasta el siglo XVIII¹²⁹.

Similar es el caso de los Libros de Horas en castellano que el librero parisino Simon Vostre hizo imprimir por encargo de clientes españoles. El primero, impreso por Nicholas Higman en 1495 con el título *Las Horas de nuestra Señora con muchos otros oficios y oraciones*, incluye una Danza macabra con sesenta y seis personajes y otra Danza de los muertos denominada *Les accidents de l'homme*. El segundo se imprimió en 1507 por encargo de los reyes de España con 120 grabados de la Danza Macabra inspirados en las miniaturas de la *Mors de la Pomme*¹³⁰.

No está claro si se hizo para cliente español el denominado *Libro de Horas de Carlos V* que se conserva en la Biblioteca Nacional, un producto francés que debió de ser ejecutado en uno de los numerosos talleres de miniaturistas parisinos de la época de Carlos VIII o Luis XII (ca.1510-15)¹³¹. Durrieu ha señalado su inspiración en los Libros de Horas impresos por Pigouchet o Verad lo que explicaría la baja calidad de sus miniaturas aunque iconográficamente el libro es muy interesante¹³². En las páginas 218-19 se

126 Otro fragmento de Danza Macabra compuesto por dos esqueletos agarrando a un clérigo, otro llevando un ataúd y un cuarto llevando una lanza y asiendo a otro personaje, aparece en una orla del *Incipiunt vigili mortuorum* (folio 97r) del mismo manuscrito (vid. INFANTES (1997), p. 216).

127 SANCHEZ CAMARGO (1954) lam. 9 p. 39

128 Vid. ANTOLIN (1910-23) vol. I nº 316 pp. 511-12. DOMINGUEZ BORDONA (1933) Vol II p. 26 nº 1316 lo clasifica así: “devocionario latino arte francés del siglo XV de excelente estilo. Calendario con signos del zodiaco y trabajos de los meses, 37 grandes miniaturas, muchas orlas y letras historiadas” (ilustra 2 páginas (figs. 456 y 457), la segunda es la que nos ocupa).

129 Sólo se conserva un ejemplar en Francfort y no se ha localizado ninguno en bibliotecas españolas, sin embargo, el libro sirvió de fuente para el falsificador del códice “visigótico” toledano (vid. DIAZ y DIAZ (1972), pp. 109-10). Hay otra edición, del mismo impresor, en 1497 pero sin las xilografías. KURTZ (1934), p. 57 menciona otra en Lyon en 1499, no sé si también con destino a España.

130 KURTZ (1934), p. 56.

131 El ms. Vit. 24-3 de la BNM es conocido como el “Libro de Horas de Carlos V” ya que, según una nota que aparece en el manuscrito, el Emperador fue uno de sus propietarios. No obstante, para López de Toro, la nota es un añadido evidente del siglo XVII (LOPEZ DE TORO (1961), pp. 30-35).

132 DURRIEU (1893), p. 18-20

representa el *Encuentro* y en la 220 y siguientes una monumental *Danza de la Muerte* con 43 personajes encabezados por el narrador sentado ante un pupitre y gesticulando al tiempo que lee. No se sigue un orden jerárquico riguroso y la idea de danza sólo se insinúa levemente por el cruzamiento de piernas de la Muerte en algunos casos. Para Ana Domínguez, probablemente se sintetizan la *Danse Macabre* de Guyot Marchand (1485) y la *Danse Macabre des femmes* que el mismo editor imprimió en 1486 con textos del poeta Marcial de Auvergne¹³³.

Del mismo modo que la Danza de la Muerte ejerció una notable influencia en la literatura posterior al conectar con la sensibilidad contrarreformista y el pensamiento ignaciano de los *Ejercicios*, las representaciones plásticas medievales tuvieron ecos posteriores que sin ser verdaderas danzas participan de la misma esencia de humorismo macabro: La expulsión de Adán y Eva del Paraíso, precedidos por la Muerte que toca alegremente la guitarra, en las yaserías de Jerónimo de Corral en la Capilla de los Benavente en la iglesia de Sta. M^a de Medina de Rioseco (ca. 1550) o la decoración, también de yeso, de la cripta del panteón de los Condes de Buendía en el Santuario de la Virgen de la Victoria en Málaga (ca. 1700) tienen en común con las *Danzas* el humor negro en el primer caso y la insistencia admonitoria en el tema de la muerte en el segundo¹³⁴. Incluso en obras como las *Postrimerías* de Valdés Leal para el Hospital de la Caridad de Sevilla (después de 1672) la Muerte pisotea todas las creaciones humanas sin que falte, como en las *Danzas*, la alusión a las dignidades terrenales simbolizadas por la tiara y la corona imperial¹³⁵.

133 vid. DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1993), pp. 408-9, 655-58 y el apéndice en pp. 1224-26.

134 Para el caso de Rioseco vid. SANCHEZ CAMARGO (1954), lam. 12 y MARTIN GONZALEZ (1972), pp. 273-74, lam III, fig. 1. El malagueño también en MARTIN GONZALEZ (1972), p. 273, sin ilustración. Con respecto a la yasería de J. Corral conviene recordar que en el teatro peninsular la expulsión del paraíso se representaba así: en el *Misteri d'Adam i Eva* valenciano la muerte abraza a Adán y Eva cuando son expulsados del Paraíso (v. 258 rub, ed. HUERTA I VIÑAS (1976), p. 116), vestida con un sayo y encapuchada (el dato sobre el vestuario aparece en un inventario de 1672, HUERTA I VIÑAS (1976), p. 34).

135 MARTIN GONZALEZ (1972), p. 284.

Imágenes de la Muerte como sujeto aislado

No faltan tampoco en el arte peninsular representaciones de la Muerte como figura aislada –en ocasiones de un realismo morboso y espeluznante–, tanto en la ilustración de libros como en la pintura o en la escultura¹³⁶.

No sabemos que aspecto tendría la *figura de la mort* que el ermitaño de Montserrat Antoni de Verins pintó en 1342 para Pedro el Ceremonioso¹³⁷ ni la del *drap en lo cual era pintada la mort* que se menciona en un inventario publicado por Llopart¹³⁸. Los casos conservados son tardíos, de finales del XV o principios del XVI. De la segunda mitad del siglo XV es una prueba de grabado en la que aparece el *Árbol de la Vida* asaeteado por la Muerte (con tres flechas)¹³⁹ y de finales del siglo una xilografía del *Cordial del ánima* (Fig. 19) en la que la Muerte armada con una enorme flecha pisotea cráneos de reyes, papas, obispos, cardenales y pueblo llano¹⁴⁰. A finales del siglo XV fecha también Chamoso Lamas la representación de la Muerte como un esqueleto llevando bajo el brazo un ataúd abierto, la pala y la guadaña¹⁴¹ en una capilla funeraria de la iglesia de Sta. M^a de Cuiña (A

136 Además de los casos en los Libros de Horas, ya comentados, véase la representación de la muerte en las *Postrimerias* de Dionisio el Cartujano impresas por Pablo Hurus en Zaragoza en 1491.

137 ESPAÑOL BERTRAN (1992), p. 10.

138 El *drap* era del siglo XV y no es un caso aislado ya que se menciona otro con “*un home y una dona ab la mort*” en un documento de principios del XVI. LLOPART i MORAGUES (1977), vol. II, p. 89 y apéndice, vol. IV (XVI-21 y 66).

139 Prueba incluida en un códice de la BNM que E. M. Vetter relaciona con el maestro de las Banderolas (vid. AINAUD de LASARTE (1962) p. 246).

140 Similar, aunque sin los cráneos, es la muerte que aparece en un grabado del libro *Las Reales exequias y doloroso sentimiento.... Don Felipe I*, Valencia, Diego de la Torre, 1600 (el ejemplar de Biblioteca de la Universidad de Santiago en el catálogo de la exposición *Speculum Humanae Vitae*, fig. 43).

141 PEREZ-RIOJA (1962) apunta al Renacimiento como la época en la que se divulgan en la literatura los atributos de la Muerte (guadaña, reloj, lechuza...), sin embargo, el origen de la guadaña como atributo de la Muerte es muy antiguo (con hoz aparece en los Evangelios de Utha (ppios XI) y con guadaña en la Biblia de Gumpert, anterior a 1195) y es probable que haya que relacionarlo con las representaciones de Saturno, un planeta asociado con la vejez y con la muerte (véanse ilustrados y comentados los casos citados y los precedentes clásicos en PANOFISKY (1982) [1962], p. 101 fig. 43 y JORDAN (1989) [1980], pp. 62-66, figs. 34-39). Ambos motivos se relacionan también con los relatos del *Apocalipsis* (14, 14-17, Cristo porta la hoz en el Juicio) y de *Isaias* (40, 6-8). En el gótico se le añadió el rasgo de la ceguera y así en los ciclos apocalípticos de las fachadas occidentales de Notre-Dame de París, Amiens (JORDAN (1989) [1980], catalogo, p. 170) o Reims, la Muerte es una horrible figura desnuda, montada en un caballo encabritado, con los ojos vendados que arranca las entrañas a su víctima, incluso en épocas posteriores cuando se la represente como un esqueleto, mantendrá en ocasiones el atributo de la venda.

La asociación de la Muerte con Saturno explica también que, desde finales del XV, las representaciones de la Muerte exhiban el reloj de arena característico, atributo del Tiempo, e incluso alas (*Alegoría de la Castidad* de Asis (ca. 1305-07), *Triunfos de la Muerte* de Santa Catalina de Aufenstein y Bolzano (Tirol, ca. 1350) [JORDAN (1989) [1980], pp. 135-36, fig. 121, catálogo pp. 176 y 183], frescos del Camposanto de Pisa –aquí con alas de murciélago– y tumba de Alejandro VII de Bernini). Se ha sugerido para la figura de la muerte voladora una inspiración en el *Ker* griego, espíritu maligno asociado con la muerte y el diablo, pero es muy poco frecuente en el arte. Podría haber también una inspiración en las Arpías aladas medievales (JORDAN (1989) [1980], p. 144-46). En el Camposanto de Pisa no sólo tiene alas sino que vuela, quizá por influencia de los *putti* alados de los sarcófagos romanos, lo mismo que los emisarios de la muerte que descienden

Coruña) que para otros sería ya de principios del XVI (Fig. 17), fecha que habría también que adjudicar a la Muerte con arco y corona de flechas de San Julián de Moraime (A Coruña, Fig. 18)¹⁴².

En el terreno de la escultura contamos con representaciones de la Muerte como un cadáver descompuesto en tallas de madera policromada de espeluznante realismo. Responden quizá a una tradición medieval pero los casos conservados son de cronología avanzada. De 1507 es la Muerte de madera y piel de la capilla de los Fajardo en la Catedral de Murcia, de 1520 la de la capilla de los Albornoz en la Catedral de Cuenca, de 1525 el bulto de la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca (Fig. 20) y de fecha similar el del Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹⁴³ (Fig. 21) en el que la guadaña se sustituye por una trompa, instrumento “infernial” que toca también la Muerte en la *Danza general castellana*¹⁴⁴.

Hay también, ya en fechas tardías, escenas macabras en obras de todo tipo: escudos de impresores, *Honras fúnebres*, emblemas, manuscritos, tumbas etc., si bien su relación con la *Danza* es tangencial. Participan de su mismo espíritu y muestran una sensibilidad común pero en lo plástico no existen relaciones directas¹⁴⁵.

El Triunfo de la Muerte

Una de las consecuencias artísticas más evidente de los difíciles años de la Peste y de la crisis que asoló Europa en la segunda mitad del siglo XIV son las representaciones de la

sobre los condenados con sus antorchas invertidas, claramente inspirados en las figuras de Hypnos y Tanatos. Otro caso de muerte voladora es un panel con la *Alegoría del Pecado y la Redención*, atribuido a Pietro Lorenzetti (JORDAN (1989) [1980], pp. 150-151). No conozco casos en España

142 Para las representaciones gallegas de la muerte vid. GARCIA IGLESIAS (1984), la figura de Cuiña sería para él de 1544, en la segunda campaña (vid. pp. 405-06). Buena reproducción en *Galicia Arte* vol. XII, p. 442, destacan las incorrecciones anatómicas, especialmente evidentes en la mandíbula, los omóplatos y la pelvis.

143 Vid. MARTIN GONZALEZ (1972), pp. 275-78. La figura vallisoletana la atribuye Ceán Bermúdez a Gaspar Becerra aunque la atribución es problemática ya que en la descripción Ceán confunde la trompeta con una guadaña. Martín González (*Op. Cit.*, p. 278) la considera barroca y la fecha hacia 1700. Un catálogo reciente del Museo la atribuye al flamenco Gil de Ronza quien la habría tallado en el primer cuarto del XVI para la capilla del deán Vázquez de Cepeda en San Francisco de Zamora. URREA FERNANDEZ (1997) p. 18 y fig. p. 16).

144 Toca la “charambela” (v. 56) y una “bozina” (v. 516), instrumentos, como los tambores, infernales y opuestos a los instrumentos de cuerda “celestiales”. Para VAILLO (1993), pp. 221-25, la Danza con su orden, invertido del orden de Cristo, tiene carácter demoníaco ejemplificado en los instrumentos (fistula, trompa, tambores) que toca la Muerte. Sobre la iconografía musical en el infierno es básico el trabajo de HAMMERSTEIN (1974).

145 Véase por ejemplo el escudo del impresor gallego Juan Pacheco utilizado por Juan Gómez Tonel, *Relación de las exequias de la Reyna Margarita de Austria*, Santiago de Compostela, 1612, s. p. Otros casos en el catálogo de la exposición *Speculum humanae vitae. Imaxe da morte nos inicios da Europa moderna*, Museo de Bellas Artes, A Coruña, 1997.

Muerte, generalmente a lomos de un animal, armada con un arco y aniquilando con sus flechas al género humano. En la situación de muerte y destrucción que vive Europa se extiende la idea de que un gran cataclismo se avecina y se recupera la imaginería apocalíptica del cuarto jinete y del holocausto final. Es el *Triunfo de la Muerte*, una de las manifestaciones más descarnadas del gusto macabro de finales de la Edad Media¹⁴⁶.

Tanto el arco¹⁴⁷ como la cabalgadura¹⁴⁸ se inspiran en la iconografía apocalíptica, de antigua tradición en la Península. Sin embargo, no aparecen representaciones en el arte español hasta 1500. El único caso que conozco de Muerte a caballo es el de la iglesia lucense de *San Xurxo de Vale* en cuyas pinturas comparece la parca en el Juicio Final blandiendo una lanza y montando un caballo encabritado, en claro paralelo, por antífrasis, con la representación de la lucha de San Jorge y el dragón pintada en otro muro del recinto¹⁴⁹. Tenemos también algunas representaciones de la Muerte como arquera disparando flechas en todas las direcciones y pisoteando los símbolos de las dignidades terrenales y de los diversos oficios que creo que hay que entender como auténticos “Triunfos de la Muerte”. Es este el caso de la representación de la Muerte de la iglesia de San Julián de Moraima (Muxía, A Coruña, Fig. 18) que dispara sus flechas contra el género humano simbolizado por los pecados capitales –no en vano denominados desde el siglo XIII “pecados mortales”–, al tiempo que pisa coronas, herramientas gremiales, una

146 Véanse algunos casos ilustrados y comentados en JORDAN (1989) [1980], cap. VI *The Triumph of Death*, pp. 122 ss. Como auténticas precursoras de los “Triunfos de la Muerte” hay que considerar las representaciones escultóricas italianas de la Muerte tricéfala cubierta de pieles y montada sobre un dragón lanzando sus dardos aniquiladores sobre monjes, obispos, Papa, burgueses y nobles. Tenemos un caso (ca. 1321) en la contraportada occidental de la Catedral de Florencia, procedente de la tumba de Antonio d’Orso, obra de Tino di Camaino, que Carlos Sastre relaciona con el *Documenti d’Amore* (ca. 1314) de Francesco da Barberino (vid. SASTRE VAZQUEZ (1999), pp. 229 ss.)

147 El arco como atributo de la muerte tiene probablemente su origen en los jinetes del Apocalipsis, uno de los cuales se representa habitualmente como arquero. También en los *Encuentros*, uno de los muertos suele llevar un arco o una javalina. Las representaciones son frecuentes en el siglo XV (Libros de Horas, vidrieras) y no parece haber casos anteriores a 1300 aunque sí representaciones de arqueros cazadores en marginalia que podrían ser un antecedente de la personificación de la muerte como arquero. Hay además precedentes clásicos: Homero dice que Apolo y Artemisa matan a los hombres con “las dulces flechas de la Muerte” y así ejecutan en efecto ambos dioses a los hijos de Niobe. En la literatura occidental, Francesco da Barberino describe en su *Documenti d’Amore* (1309-13) a la Muerte como un arquero con cuatro cabezas y cuatro brazos que arroja sus flechas contra los hombres provocando una sangrienta matanza y así aparece en las miniaturas de las dos copias conservadas de su manuscrito (JORDAN (1989) [1980], pp.127 ss., figs. 107 y 108).

148 Lo normal es que se trate de un caballo, si quiera famélico como el de Peter Brueghel en la famosa pintura del Prado (Fig. 24), aunque desde el siglo XIV este puede ser sustituido por un buey, una vaca, un toro o un búfalo (sobre el origen de esta innovación véase LABORDE (1923), trata el tema también JORDAN (1989) [1980], pp. 113 ss. quien menciona la tesis de Lynn White que relaciona sin pruebas la iconografía con las representaciones indias de Yama, dios de la muerte, cabalgando un búfalo). El primer caso es un misal de Amiens (1323) iluminado por Pedro de Raimboucourt (Bib. de La Haya, cod. 78 D4, fol 91r). En España no conozco casos aunque sí en obras foráneas realizadas para clientes españoles como el Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (BL, add. Ms. 28962 fol 378v, iluminado en Italia hacia 1442-58, después de su entrada en Nápoles) en el que aparece la Muerte a lomos de un buey lanzando flechas a diestro y siniestro.

149 GARCIA IGLESIAS (1984), pp. 409-10 fecha las pinturas a mediados del siglo XVI.

balanza, una cruz de Santiago ¿o una espada? y otros objetos de difícil identificación en el actual estado del fresco¹⁵⁰. Menos clara es la idea de *Triunfo* en la Muerte con arco y aljaba de *Santa María de Abades* (Pontevedra) ya que faltan los símbolos de las vanidades terrenales aunque su posición amenazante, en pie y con el arco tenso, su tamaño casi natural y el amplio espacio que se deja sin pintar a su alrededor la hacen destacar en el conjunto subrayando su “triunfo”¹⁵¹.

Es frecuente que las representaciones del Triunfo de la Muerte aparezcan asociadas con otras escenas de temática macabra, bien con el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* como en los famosos frescos del Camposanto de Pisa¹⁵², bien con la *Danza de la Muerte* como en la *Iglesia della Misericordia* de Clusone, (Bergamo) de finales del siglo XV (Fig. 22). En la Península, hay indicios de que esta última asociación existió al menos en dos de los cinco casos conocidos: en las pinturas hoy perdidas de León, la descripción del Arcipreste de Talavera hace pensar en un *Triunfo* con la Muerte lanzando “cuchilladas, lanzadas o saetadas a los vivos”, y en las pinturas de Morella la presencia de la Muerte con un arco disparando flechas hacia las dignidades que danzan ante una tumba apunta también a una forma híbrida entre el *Triunfo*, la *Danza de la Muerte*, y el *transi*¹⁵³.

150 Las pinturas aparecieron en los años 60 ocultas bajo capas de cal y se restauraron a mediados de la década. En la actualidad su estado de conservación es pésimo a causa de la humedad del recinto, se conservan sin embargo fotografías de las pinturas recién restauradas. La imagen de la muerte ha sido estudiada por GARCIA IGLESIAS (1984), pp. 400-01 (la fecha hacia 1500) y el ciclo completo por Cristina Cabada en su tesis de licenciatura (Universidad de Santiago, Enero de 1991). En una comunicación presentada en el *I Congreso Internacional da Cultura Galega* (Santiago, Octubre de 1990) adelantaba los resultados explicando el ciclo como reflejo de un sermón sobre los pecados capitales que terminaría con una admonición sobre la Muerte que pisotea las vanidades humanas (vid. CABADA GIADAS (1992) [1990]. Al lado de la figura de la Muerte aparece una cartela con una inscripción borrosa que García Iglesias lee así: “e: si la : morte (te) si/guiese/ vivo: na/ die te: s(alv)e” (Op. Cit, p. 401). Similar sentido de Triunfo de la Muerte alienta en las *Postimerías* de Valdés Leal ya mencionadas.

151 GARCIA IGLESIAS (1984), pp. 411-12. Las pinturas habría que datarlas en el último tercio del siglo XVI.

152 Tanto la cronología como la autoría de los frescos de Pisa son controvertidas. Vasari los atribuye a Orcagna pero su opinión ha sido cuestionada por motivos estilísticos. Se le han atribuido también a Bernardo Daddi y a Francesco Traini [Vid. MEISS (1933), es quizá la opinión más aceptada]. BELLOSI (1974) los adjudica, con buenos argumentos, a Buffalmacco y propone para la datación del fresco en la década de 1330 basándose en el estilo y en la moda de las vestimentas (pp. 41-54). Otros los retrasan hasta 1350-60 e incluso hasta 1380 (vid. la reseña de Hayden Maginnis en *Art Bulletin*, LVIII (1976), pp. 126 ss. en la que cuestiona la atribución a Buffalmacco). Buena bibliografía sobre los frescos y texto de las cartelas que los acompañan en INFANTES (1997), pp. 113 ss. Véase también JORDAN (1989) [1980], p. 141 ss. La iconografía de Pisa fue imitada por Orcagna en un fresco de la *Sta. Croce* de Florencia El fresco ha sido casi completamente destruido en el siglo XVI al adosar Vasari unos altares a los muros. Sin embargo, Richard Offner ha reconstruido convincentemente a la Muerte volando. SETTIS FRUGONI (1985), p. 87 relaciona el gesto el ángel que se lleva la mano a la boca o el que planea en el cielo como suspendido de una tramoya teatral, con las prédicas franciscanas sobre la muerte y con ciertas representaciones teatrales como la que tuvo lugar en Florencia en 1304.

153 Vid. *supra* nota 107

Después de 1348, tras la muerte de Laura a causa de la Peste, escribe Petrarca un *Trionfo della Morte* en el que se imagina a la Muerte en una carreta, vestida de negro y con una espada, enseñoreándose del género humano¹⁵⁴. La idea no es totalmente petrarquiana, se inspira en los *Triunfos* militares de la antigüedad, recuperados en la Italia medieval¹⁵⁵. De ellos se toma la idea de la carreta, el *carroccio*, que las ciudades italianas llevaban a la guerra como símbolo y punto de referencia para las tropas. Lo original es la aplicación del esquema al tema de la muerte, una idea destinada a gozar de gran éxito en el arte, no de inmediato pero sí en el siglo XV cuando el desarrollo de los *Triunfos* ciudadanos, alegóricos y pacíficos, espectáculos procesionales con una evidente intención simbólica que recorren las ciudades, organizados en torno a una gran carroza decorada escoltada por jinetes, pajes, músicos y otros personajes, conduce a la recuperación de la idea de Petrarca y a la aparición en Italia de la forma definitiva de *Triunfo de la Muerte*¹⁵⁶.

Los primeros manuscritos de los *Trionfi* de Petrarca no ilustran la escena pero a partir de mediados del siglo XV prácticamente en todas las ediciones y manuscritos italianos y franceses aparece la Muerte subida en enorme carro tirado por bueyes o búfalos y cubierto de tapicerías negras¹⁵⁷. El carro y el cortejo que lo acompaña parecen inspirados en los *Triunfos* reales que tenían lugar en las ciudades italianas¹⁵⁸ como el *Trionfo della Morte* preparado por Piero di Cósimo en la Florencia de Savonarola en el que se hizo desfilar por las calles durante el Carnaval un enorme carro tirado por búfalos y cubierto de tapicerías negras en el que iba la muerte con su guadaña¹⁵⁹.

154 La serie de los *Trionfi* suele fecharse entre 1356 y 1374 por lo que Petrarca podría haberse inspirado en la iconografía de los frescos de Pisa si aceptamos para éstos una cronología corta (JORDAN (1989) [1980], p. 149). En España, Petrarca fue conocido e imitado sobre todo por sus *Sonetos*. De los *Trionfi* hizo una edición en Logroño Arnao Guillén (1512) con xilografías tomadas de una edición italiana de finales del siglo XV (Fig. 23). El *Triunfo de la Muerte* fue traducido al castellano a mediados del siglo XVI por Juan de Coloma e incluido en el *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impressas...* de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1554).

155 Federico II, vencedor en 1237 de una coalición de ciudades lombardas, organiza en Cremona un desfile triunfal, a imitación de los de los emperadores de la antigua Roma, llevando en lugar destacado el *carroccio* de los vencidos con su jefe militar, el *Dux* de Venecia, encadenado.

156 Sobre las repercusiones del *Trionfo* de Petrarca en el arte véase el trabajo clásico de VENTURI (1906). Véase también TENETI (1957), p. 468 ss y (1983) [1952], pp. 24 ss.

157 Vid. TENETI (1983) [1952], p. 25 y (1957), con ilustraciones, figs. 41-44.

158 Sobre los Triunfos ciudadanos y las Entradas Reales, véase más abajo el capítulo dedicado al teatro profano.

159 HEERS (1988), p. 222. Vasari le atribuye a Piero en su biografía la invención de estos triunfos carnavalescos o al menos el haber sido el primero en obtener éxitos y prestigio con su elaboración. La asociación de un tema macabro con el Carnaval no puede resultar extraño, el humor negro y las bromas macabras son tan antiguos como el hombre y por otra parte, el carnaval es el tiempo de la sátira, uno de los componentes básicos del gusto macabro medieval. El aspecto satírico de las Danzas ha sido frecuentemente destacado [vid. especialmente MARTINS (1978)] y en el caso español las Danzas son verdaderas farsas, culminando el aspecto satírico en el *Entremés de la muerte* de Luis Quiñones de Benavente, auténtica parodia del género.

Capítulo XVI: El Juicio Final

“¿Os agradan las representaciones?; esperad la mayor, el Juicio Final. ¡Qué admiración en mí, qué carcajadas, qué celebraciones, qué júbilo!, cuando vea tantos reyes soberbios y dioses engañosos doliéndose en la prisión más infima de la tiniebla, tantos magistrados que persiguieron el nombre del Señor, derritiéndose en hogueras...”

(Tertuliano, *De Spectaculis*, cap. XXX)

A pesar del lugar central que ocupa en la doctrina cristiana la idea de la Parusía¹, la segunda venida de Cristo a la tierra al final de los tiempos para juzgar a la humanidad, en el arte la iconografía del Juicio Final aparece tardíamente. La representación artística del tema es fruto de sucesivos tanteos, primero en una forma metafórica y más tarde directa, lo mismo que sucede en el teatro. En el arte paleocristiano se alude al Juicio indirectamente por medio de la parábola de las vírgenes necias y prudentes o la de la separación de las ovejas y los cabritos² y hay que esperar a los siglos IX y X para encontrar las primeras representaciones plásticas del Juicio en el arte occidental. El *Deus in nube* de los beatos es probablemente el Cristo de la Parusía pero el Juicio como tal, con la separación de condenados y elegidos y el castigo de los réprobos, no se representa hasta más tarde (Torcello, Conques, Autun, Sangüesa, Compostela, Sta. Mª de Tahüll...) desarrollándose su iconografía en los siglos del gótico³.

1 Mateo 24, 29-31; Marcos 13, 24-27; Lucas 21, 25-27. La idea ocupa también un lugar central en la teología de San Pablo (*Corintios* 15, 52 y *Tesalonicenses* 4, 16). En el Antiguo Testamento se alude al Juicio en *Daniel* 12, 1-2.

2 Mateo 25, 1-13 y 31-36.

3 El Juicio, con trompetas, resurrección de los muertos, elegidos y condenados, aparece quizá por primera vez en un marfil anglosajón del *Victoria & Albert Museum* (ca. 800, Lam. XVII-B, Fig. 4). Frente a la visión tradicional (Mâle), los estudios más recientes descartan que obras como el tímpano de Moissac haya que interpretarlas como representaciones del Juicio Final. Son simplemente visiones teofánicas inspiradas en Isaías y el Apocalipsis pero sin referencias explícitas al futuro Juicio que no aparece en el arte monumental hasta St. Denis (1135) ya en los albores del gótico.

También en el teatro las representaciones del Juicio Final son tardías. En los primeros dramas (*Sponsus* y *Ludus de Antichristo*) se alude a él indirectamente y el número de piezas teatrales con el tema antes del siglo XV es muy escaso.⁴ Las razones de esta tardía aparición son varias: en primer lugar el hecho de que el tema no aparece incluido en los ciclos litúrgicos ya que aunque el Adviento tiene un claro sentido penitencial y la exégesis en el siglo XII establece una asociación entre el Adviento, la primera venida de Cristo, y la segunda, no hay una estación litúrgica precisa para el Juicio Final.⁵ En la liturgia galicana, por ejemplo, el Adviento se celebraba con rituales penitenciales para-dramáticos que al ser suprimidos tras la introducción de la liturgia romana en Francia dejaron un vacío que sirvió más tarde de estímulo para el nacimiento del teatro sobre el tema.⁶ Por otra parte la propia naturaleza del asunto necesitaba una escenografía mucho más complicada que la de la *Visitatio Sepulchri* por lo que hubo que esperar a que el teatro medieval alcanzara el grado de desarrollo necesario para poner en escena una materia tan compleja.

La parábola de las vírgenes necias y prudentes. El Sponsus

*“Adest sponsus, qui est Christus
–nigilate, uirgines!
pro aduentu cuius gaudent
et gaudebunt homines”.*⁷

La parábola de las cinco vírgenes necias y cinco prudentes que relata Mateo en su Evangelio (25, 1-13) fue tempranamente dramatizada en tierras francesas. El drama del *Sponsus*, en latín y provenzal, conservado en un manuscrito procedente de San Marcial de

4 LAZAR (1971). A partir de comienzos del XV, por el contrario, las obras sobre el tema abundan y juegan un papel capital en los dramas cíclicos. En el caso inglés, por ejemplo, el Juicio forma parte del “protociclo” de episodios común a todos los ciclos (KOLVE (1966), pp. 57-100).

5 HERZMAN (1985), p. 59.

6 SHEINGORN (1985), pp. 29-30.

7 “Aquí está el esposo, que es Cristo/ –vírgenes, velad!– / por cuyo advenimiento se regocian/ y regocijarán los hombres”. *Sponsus*, vv. 1-5.

Limoges es probablemente el primer drama vernáculo del occidente medieval.⁸ Escrito sin duda con intención didáctica –de ahí el uso del dialecto provenzal–, como glosa admonitoria del Juicio Final, la popularidad que el tema alcanzó en el arte de las centurias siguientes es, como señala Axton, un claro indicio de que la lección que transmite debió de resultar memorable para el público medieval.⁹

Inspirada probablemente en los ritos nupciales de oriente en los que una escolta de vírgenes conducían de noche a la novia desde la casa de su padre a la del marido, la parábola bíblica ha sido siempre interpretada por los exégetas como una metáfora de Juicio Final cuyo relato aparece en el mismo capítulo del Evangelio de Mateo. Desde San Agustín en adelante, los comentaristas ha identificado al *Esposo* con Cristo, a las vírgenes necias con los réprobos y las prudentes con los elegidos. La exhortación a la vigilancia que se hace en el texto evangélico hay que tenerla como advertencia para no dejarse sorprender por la muerte, de la cual no conocemos ni el día ni la hora. En esto hace hincapié el drama, en la “vigilancia”, frente al texto evangélico en el cual el *Vigilate* sólo aparece en el último versículo. La finalidad de la parábola, como la del drama, es ejemplarizante, comienza como una celebración comunitaria y termina con una demostración didáctica en la que se hace énfasis en el castigo de los condenados más que en la comunidad de los salvados, pero en el texto teatral la desesperación de las fatuas buscando aceite y sus lamentos por haberse quedado dormidas (*Dolentas, chaitiuas, trop i auem dormit!*)¹⁰ elevan la tensión dramática muy por encima del relato bíblico.

El *Sponsus*, aparece vinculado al drama litúrgico pero también asociado con la tradición poética y musical vernácula; es diferente al usual drama litúrgico por su mezcla de latín y

8 BNP, Ms lat 1139 fols 53r-55v. La fecha del *Sponsus* ha sido establecida entre 1096 y 1099 (CHAILLEY (1960), p. 104) partiendo del estudio de la música, aunque otros prefieren pensar en una fecha en las primeras décadas del siglo XII (vid. THOMAS (1951)). Coetáneos o poco posteriores son algunos dramas mixtos en latín y francés atribuidos a Hilario (*Ludus Danielis, Lazarus y Ludus Sancti Nicola*). El texto en la obra puede verse en YOUNG (1932), II cap. XXVII pp. 362-64, en traducción castellana lo ofrece ASTEY (1992), n° 50 pp. 661-672. Es dudoso el porqué se representaba en Limoges ya que el dialecto provenzal en el que está escrito apunta a que haya sido elaborado en la zona de St-Amant-de-Boixe, a casi 100 kilómetros de St. Martial (vid YOUNG (1932), II 361 nota 4 y DAVIDSON (1982), p. 45) (Vid. DRONKE (1981) [1970], pp. 29-30 y el estudio preliminar p. 12 ss. para el diferente carácter de las lenguas).

9 AXTON (1974), p. 104. Popularidad en el arte, no tanta en el teatro, campo en el que conservamos pocos textos (un drama procedente de Turingia conservado en dos versiones una de la segunda mitad del XIV y otra de comienzos del XV, y un *Sponsus* incluido en el drama del *Juicio Final* de Marburg (vid. LINKE (1993) nota 86)). Tenemos también algunas referencias como la del *Ludus de Decem virginibus* representado en Eisenach (Alemania) el 4 de Mayo de 1321 (las necias aparecían jugando a la pelota y bailando) (FRANK (1954), p. 62; AXTON (1974), p. 104; DAVIDSON (1982) p. 45). Pamela Sheingorn menciona un *Künzelsauer Fronleichnamspiel* representado en 1479 en el cual, como en el *Sponsus*, una rúbrica específica: “Und so fübren die Teufel sie zur Hölle” [y así el diablo las conduzca hacia el infierno], SHEINGORN (1992), p. 4 y nota 21.

10 “Dolientes, desventuradas, hemos dormido demasiado”. El lamento se repite como estribillo al final de cada estrofa del diálogo entre prudentes y fatuas.

provenzal y por utilizar una estructura alegórica en la cual el nivel literal es sólo un vehículo para transmitir una enseñanza didáctica. Axton ha señalado el vínculo existente entre el *Sponsus* y la vigilia pascual especialmente en la liturgia hispana, tal y como se especifica en el Misal de San Isidoro en el que se insta a los diáconos de la congregación a mantener la vigilia esperando al Esposo, como los *vigiles* del drama pascual de Ripoll¹¹. Es probable entonces que la pieza se representara durante la vigilia de Pascua aunque como Young ha notado el texto no tiene la menor evidencia de haber estado vinculado a la liturgia. Otros posibles momentos de representación apuntados por Paola Sheingorn son las fiestas de las Santas Vírgenes o la época de Adviento –por su sentido penitencial–.¹²

En el arte, el tema aparece ya en la época paleocristiana y bizantina (Dura Europos (s. III), Catacumbas de Sta. Ciríaca (s. IV), Evangeliario bizantino de la BNP (s. XI)¹³) y reaparece en el románico francés extendiéndose luego por España (Pedret, Sos, León, Nájera), Inglaterra (Lincoln) y Alemania (Eguisheim, Fig. 2)¹⁴, zona esta última en la que alcanzó gran desarrollo y monumentalidad en los siglos del gótico (Estrasburgo (Fig. 1), Magdeburgo, Friburgo, Berna, Nuremberg y Münster). En el arte francés, las representaciones abundan en la zona del sudoeste del país (en el Limousin y las provincias vecinas de Saintogne y Poitou), bien como tema aislado (capiteles de Moissac y del Museo de Toulouse) bien asociado con el Juicio Final, asociación cuya paternidad atribuye Mâle al abad Suger ya que aparece en St. Denis, modelo luego para París, Amiens y Sens.¹⁵ Sin embargo la asociación con el Juicio Final aparece ya en el arte Paleocristiano y bizantino (Catacumba de Victoria, s. III, Evangeliario de Rossano, ss. VI-VII), así como en el románico (Biblia de Ripoll),¹⁶ por lo que, como sucede con otras novedades iconográficas atribuidas por Mâle a Suger –el árbol de Jessé, por ejemplo–, hay que descartar su paternidad aunque es posible que Suger contribuyera a darle su forma definitiva y que el prestigio de St. Denis influyera en su difusión.

11 Las relaciones entre Ripoll y St. Martial de Limoges durante los siglos XI y XII están atestiguadas por los frecuentes intercambios de manuscritos litúrgicos y musicales (AXTON (1974), p. 101 ofrece el texto del Misal en inglés, el original latino en MIGNE, P.L. vol. LXXXV, col. 441).

12 SHEINGORN (1985), p. 36.

13 Ms. grec 74. vid. SHEINGORN (1985), p. 20 y DAVIDSON, (1982), p. 52.

14 Aparecen con las copas invertidas y vestidas de abadesas.

15 MÂLE (1922), p. 180. En St. Denis aparecen en la fachada occidental (1133-40), cuatro a cada lado de la puerta y encima las dos restantes, una ante la puerta de Paraíso y otra ante la del Infierno (en el drama Cristo dice a las fatuas en el último verso (93): *En efern ora seret meneias!*). El portal lamentablemente resultó mutilado durante la Revolución francesa y sufrió además una desgraciada restauración (foto en MÂLE (1978) [1922] ed. de Princeton f. 152).

16 Fol. 368v, ilustrando los pasajes de *Mateo* 25, 1-13 y 31-46 (MUNDO (1976)).

En Nájera (Fig. 3) las prudentes aparecen a la derecha de Cristo, ante la puerta abierta del Paraíso, mientras que las fatuas están paradas a la izquierda¹⁷, delante de la puerta cerrada. En la Catedral de Lincoln (tímpano del portal del Juicio, ca. 1280) aparecen las Vírgenes y a los lados de la puerta las figuras de la Iglesia y la Sinagoga, asociación bastante frecuente ya que la ceguera de la Sinagoga es equivalente al sueño de las *fatuae*.¹⁸ La presencia de la puerta alude a la metáfora del *Apocalipsis* 3, 20 (“Mira que estoy a la puerta y llamo; si alguno escucha mi voz y abre la puerta, yo entraré a él y cenaré con él y él conmigo”) y aparece ya en Rossano y en el románico (Basel, ca. 1180).

Desde el siglo XII el tema se encuentra también formando parte de ciclos marianos tanto en España (Pedret, Sos, León) como en Francia (Civray, Parthenay, Chartres...)¹⁹. Esta presencia en contextos marianos carece de apoyatura bíblica por lo que se ha buscado su origen en una asociación de ideas derivada de un capítulo del apócrifo del *Pseudo-Mateo* (VIII, 4-5) que al relatar el traslado de María a casa de José, tras su matrimonio, dice que fueron con ella cinco vírgenes como sirvientas-compañeras, pronto identificadas con las cinco prudentes de la parábola de Mateo.²⁰ Metodio de Olimpia en *El Banquete*²¹ (s. III) incluye un himno en el que Tecla, una de las diez vírgenes protagonistas del relato, alude a María en un texto que parafrasea claramente al de la parábola evangélica. También en la liturgia romana (ritos de *Velatio Virginum*)²² se une a María con las vírgenes, asociación que se mantiene en el *Liber Mozarabicus Sacramentarium* de Silos (1039) que al relatar la reunión milagrosa de los apóstoles antes de la muerte de María pone en boca de San Pedro una

17 Sobre las implicaciones de la situación derecha/izquierda vid. HERTZ (1973). En el arte, en la mayoría de los casos, las necias aparecen al izquierda (Nájera, Rossano, Credo de Joinville, capitel de S. Esteban de Toulouse... DAVIDSON (1982) p. 55). En el *Speculum humanae salvationis*, las necias aparecen debajo y las prudentes arriba con la misma finalidad (DAVIDSON (1982), p. 55).

18 DAVIDSON (1982), p. 54.

19 Reau cita varios en los que la escena se asocia con la Anunciación (Nôtre-Dame-de-la-Couldre y Parthenay) o la Asunción (Portal de S. Nicolás de Civray, Chartres (fachada norte, se asocian con la Encarnación -DAVIDSON (1982), p. 54-, Nôtre-Dame de Longpont), vid. REAU (1955-59), II, p. 354 y (1996), 1, 2, p. 369, véase también IÑIGUEZ ALMECH (1968), p. 222. Según Reau, la asociación procede de la expresión “*virgo prudentissima*” y fue creada en Francia y desarrollada en Alemania. En otros casos las vírgenes se asocian con una representación de Cristo como esposo flanqueado por una mujer frecuentemente coronada ¿María o la Iglesia? como en un capitel del Museo de los Agustinos de Toulouse (VERDIER (1980), fig. 3). En un fresco de S. Pedro del Burgal (MNAC, VERDIER (1980), fig. 51) aparece la Mujer –aquí probablemente la Virgen–, situada al lado de San Pedro mientras sostiene en la mano un lámpara encendida como si fuese una de las vírgenes prudentes.

20 IÑIGUEZ ALMECH (1968), pp. 222-23. Las vírgenes como compañeras de María aparecen mencionadas también en el *Protoevangelio de Santiago* (VII, 2) (Vid. textos en la ed. de SANTOS OTERO (1975), pp. 142 y 193-94).

21 Texto castellano en IÑIGUEZ ALMECH (1968), p. 223.

22 CABROL Y LECLERQ (1907 sqq.), cols. 3098-100.

paráfrasis de la parábola bíblica en la que se presenta a María como modelo de vírgenes y nueva Eva²³.

Liturgia y patristica coinciden en vincular el relato bíblico con los episodios de la glorificación de María, idea a la que tampoco es ajena el teatro. Si en el *Sponsus* la parábola es metáfora del Juicio, en un drama inglés, *The Assumption of the Virgin*, el texto evangélico inspira a San Pedro el siguiente parlamento:

“Deprisa, hermanos, coged cada uno una vela/ y encendedla mientras aún vive la Madre,/ para asistir a esta Virgen en su último trance./ Y así, cuando a su desposada venga el Señor,/ nos hallará velando y con la luz encendida, /pues no sabemos la hora en que ha de venir./ Estad, pues, listos y preparados”.²⁴

Las vírgenes –ambos grupos– se conectan también con María Magdalena, las cinco fatuas son los cinco sentidos corporales, fuente de pecado antes de su conversión, y las prudentes simbolizan los sentidos del alma, su amor reconvertido y purificado.²⁵ En algunos casos, como en las ilustraciones del *Credo de Joinville*, (finales del XII o comienzos del XIII²⁶) las vírgenes necias aparecen atusadas, con elaborados vestidos y peinados, en contraste con las prudentes que visten ropas sencillas y llevan el pelo liso. Es frecuente también que las prudentes aparezcan tocadas con un velo monástico (Longpont) y vistan simples túnicas o capas mientras que las necias llevan los cabellos sueltos –símbolo de la Lujuria–, o complicados tocados y vestidos ajustados, además de joyas, encajes etc. (Münster). Hay casos también en los que las necias hacen gestos lascivos, se desabrochan la blusa (Estrasburgo), alzan la falda, etc. Este desarrollo del componente laico hace perder al tema su sentido escatológico y así las estampas que Martin Schongauer (finales del XV)

23 FEROTIN (1912), *Officium de Assuntio Sancte Marie*, pp. 788 y 792. Versión castellana en IBÁÑEZ y MENDOZA (1975), pp. 266 ss.

24 “Brether eche of you a candele takyth now rithis/ And lith hem in baste whil oure moder doth dure/ and bisyli let vs wachyn in this virgyne sythis/ That when onre lord comyth in his spoused pure/ he may fynde vs wakyng • and redy nyth oure lithtis/ for we knowe not the hour of his comyng now sure / and yn clenness alle •loke ye be redy •.” La pieza pertenece al ciclo del *Ludus Coventriae* o de N-Town, del siglo XV en su redacción actual, es la n° 41 del ciclo, Cotton Ms. Vespasian D. VIII, fol. 219, vv. 275-281, vid. la ed. De BLOCK (1922) p. 365. La traducción castellana en PORTILLO y GOMEZ LARA (1995), p. 82 vv. 303-309.

25 Así sucede en el *Digby Play* (vid. DAVIDSON (1982), p. 51). La justificación del número 5 por su correspondencia con los sentidos aparece en Beda el Venerable, Walfredo Estrabón, Hugo de St. Víctor, el *Credo de Joinville* etc. (vid. MÁLE (1985) [1902], p. 224 nota 62). En el arte, sin embargo, no siempre son cinco (4 en la catacumba de Victoria, 12 en Auxerre y la portada de Mimizan (Bazas, Landas, s. XIII), 5 prudentes y 7 fatuas en Nájera –aunque quizá las dos que sobran no pertenezcan a la escena–. Sobre el significado del número 5 en la parábola véase especialmente la interpretación que hace Walfredo Estrabon en la *Glosa Ordinaria* (Migne, P.L., CXIV, cols. 862 ss.)

26 BNP Ms. Franç. 4509.

dedicó al tema son simples estudios de trajes, una serie de grabados de modas en los que el sentido religioso ha desaparecido.

Veamos ahora las posibles relaciones entre lo que se hacía en el teatro y las representaciones plásticas. Emile Mâle ha relacionado con acierto las representaciones en las que las fatuas llevan lámparas invertidas con el drama de Limoges.²⁷ En efecto, el Evangelio de Mateo (25, 3-4) dice que las necias “al tomar las lámparas, no tomaron consigo aceite, mientras que las prudentes tomaron aceite en las alcuzas juntamente con sus lámparas”, sin embargo el drama especifica que las necias derramaron el aceite:

*Nos uirgines que ad uos uenimus,
Negligenter oleum fundimus.*²⁸

Y es exactamente así como se representa generalmente el tema en el románico²⁹ (esmaltes de Limoges,³⁰ capiteles del Museo de Toulouse,³¹ etc.) Para Mâle el drama es anterior a las imágenes, se representaría en todo el sudoeste de Francia en el siglo XII y explicaría la popularidad del tema en el arte de la zona de Limoges. Teatral es también la aparición en la escena de uno o varios demonios que se llevan a las necias hacia el infierno (Corme-Royal, Chadenac, Aulnay, Pérignac, etc.), iconografía sin duda inspirada en la rúbrica latina con la que concluye el *Sponsus: Modo accipiant eas Demones, et precipitentur in infernum.*³²

La aparición de dos *mercatores*, a los que las necias intentan en vano comprar aceite para sus lámparas, puede ser también un rasgo teatral ya que no se les menciona explícitamente en la Biblia y sí en el texto lemosino, donde dialogan con las fatuas y se niegan a

27 MÂLE (1928) pp. 148 ss.

28 vv. 31-32 [Nosotras, las vírgenes que venimos a vosotras / por descuido derramamos el aceite].

29 En el arte paleocristiano y bizantino las vírgenes no llevan lámparas de aceite sino antorchas (estas permanecen en las pinturas de S. Quirce de Pedret).

30 Los hay repartidos por varios museos, según IÑIGUEZ ALMECH (1968), p. 222 nota 83, los de los museos del Bargello de Florencia y de Viena pudieron haber pertenecido al retablo de S. Miguel in Excelsis, en Aralar, porque son idénticos. En todo caso los considera españoles y no lemosinos aunque no fuesen de Aralar.

31 Son dos, el más antiguo procedente de la iglesia de S. Esteban (ca. 1120-40), MESPLE (1963), nos 34 y 37, en ambos aparece el *sponsus* (Cristo), sentado solemnemente al lado de la *sponsa* que aparece con nimbo y en uno de los casos (nº 37) coronada, un atributo de María o de la *Ecclesia*. Casos de vírgenes con las lámparas invertidas los hay también en otros países: en la Península, como luego veremos, y en Inglaterra (Portal del Juicio de Lincoln y vidriera de Melbury Bubb (Dorset), vid. ANDERSON (1963), p. 31 fig. 2)

32 Vid. MÂLE (1922), p. 149 nota 2. La rúbrica contiene la que es probablemente la primera mención a los demonios en el teatro medieval aunque su carácter no es cómico, como lo será frecuentemente en siglos posteriores, sino fuertemente dramático. No conozco casos en España en los que aparezcan los diablos.

vendérselo. Estudios posteriores han señalado así mismo la utilización en el drama de principios compositivos análogos a los empleados por los artistas plásticos.³³ Del mismo modo que un relieve románico, el *Sponsus* tiene un carácter icónico ya que no intenta reflejar de manera realista acontecimientos externos, sino que su objetivo es abrir una ventana a la divinidad.³⁴

Hay, sin embargo, diferencias de importancia: en el drama provenzal el protagonismo lo tienen las necias. Sus ires y venires en procura del aceite, y sus lamentos desesperados son el eje de la pieza teatral, mientras que el arte otorga siempre idéntica importancia a ambos grupos. Davidson señala que tampoco el sueño profundo de las vírgenes necias, fundamental en la obra teatral, se representa en el arte³⁵. En la parábola de Mateo, todas se van a dormir y la desgracia de las fatuas viene provocada por haber olvidado el aceite. En el drama sin embargo es el profundo sueño de las necias el que les hace derramar el aceite, mientras que las prudentes sólo se adormilan haciendo caso a la advertencia de Gabriel: *Gaire noi dormet!*³⁶ La postura erguida de la vírgenes prudentes se contraponen a la acostada de las necias que reproduce la Caída ya que como el propio texto indica el Esposo–Cristo es el segundo Adán: *Hic est Adam qui secundus per prophetam dicitur, / Per quem scelus primi Ade a nobis diluitur*(vv. 5-6)³⁷.

En el arte, las necias siempre aparecen de pié pero no es cierto que no se represente el sueño. En los capiteles de Santo Domingo de la Calzada (Fig. 4) tres de las fatuas duermen; sus ojos están cerrados y descansan la mejilla sobre el brazo en un gesto muy frecuente en el arte medieval para representar a un durmiente. El sueño puede representarse también indirectamente. En los frescos de la bóveda de la Catedral de Albi, obra de artistas italianos (s. XVI), un perro ladrando acompaña a las prudentes mientras que el perro de las necias está dormido como ellas.³⁸

Una mirada al arte puede servirnos también para comprender como se representaba el tema en escena. Los mercaderes, por ejemplo, aparecen en el arte siempre fuera de la escena principal, rompiendo en muchas ocasiones la simetría del cortejo de vírgenes que se disponen alineadas cinco a cada lado del *Sponsus*, circunstancia que podría indicar, como

33 SHEINGORN (1985), p. 31 ss.

34 DAVIDSON (1982), p. 58.

35 DAVIDSON (1982), p. 48.

36 “¡Casi no durmáis!” la admonición la repite el arcángel hasta cuatro veces (vv. 26, 31, 35 y 39).

37 “Aquí esta aquel a quien el profeta ha llamado el segundo Adán/ por el cual la culpa del primer Adán se nos perdona”.

38 REAU (1996), 1, 2, p. 370.

ya apuntó Pamela Sheingorn, que en el drama se utilizaba un escenario múltiple, desarrollándose el diálogo entre las fatuas y los mercaderes en una *platea* distinta a la de la escena principal.³⁹

Por lo que respecta al caso peninsular, la aparición del tema en el arte no es excepcional si bien probablemente los modelos sean foráneos; franceses en los casos castellanos e italo-bizantinos en los catalanes⁴⁰. En varios de ellos, la inspiración teatral parece clara si bien ello no demuestra que un drama similar al *Sponsus* se representase en España en el siglo XII como ha supuesto Higinio Anglés⁴¹ ya que las influencias extranjeras que se detectan en el estilo de los ejemplares hispanos llevan a pensar que sus artífices copian modelos ultrapirenaicos.

En el caso más antiguo, un fresco del ábside de la epístola de la iglesia de San Quirze de Pedret⁴², datado generalmente hacia 1100, las influencias son italo-bizantinas (Figs. 5-7). Las vírgenes llevan antorchas, no lámparas, y las semejanzas con obras italianas de ambiente bizantino (Anagni, Tivoli...) son evidentes.⁴³

Medio siglo posterior es la tapa del sarcófago de la princesa doña Blanca de Navarra en la Iglesia de Sta. M^a la Real de Nájera (Logroño), primer caso español en escultura (1156-58) y obra de evidente filiación francesa⁴⁴ (Fig. 3). Aquí en lado de las fatuas aparecen siete figuras y cuatro en el de las prudentes, extraño número que no tiene fácil explicación. La falta de una de las prudentes puede explicarse sin dificultad ya que sin duda originalmente fueron cinco, desapareciendo la del extremo izquierdo cuando se recortó la pieza para encajarla en una estrecha galería. Más problemático es el asunto de las necias, cinco de

39 SHEINGORN (1985), p. 33.

40 Sto. Domingo se relaciona con Aquitania y Nájera con Autun y Borgoña. Sobre los casos españoles véase AL-HAMDANI (1963), pp. 349-367.

41 ANGLES (1935), p. 288. De la misma opinión es AXTON (1974), p. 101. Véase también DONOVAN (1953), p. 161.

42 Hoy trasladadas al Museo de Barcelona, las del ábside principal al de Solsona.

43 CAMON AZNAR (1966), p. 99. Post relaciona las pinturas con la iluminación del *Exultet*, manuscrito en rollo ejecutado en Italia en ambiente benedictino. Pijoan las vincula con la zona romana y napolitana partiendo de fuentes bizantinas. AL-HAMDANI (1972-3) fecha los frescos entre 1080 y 1110, YARZA (1990), p. 221 hacia 1180-90 ya que la presencia en la parte baja de una figura identificada como "*Lucia commitesa*", nos lleva a la condesa Lucia de Pallars, que lo fue entre 1081-90 o tal vez algo después. Yarza piensa que, a pesar de las semejanzas, no se pueden atribuir las pinturas al maestro de San Pere de Burgal como se había venido haciendo.

44 Para la fecha vid. IÑIGUEZ ALMECH (1968), p. 200 quien rescató la pieza que había sido cortada en su lado derecho para encajarla en una galería y relaciona su estilo con Gilabertus de Autun y con San Esteban de Toulouse (a Gilabertus se le atribuye una Virgen con el Niño de Solsona, y sabemos que trabajó en S. Esteban de Toulouse). Hay también relaciones con el taller de la catedral de Pamplona (VALDEZ del ALAMO (1993), pp. 232-234) y con el segundo taller de Silos. ALVAREZ COCA (1978), pp. 26-35 señala la mano de tres escultores, un maestro de filiación borgoñona (Leodegarius), autor de la escena de duelo, y dos discípulos.

ellas llevan en sus manos las lámparas mientras que las dos de la esquina derecha no las llevan y se estrechan las manos.

Para Almech y Alvarez-Coca estas dos últimas van o vienen de la compra del aceite según el texto del *Sponsus*.⁴⁵ Podría tratarse también de los dos *mercatores*, del drama lemosino o de la escena misma de la venta con una virgen y un vendedor, posibilidades estas poco probables ya que ambas figuras, aunque erosionadas, parecen claramente femeninas.

Recientemente, sin embargo, Elizabeth Valdez del Alamo ha revisado la identificación de Almech, que aceptaba en 1993. En este nuevo trabajo, en el que interpreta el sarcófago como un intento de individualizar la memoria de la reina, y su muerte como secuela de un parto, por medio de imágenes de madres y sus hijos y dramas de sacrificio y salvación (juicio de Salomón, matanza de los Inocentes etc.), identifica a las dos figuras sobrantes como María e Isabel en la escena de la Visitación que serviría de referencia al matrimonio y la maternidad⁴⁶. En este contexto conyugal y maternal⁴⁷, la elección de una parábola nupcial no puede ser casual y la escena de la matanza de los Inocentes situada bajo ellas podría, como supone Rocío Sánchez Ameijeiras, evocar los peligros que acechan al recién nacido. Creo que la interpretación de Valdez del Alamo es correcta lo que elimina la posibilidad de una influencia directa del drama en la iconografía del sarcófago najerense. En todo caso, de existir esta, no implicaría que el drama mismo fuese conocido en La Rioja. La pieza tiene, como hemos visto, evidentes influencias francesas e incluso ha sido atribuida a un escultor borgoñón (Leodegarius), al menos las escenas principales. La tapa sería obra quizá de un discípulo que no supo interpretar correctamente el modelo que se le ofrecía lo que explica la extraña forma de las lámparas, esféricas y no con la habitual forma de cáliz, tal vez por una contaminación iconográfica con la forma de los botes de los ungüentos en la escena de la visita de las Marías al sepulcro.

Más claras son las relaciones con el teatro en la representación de las vírgenes de los capiteles del tercer pilar exento del lado de la epístola de la iglesia de Santo Domingo de la

45 IÑIGUEZ ALMECH (1968), p. 203, de la misma opinión es ALVAREZ-COCA (1978), p. 32. Sin referencia al teatro comparten la identificación SANCHEZ AMEJEIRAS (1990) y VALDEZ DEL ALAMO (1993), p. 232.

46 VALDEZ DEL ALAMO (1996), p. 331 nota 114. Las conclusiones son en muchos aspectos similares a las de Rocío Sánchez Ameijeiras aunque desarrollaron sus trabajos por separado. De aceptar la identificación de Valdez del Alamo habría que suponer, por razones de simetría, que en el lado de las prudentes faltan no sólo una virgen sino otras dos figuras, probablemente el Ángel y la Virgen de una Anunciación.

47 La integración de la parábola en contextos nupciales aparece también en otros lugares como por ejemplo en la denominada *Puerta de las Novias* de San Sebald de Nuremberg (vid. REAU (1996), 1, 2, pp. 368 ss. y 770.

Calzada (finales del siglo XII) ya que el gesto de las necias con sus lámparas boca abajo es, como hemos visto, indicio claro de inspiración teatral (Fig. 4),⁴⁸ origen al que cabría atribuir también los gestos de sueño que hacen varias de ellas.⁴⁹ En este caso, como en el *Sponsus*, las referencias al Juicio son evidentes: en los cimacios aparecen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con cítaras y copas de oro y a la izquierda de las fatuas el águila de San Juan.⁵⁰

Otros casos de clara influencia foránea son las pinturas de San Esteban de Sos (Zaragoza, s. XIII)⁵¹ y las esculturas de las arquivoltas de la portada del costado sur en la fachada occidental de la Catedral de León (ca. 1242, Figs. 8 y 9). Aparecen en este último caso asociadas con el tránsito y glorificación de María -las necias con las copas invertidas-, encontrándose sin duda su fuente de inspiración en modelos franceses derivados de Amiens.⁵²

Dramas del Juicio Final e iconografía

Los dramas del Juicio Final propiamente dichos son, como hemos visto, tardíos por lo que sus relaciones con la imaginería hay que buscarlas fundamentalmente en el arte de la última centuria de la Edad Media. Como paralelos generales entre las dramatizaciones del Juicio Final y las representaciones plásticas pueden señalarse ciertos elementos formales y funcionales:

–Simetría: El tema se desarrolla en torno a un eje central que es Cristo. Tanto el arte como el teatro recuerdan al espectador que no hay término medio en la separación entre elegidos y condenados.

48 IÑIGUEZ ALMECH (1968), pp. 221 ss., figs. 156-57.

49 Para Almech (p. 221) se trata de gestos de arrepentimiento pero creo que es el sueño lo que se quiere representar acudiendo a un cliché muy frecuente en el arte medieval. Así se representa el sueño de Salomón y el de José en las Natividades y Adoraciones de los Magos, también el “sueño de la muerte” en la escultura funeraria (véase, más arriba, el capítulo dedicado a la Danza de la Muerte).

50 IÑIGUEZ ALMECH (1968), pp. 222 y 224.

51 Vid. ABBAD RIOS (1971).

52 En Amiens, Bourges, Notre-Dame de París, Reims, Sens, Auxerre y Laon aparecen también en las fachadas occidentales asistiendo al Juicio Final, unas a la derecha y otras a la izquierda de Cristo.

–Tendencia al movimiento procesional: El cortejo de los elegidos que en el tímpano de Conques avanzan ordenadamente hacia el Cristo-Juez tiene su paralelo exacto en la rigurosa ordenación que la rúbrica inicial del *Ludus de Antichristo* de Tegernsee (s. XII) prescribe para los diferentes grupos que intervienen en la obra.⁵³

–Contraste antitético arriba/abajo: Lo alto simboliza el Cielo y lo bajo el Infierno. En el arte Cristo y San Miguel aparecen en un plano superior y desde allí juzgan. En el teatro (Chester) así se especifica haciéndose eco de la opinión de los teólogos para los cuales Cristo juzgará desde el cielo pero cerca de la tierra (“*quia secundum doctoris opiniones, in aere prope terram indicabit Filius Dei*”) y sabemos que en algunas representaciones (York, Towneley... etc.) Cristo y San Miguel descendían desde lo alto de las bóvedas (símbolo del cielo) utilizando máquinas aéreas. En Chester (1. 356), el drama se representaba en un carro pero no por ello se perdía la contraposición alto/bajo ya que Cristo había de descender: “*quasi in nube, si fieri poterit*”.

–Diferenciación simbólica entre la derecha y la izquierda: Son conocidas las connotaciones positivas que la cultura medieval asignó al lado derecho y las negativas atribuidas al izquierdo o siniestro. En el arte es regla casi general (Conques, Compostela etc.) que los elegidos se sitúen a la derecha de Cristo y los condenados a la izquierda y así lo especifican las rúbricas teatrales en numerosas ocasiones⁵⁴.

–Papel de recapitulación: Con el Juicio finaliza la Historia de la Salvación por lo que suele aparecer como cierre de un ciclo narrativo, tanto en el arte (por ejemplo en los Libros de Horas) como en el teatro, especialmente en los ciclos ingleses *from Creation to Doom*. Arte y teatro convierten también el episodio en colofón que resume toda la Historia y así frecuentemente los Juicios Finales incluyen alusiones a la creación (Sol y Luna...), al pecado y a la misión redentora de Cristo (Adán y Eva arrodillados), al papel de la Virgen y los santos como intercesores (en la *Consueta del Juy* mallorquina aparecen María, San Pedro y San Juan Bautista) y a la Pasión, muerte y Resurrección de Jesús mediante la exhibición de las *Arma Christi*.⁵⁵

53 Biblioteca del Estado de Munich, Ms. Lat 19411. Texto en YOUNG (1932), II, pp. 371 ss.

54 Véanse varios casos en el teatro inglés en SHEINGORN y BEVINGTON (1985), p. 127. El uso simbólico de la derecha y la izquierda está documentado también en el teatro clásico (vid. NICOLL (1963) [1931], p. 209). Sobre el dualismo derecha/izquierda en la Edad Media véase la recopilación de trabajos editados por Rodney Needham *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago, 1973. Especialmente interesante el de Robert HERTZ (1973).

55 Vid. SHEINGORN y BEVINGTON (1985), p. 134.

Paralelismos evidentes existen también en el tratamiento de la figura de Cristo en ambos medios: en el arte, como en el teatro, Cristo aparece triunfante e idealizado, sin sufrimiento pero rodeado de los atributos de la Pasión. Abre sus manos en un gesto de Juicio pero también para mostrar las llagas, viste túnica y corona y aparece acompañado de ángeles con trompetas⁵⁶. Similar importancia, en el arte y el teatro, se le da al Anticristo que preside el infierno como un doble del Juez Supremo.⁵⁷ Así aparece en Conques, siendo habitual en Juicios Finales bizantinos o bizantinizantes. En el teatro es también frecuente su aparición, a menudo con rasgos paródicos como en la pieza italiana *Dicesa di Gesù nell'Inferno* de comienzos del siglo XIII, que presenta a Satán como “*miles gloriosus*”, y le titula “*princeps et dux mortis, omnium malorum impiorum et refugarum pater*”.⁵⁸ En el teatro peninsular aparece el Anticristo en la *Consueta del Juy* llevando cetro y corona y sabemos que en el *Auto del Juicio* toledano aparecía también Lucifer sentado en una cátedra, en paralelo a Cristo⁵⁹.

Común a ambos medios es así mismo el intento de artistas y escenógrafos de hacer sentir al espectador una continuidad entre el tiempo humano y el tiempo escatológico. En los Juicios Finales tanto artísticos como teatrales las imágenes son al mismo tiempo particulares y universales, personales y genéricas, históricas y atemporales.⁶⁰ Frecuentemente los condenados son sólo cuatro o cinco (en la *Consueta del Juy* tres solamente) pero funcionan como arquetipos que representan a toda la humanidad.

En casi todos los dramas del Juicio Final se especifica que los condenados vayan vestidos de negro y los elegidos de blanco⁶¹ haciendo visible así la oscuridad de las almas

56 En Chester una rúbrica específica que tras él estarán los ángeles “*cum cruce, corona spinea, lancea, et instrumentis aliis*” y en York (II. 425) y Towneley (II. 402-03) que aparecerá mostrando las llagas (*Tunc expandit manus suas et ostendit eis vulnera*). El propio Cristo recuerda a los espectadores las llagas (*Here may ye see my woundes wide*, York, II. 245, ed. BEADLE (1982), p. 412) que en Chester supuraban sangre (*Tunc emittet sanguinem de latere eius*, SHEINGORN y BEVINGTON (1985), p. 140). En la *Consueta del Juy* el propio Cristo se refiere a su escolta de ángeles cristóforos (*De la mia fort passio/ las insignias porteren*).

57 Lucifer como doble invertido de Cristo preside entronizado el Infierno en el más famoso de los relatos escatológicos medievales, la *Divina Comedia* de Dante y es muy probable que la aparición de los demonios tricéfalos en occidente (el primer caso es un tapiz de Skog (Suecia) datado hacia 1180) sea un intento de imitar por antífrasis a las trinitades tricefálicas. En el arte son relativamente frecuentes las representaciones del Infierno como calcos desordenados del Paraíso aunque siempre se plantearon recelos ya que estas ideas rozaban los planteamientos heréticos de dualistas y maniqueos al otorgar al demonio una categoría similar a la de Dios (vid. SASTRE VAZQUEZ (1999), pp. 109 ss.)

58 La *Dicesa* está inspirada en una versión latina del *Evangelio de Nicodemo*. Las citas en LAZAR (1971), pp. 235 ss.

59 Para la *Consueta del Juy*, véase la edición de Gabriel LLABRES (1902) esp. p. 457. Los datos sobre el *Auto* toledano –no se conserva el texto– en TORROJA y RIVAS (1977), pp. 56-57.

60 La yuxtaposición de lo universal y lo local aparece también en la *Divina comedia*.

61 En el arte no aparece este rasgo según MEREDITH (1992), p. 181.

de los condenados que según Santo Tomás se refleja en sus cuerpos.⁶² En las cuentas de los pañeros de Coventry se conservan pagos en 1561 a las tres *whyte Sowles* y tres *blank Sowles* que intervenían en su *Doomsday Play*, y en la *Consueta del Juy* mallorquina una rúbrica nos indica que los salvados aparecían con camisa y capotín de *color clar* mientras que los condenados los hacían *ab sotanes negres*.⁶³ Suele especificarse también que los condenados se presenten corruptos y podridos como el mercader condenado de Chester (Play XXIV. 326-28: “*My fowle body, that rotten hath be,/and soule together nowne I see./ All stynketh, full of synne*”), circunstancia que se representa en el arte como en el tímpano de la Catedral de Bourges donde los cuerpos putrefactos de los condenados son comidos por sapos y culebras.

Además de estas coincidencias generales, se han señalado en el arte algunos rasgos concretos de la iconografía que podrían estar directamente inspirados por el teatro:⁶⁴

En el arte generalmente San Juan Bautista y María aparecen arrodillados a ambos lados de Cristo intercediendo por la humanidad, sin embargo en algunos casos (*Juicio* de la Iglesia de San Máximo de Chinon⁶⁵, *Juicio Final* de Van der Weyden⁶⁶) están sentados, rasgo que Mâle explica por influencia teatral ya que los actores que representaban sus papeles no podían estar de rodillas las cuatro o cinco horas que duraba una representación. En el *Mystere du jour dou Jugement* de Besançon (ca. 1398) se especifica que se les pongan sillas (“*...doit y avoir sur le théâtre une chaire bien parée pour asseoir Notre-Dame au côté de sons fils*”) y en la *Consueta del Juy* mallorquina se indica también en la rúbrica inicial que María, Juan y Pedro estaban sentados en sillones de cuero (*cadires de cuyro*), ocupando la Virgen el situado a la derecha de su Hijo, como en el arte (*a ma drete vos sentareu*, le dice el propio Cristo).⁶⁷

62 *Summa*, cap. 176. La oscuridad de las almas de los malvados es un tópico teológico que aparece por ejemplo en el *Liber Mozarabicus* de Silos (IBAÑEZ y MENDOZA (1975), pp. 269-70).

63 LLABRES (1902), p. 460.

64 MÂLE (1995) [1908], pp. 457 ss.

65 MÂLE (1995) [1908], fig. 252.

66 Retablo en el *Hôtel-Dieu* de Beaune, (1443-52)

67 LLABRES (1902) pp. 456 y 461. No conozco casos en España de Juicios Finales con San Juan y María sentados pero sí en la *deesis* que acompaña a la crucifixión (Jaume Cirera, Retablo de Santa Ana (1431-33), MNAC, (Fig. 10); Maestro de Torá, Retablo de Cau Ferrat; Joan Mates, tabla del Museo Episcopal de Vic; Maestro de Fonollonsa, Retablo de San Martín GUDIOL Y ALCOLEÀ (1986), n° 174, fig. 324, n° 227 fig. 417 y n° 281 fig. 495). Este rasgo puede explicarse por la habitual contaminación entre ambas escenas que lleva en ocasiones a sustituir en el Juicio a San Juan Bautista por su homónimo Evangelista por influencia de las crucifixiones.

Otro rasgo teatral, según Mâle, sería la representación de la Resurrección de los Muertos con los resucitados saliendo de fosas excavadas en el suelo y no de sarcófagos como suele suceder en el románico y el gótico del siglo XIII, ya que así, como huecos en el tablado de la escena, aparecían las tumbas en el teatro.⁶⁸ En Inglaterra algunas rúbricas dan a entender que efectivamente sucedía así como en el *Doomsday Play* del *Ludus Coventriae* (“*Omnes resurgentes subtus terram clamavit...*”),⁶⁹ aunque en otros casos como Chester se habla de sepulcros sin especificar de qué tipo (“*Omnes mortui de sepulchris resurgent*”).⁷⁰ En la Península está documentado el uso de trampas y escotillones en los *cadafals* y *tablados* del teatro catalán y castellano de los siglos XVI y XVII, trampas que representan siempre el mundo subterráneo, bien el infierno (muy frecuente), bien la losa sepulcral. En el *Auto del Juicio de Toledo*⁷¹ sabemos que las sepulturas se abrían mediante goznes y sabemos también que el sepulcro de María era un hueco en el tablado tanto en el *Misteri* asuncionista de Valencia como en el de Elche y, quizá, en el de Castellón como supone Luis Quirante⁷².

En el terreno del arte, Mâle ha señalado algunos casos en los Libros de Horas y en los grabados de los incunables a los que cabría añadir varios ejemplos españoles tanto en el campo de los libros impresos (*Anticristo* impreso en Burgos en 1497 por Fadrique de Basilea. (Fig. 13), grabado de *La Coronación* del Marqués de Santillana de la Biblioteca Nacional) como en la pintura del siglo XV y primera mitad del XVI (*Juicio Final* de Ramón de Mur en la iglesia de Guimerá⁷³, *Juicio Final* de Nicolás Florentino en la bóveda de la capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca (ca. 1445, Fig. 11), *Juicio Final* de Juan de Borgoña en la sala capitular de la Catedral de Toledo (Fig. 12), *Juicio* de Juan Correa de Vivar en el Prado⁷⁴ y *Juicio* del ábside de Santa M^a de Cuiña (La Coruña)⁷⁵).

68 MÂLE (1995) [1922], p. 458, no cita sin embargo ninguna referencia concreta en el teatro. En el arte el caso más famoso es probablemente el *Juicio Final* de Fra Angélico en San Marcos de Florencia (Lam. XVII-A, Fig. 9) que muestra además evidentes influencias teatrales en las ruedas del Paraíso y en el Infierno.

69 Fol. 224, BLOCK (1922), p. 374.

70 *Chester Plays* 1.40. HILDBURGH (1949), p. 97 relaciona también esta circunstancia con el teatro lo mismo que la presencia frecuente de almas individualizadas por su vestimenta (mitra, corona...).

71 TORROJA y RIVAS (1977), p. 56. Hay también noticias de una representación del Juicio Final en Zaragoza (finales del XV) pero sin apenas datos sobre la puesta en escena (EGIDO (1987), p. 9)

72 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 231.

73 GUDIOL Y ALCOLEA (1986), fig. 547.

74 PEREZ SANCHEZ (1990-92), n° 2479 vol. II, 849.

75 Foto en *Galicia Arte*, XII, fig. p. 443. García Iglesias fecha las pinturas hacia 1544, para Chamoso Lamas serían de finales del XV.

A la influencia teatral atribuye también Mâle la aparición en el Juicio Final de la Justicia y la Misericordia, rasgo poco frecuente que se encuentra en el Juicio de Chinon y en una tapicería del Louvre⁷⁶ que Mâle relaciona con el *Mystere du jour dou Jugement* en el que ambas disputan con los siete pecados capitales a los que la Justicia acaba arrojando al Infierno exactamente como sucede en el tapiz mencionado. El paralelo entre tapiz y teatro es sorprendente pero existe una fuente común para ambos que Mâle desconoce: los sermones. Desde finales del siglo XIII (*Speculum Laicorum*) los predicadores presentan a las dos Virtudes, junto con la Virgen, disputando con el Diablo en el Juicio Final.⁷⁷

Sabemos también que en el teatro (*Mystere du Jour dou Jugement, Castle of Perseverance*) la Muerte hacía su aparición en el Juicio, hecho que Mâle relaciona con la tabla del Juicio Final de un díptico del Metropolitan de Nueva York (c.1420-25), atribuido a Hubert y/o Jan Van Eyck (Fig. 14). Es una variante iconográfica poco extendida pero existen algunos otros casos. En Inglaterra un grabado procedente del convento de Brigittinas de Syon, cerca de Isleworth (siglo XV).⁷⁸ En los Países Germánicos una xilografía de Jörg Breu el Joven (1540) titulada *El Juicio Final con las Edades del Hombre y la Muerte*,⁷⁹ y en España la Muerte a caballo de la iglesia lucense de *San Xurxo de Vale* que comparece en el Juicio Final blandiendo una lanza y montando un caballo encabritado para enfrentarse con el arcángel San Miguel⁸⁰. Tenemos también un caso ya barroco (1612) que no llegó a realizarse pero del que conservamos el proyecto iconográfico recogido en un contrato: la cripta de los Acuña en S. Benito el Viejo de Valladolid para la que se habían pensado unas pinturas en las que habrían de aparecer un “ángel tocando la trompeta del juicio y que del cielo caigan rayos que abrasen edificios...”, también “la resurrección de la carne levantándose de sus entierros” y “una muerte y un hombre alborotado de verla huyendo”.⁸¹ Aunque la Muerte no aparece exactamente en la escena del Juicio, ocupa un lugar de privilegio en la decoración de la Iglesia de Santa María de Cuiña (A Coruña, ca. 1544, Lam. XVI, Fig. 17) junto a representaciones del Juicio, el Paraíso y el Infierno.⁸²

76 MÂLE (1995) [1908], fig. 254.

77 Véase también el *Dan Michel's sermon* en OWST (1966), p. 539.

78 *Bodleian Library*, MS. Rawl. D. 402, BEVINGTON (1985), fig. 18.

79 Vid. BEVINGTON (1985), p. 149.

80 GARCIA IGLESIAS (1984), pp. 409-10 fechas las pinturas a mediados del siglo XVI.

81 Vid. MARTIN GONZALEZ (1972), p. 283.

82 Véase más arriba el capítulo dedicado a la Danza de la Muerte.

La conexión estrecha entre el Juicio Final y la llegada de la muerte, convierte al Juicio en un sujeto de meditación personal sobre la condición espiritual del fiel. Los escenógrafos y los artistas intentan encontrar equivalentes dramáticos y plásticos para las metáforas de los textos bíblicos y litúrgicos y es inevitable que utilicen recursos visuales similares. Esto no reduce a las obras teatrales a la condición de meras ilustraciones de los textos, ni a la pintura a una simple transposición del teatro, sino que demuestra como la escenografía es parte integrante de una tradición visual que se desarrolla en el arte religioso medieval. Es difícil decir de una manera absoluta qué medio lleva la prioridad cronológica pero en lo que respecta al tema que nos ocupa parece que las artes plásticas iban en este caso mucho más adelantadas que el teatro. El problema que supone plasmar visualmente la abstracción de una alegoría ya había sido resuelto por el arte en los años finales de la época carolingia, después de una fase de “literal” como en el Salterio de Utrech, mucho antes de que los escenógrafos medieval hubieran tenido que enfrentarse a la cuestión por lo que no puede extrañar que las artes plásticas lleven la delantera.

La influencia de los trabajos de Mâle llevó a otros autores a ampliar sus propuestas sobre la influencia del teatro en la renovación de la iconografía en la Baja Edad Media. Uno de los más fieles seguidores de las tesis de Mâle, Gustave Cohen,⁸³ ha supuesto también una influencia teatral para el arco iris en el que sirve de asiento a Cristo en numerosos Juicios Finales del siglo XV y comienzos del XVI (el de El Bosco en el Museo de Viena, el del arco triunfal de Sto. Tomás de Canterbury en Salisbury, el de la iglesia de S. Pedro de Wenhaston o el de Van der Weyden en el *Hôtel-Dieu* de Beaune⁸⁴). El arco iris aparece mencionado en las rúbricas del *Misterio de Lucerna* donde es de suponer que se haría de madera lo que concuerda con las noticias que nos proporciona el inventario de los enseres utilizados en la representación del *Last Judgement Play* de York (“*ii peces of Rainbow of tymer?*”).⁸⁵

El motivo se inspira en la visión apocalíptica que describe a Cristo en un trono rodeado por un arco iris (*Apocalipsis* 4, 3). Ilustrando esta visión aparece en el arte desde fechas tempranas. Es habitual en las *Maiestas Domini* románicas (Pantócrator de Tahull), en

83 COHEN (1951), p. 125.

84 El de El Bosco en BOSING (1989), p. 38, los restantes en BEVINGTON (1985), figs. 14, 15 y 17.

85 SHEINGORN y BEVINGTON (1985), p. 130.

representaciones de la Ascensión y en los Juicios Finales de inspiración apocalíptica, progresivamente desplazados en los siglos XII y XIII por las versiones inspiradas en la descripción de San Mateo. Hay por tanto una tradición iconográfica que el teatro no hace más que reflejar, sin embargo en algunos casos hay detalles que llevan a pensar que los artistas tenían *in mente* lo que habían visto en escena.

En el grabado del convento de Brigittinas de Syon, ya citado, y en otros muchos casos, el arco tiene todo el aspecto de ser una viga de madera, y es regla casi general que los artistas lo traten como un objeto sólido que imprime su forma a la túnica de Cristo. Encontramos este rasgo en el *Juicio* de Van der Weyden (Fig. 15), en el de Hans Memling en Danzig (Fig. 16), claramente inspirado en el de Roger, en un Libro de Horas del maestro de Yolanda de Lalaing⁸⁶ etc. etc. Especialmente interesante por su cronología temprana es una miniatura del maestro Jaquemart-André en el *Libro de Horas del mariscal Boucicaut*, que representa la aparición de Dios al rey David presentándose el Padre como pontífice y bajo palio de probable origen teatral (Fig. 17).

En la Península existen también numerosos casos, prueba de que a finales del siglo XV se trataba de un motivo popularizado por los retablos flamencos, las miniaturas y los grabados (Fig. 13). Destaca el *Libro de Horas de Fernando el Católico* (Biblioteca del Palacio del Pardo, Fig. 18) que incluye también a los muertos saliendo de fosas “teatrales” y la puerta del Paraíso como una iglesia.

A la influencia teatral atribuye también Louis Reau las escenas conmovedoras de reconocimiento entre esposos o familiares que se encuentran y se cogen de las manos, renovaciones de otras procedentes del teatro antiguo, de las comedias romanas de Plauto y Terencio.⁸⁷ Hildburg, por su parte, relaciona con el teatro –aunque reconoce que no hay pruebas– la presencia de la Virgen salvando a los condenados con su rosario, particularidad que él cree exclusivamente inglesa aunque existe en otros muchos lugares, por ejemplo en los abundantes *cruceiros* gallegos.⁸⁸

86 MARROW (1977), fig. 124.

87 REAU (1996), p. 764.

88 HILDBURGH (1949), p. 97.

Capítulo XVII: El Más Allá

Si la comparamos con la extensión que la temática alcanzó en otras religiones como la islámica, la escatología cristiana es escueta y poco precisa, tanto en la descripción de los demonios y la topografía infernal como a la hora de imaginar el paraíso que aguarda a los bienaventurados tras la Resurrección y el Juicio Final. Las menciones del demonio y del infierno son abundantes en la Biblia pero en ninguno de los pasajes se encuentra un retrato detallado¹ y lo mismo sucede con las referencias al Paraíso Celestial.²

La visión que la Edad Media tuvo del Más Allá estuvo basada pues, no tanto en los textos bíblicos como en los comentarios de los Padres de la Iglesia fundamentados en la interpretación tipológica del *Génesis* y el *Cantar de los Cantares*, y en una exégesis escatológica del *Apocalipsis*. Influyeron también en gran medida los apócrifos³ y la literatura de visiones, género muy popular desde la Alta Edad Media⁴, y no puede desdeñarse tampoco la influencia de los contactos con otras culturas como la musulmana, mucho más precisa y abundante en sus relatos sobre el más allá⁵, o la de las teorías cosmográficas medievales en la concepción del paraíso celestial.

De una manera general puede decirse que este conjunto de fuentes literarias sirvió de fuente de inspiración para los artistas que desarrollaron una serie de soluciones plásticas

1 Referencias al Infierno pueden encontrarse en: *Apocalipsis* 12, 7-9 y 14, 10-11; *Eclesiástico* 7, 19; *Isaías* 34, 9 y *Mateo*, 8, 12 y 25, 41.

2 La base escriturística a partir de la cual se desarrolló la concepción cristiana del Paraíso se encuentra en las descripciones del *Genesis* 2 y 13, 10; *Isaías* 51, 3; *Apocalipsis* 22 y *Jeremías* 31, además del *Cantar de los Cantares* cuyo jardín ha sido también interpretado como símbolo del paraíso.

3 Especialmente el *Evangelio de Nicodemo*, el *Apocalipsis de San Pedro* (s. II, desconocido en occidente) y el *Apocalipsis de San Pablo* (s. V) este sí conocido tanto en versiones latinas como vernáculas y con gran influencia en la literatura de visiones (*S. Brendan, Tundal* etc.) como ya advirtió MÁLE (1995) [1908], pp. 465 ss.

4 Sobre las visiones del más allá en la Edad Media véase GARDINER (1989) y para la Península DIAZ y DIAZ (1985). Especialmente interesante desde el punto de vista teatral es la *Visión de Thurkill* (1206), peregrino a Compostela que tiene una visión en la que se imagina al infierno como un teatro (*in theatriali ludo*), en el centro del cual hay un escenario (*platea*) con todos los demonios sentados en círculo para no perderse el espectáculo (*spectaculum*) de los gestos y representaciones de los condenados (vid. SCHMIDT (1978).

5 La influencia de la escatología musulmana en el mundo cristiano ha sido objeto de polémica historiográfica desde que ASÍN PALACIOS lanzó su tesis sobre la influencia de los relatos musulmanes sobre el más allá en la *Divina Comedia* de Dante (ASÍN PALACIOS (1961). Imposible resumir aquí la bibliografía sobre el tema, me limito a señalar algunos trabajos que analizan el asunto en lo referente al arte y para el caso peninsular: IÑIGUEZ ALMECH (1967); YARZA LUACES (1977) y (1987), pp. 94 ss. y PEREZ HIGUERA (1988).

para representar estos temas que más tarde fueron utilizadas por los dramaturgos cuando tuvieron que ponerlos en escena. Descendiendo a los detalles veremos sin embargo que en ocasiones soluciones específicamente teatrales pasaron al arte y que el teatro contribuyó a popularizar e imponer una de las diferentes soluciones alternativas que el arte había experimentado. Sobre la base de la tradición textual, arte y teatro, como artes visuales, desarrollaron su propio lenguaje icónico y con sus imágenes contribuyeron, tanto como la literatura, a modelar la idea que del más allá tuvo el imaginario medieval.

El Paraíso

Las representaciones del Paraíso Celestial en la Edad Media pueden agruparse, tanto en el arte como en la escena, en tres grandes categorías: la primera, interpretando el Génesis desde un punto de vista tipológico, concibe al Paraíso como jardín. La segunda, imagina un Paraíso Cósmico formado por círculos concéntricos en movimiento y se inspira en las teorías de los cosmógrafos. Por último, la visión del paraíso como Jerusalén Celeste, ciudad con altas murallas, múltiples puertas y remates acastillados imaginada en el Apocalipsis.

En la Edad Media la diferencia entre el paraíso terrenal y el celestial parece ser más una cuestión de rango que de género. La práctica de la interpretación tipológica de los textos bíblicos llevó a considerar el Jardín del Edén como un símbolo visual del Paraíso Celestial ya que no en vano la crucifixión que redime a los hombres y les abre las puertas del paraíso había tenido lugar según la tradición sobre la tumba de Adán. Algunas concepciones consideraban además que el paraíso terrenal, el Edén del *Génesis*, vacío desde la expulsión de Adán y Eva, servía de lugar de descanso para las almas de los bienaventurados antes del Juicio Final cuya sentencia definitiva les permitiría pasar al paraíso celestial propiamente dicho.

Esta asimilación entre ambos “Paraísos” explica la contaminación iconográfica entre las representaciones del Paraíso Terrenal –siempre un jardín, siguiendo al *Génesis*– y el paraíso Celestial que suele asimilarse con aquel, tanto en los comentarios de los Padres de la

Iglesia, como en los apócrifos, la liturgia⁶ y el arte. Ya en los primeros siglos del cristianismo (mosaicos de *San Apolinar in Classe*) se conocía la representación del paraíso como “Pradera celestial” pero la iconografía se abandona en fecha no bien determinada y se sustituye por la representación de la Jerusalén Celeste o del Seno de Abraham que también existían desde los primeros momentos del arte cristiano. Reaparece, sin embargo en el románico (Portada de Santo Domingo de Soria, miniatura del *Hortus Deliciarum*, fol. 244 v...)⁷ y en los siglos del gótico, en los jardines del Paraíso de algunos Juicios Finales castellanos: Betanzos, Toro, Toledo, etc.⁸

Al igual que en las representaciones del Paraíso terrenal, este paraíso-jardín presenta el aspecto del tópico *locus amoenus*, cercado con una valla, regado por fuentes y ríos de aguas límpidas y poblado de flores y árboles frutales permanentemente cargados de frutas maduras y apetitosas. Así aparece frecuentemente tanto en la escena como en el arte y en la literatura de visiones, como herencia de la interpretación tipológica del *Génesis* y de una antigua tradición de jardines del paraíso que arranca de Egipto, pasa a Persia y a la India, al mundo griego y reaparece en la Edad Media en el mundo celta y germano y en el Islam⁹.

Este jardín de las delicias en el que no rigen las leyes del tiempo terrenal, se describe como un lugar de clima perfecto y aromas embriagadores y está situado siempre en las visiones y leyendas medievales en una isla¹⁰ o al menos en un lugar oculto, de difícil acceso y separado del resto del mundo por murallas o altas montañas (Fig. 6). En él cantan los pájaros, los ángeles y los bienaventurados en celestial armonía musical, idea en la que coinciden la literatura de visiones, el arte y el teatro¹¹.

Cronológicamente es la literatura la que lleva la delantera. En la paradisíaca Isla de Solistición que contempla el imaginario Trezenzonio en un relato gallego del siglo XI se

6 Tanto en la liturgia romana (ritual de la *Commendatio animae*) como en las orientales ortodoxa y copta. Vid. referencias en CABROL Y LECLERCQ (1907-sq.q.), vol. XIII col. 1583-84.

7 Ed. GREEN (1979), pl. 138.

8 Vid. PEREZ HIGUERA (1988), quien relaciona estas representaciones con los relatos escatológicos musulmanes, que siempre identifican al Paraíso con un jardín, y con los numerosos marfiles cordobeses que representan a personajes entre árboles, tocando, bebiendo y recogiendo flores, temática cortesana en la que ella vé alusiones paradisíacas.

9 Así se lo describe ya en la *Passio Perpetuae* del siglo III y Beda el Venerable recoge en su *Historia Eclesiástica* (V. XII) una visión de un monje de la Abadía de Melrose que describe un paraíso-jardín separado del infierno por una valla que lo aísla de los hedores infernales (vid. DAVIDSON (1994b), p. 110.

10 La leyenda de la isla del paraíso arranca probablemente del popular *Viaje de San Brandán*, se difunde durante los siglos XI y XII y se consolida cuando comienzan los grandes viajes marítimos.

11 Sobre el paraíso como lugar musical vid. RASTALL (1994), p. 170. El arraigo del concepto medieval de música celestial, derivado de la concepción platónica de la música de las esferas explica que cuando Molinet se refiere a la música en su narración del reinado de Carlos el Temerario la identifique fervorosamente con el paraíso: “*Car musique est la résonnance des cieux, la voix des anges, la joie de paradis...*” HUIZINGA (1978), p. 389.

nos presenta una visión muy similar a la que se imagina el miniaturista del fol. 145r del *códice rico* de las *Cantigas de Santa María* (Escorial T.I.1, Fig. 1): un jardín de frutales y palmeras cargadas de dátiles, habitado por ángeles y justos cantando a coro al son de instrumentos de cuerda y viento:

“El perfume de las hierbas y de las frutas era indescriptible. Allí el vivir era excepcional, pues que no había ni un calor excesivo ni un invierno molesto, sino una temperatura primaveral. (...) Vi, en efecto, coros de ángeles que salmeaban de día y de noche a una voz (...), coros de bienaventurados que cantaban durante toda la noche”.¹²

También en el teatro el paraíso se concibe siempre como un lugar musical en el que cantan los pájaros (en Toledo, en 1504, se le paga “al ruiseñor que cantaba en el Paraíso”)¹³ y los ángeles (*Misterio de la Encarnación* de Rouen, 1474, fol. 57). “*Lieu pour jouer sileté*” denomina al paraíso una rúbrica de la *Pasion* de Valenciennes,¹⁴ y cuando el dramaturgo francés François Villon describe en su *Testamento* la escenografía del Paraíso y el Infierno le bastan sólo dos versos para resumir sus características:

Paradis peint où harpes et luths
*Et un Enfer où damnés sont boullus.*¹⁵

Jardín oloroso y musical. Es sin duda una de las caracterizaciones más frecuentes del paraíso en la Edad Media pero no es la única. Todos los comentaristas coinciden en que el paraíso de los bienaventurados se encuentra en el cielo y la cosmografía cristiana tenía una idea clara, aunque errónea, de como era éste. La patristica (San Agustín), los filósofos neoplatónicos (Pseudo-Dionisio etc.), el *Almagesto* de Ptolomeo y la escatología musulmana transmitieron a los cosmógrafos medievales la concepción platónica del cielo

12 Vid. la edición, traducción y estudio de DIAZ y DIAZ (1985), pp. 97-119. La cita en p. 116, el original latino en la 117.

13 TORROJA y RIVAS (1977), p. 56.

14 No se sabe exactamente que son las “*siletés*” y “*pauses*” que los ángeles cantan en el paraíso según los textos teatrales medievales (vid. MAYER BROWN (1972) pp. 81-82). Parece, sin embargo, que se trataba de intermedios musicales que preludiaban un momento esencial de la acción.

15 [Paraíso pintado, con arpas y laúdes,/y un infierno donde hierven los condenados]. vv. 896-97.

formado por siete círculos concéntricos que giran con movimiento uniforme y con dos velocidades en torno al centro del Universo que es la Tierra¹⁶.

La escuela de Chartres (ss. XII-XIII) consagró esta concepción que aparece reflejada en obras como *L'image du Monde* atribuida a Gautier de Metz (ca. 1245)¹⁷ o la *Crónica de Nuremberg* (1493, Fig. 2), en este caso con Dios Padre acompañado de los nueve órdenes angélicos situados sobre la última de las esferas. En el teatro esta concepción del paraíso-cielo circular está documentada en Inglaterra (Chester, Cornualles y York),¹⁸ en Francia¹⁹, en Italia²⁰, en Flandes²¹ y, especialmente, en España.

Son numerosísimas las referencias al uso de cielos circulares y giratorios, situados en lo alto de bóvedas o cimborrios, generalmente pintados y provistos de puertas o escotillas que se abrían y cerraban a voluntad mostrando su interior a los espectadores. Hemos visto casos en Valencia, Elche, Lérida o Castellón –son más frecuentes en el área catalana– de cielos de este tipo que necesitaban del uso de ingenios aéreos (*nubola, araceli...*) con cuerdas y poleas para permitir a los actores o imágenes realizar el tránsito entre el nivel terrenal y el celestial²².

Reflejo de esta concepción teatral del cielo compuesto por círculos concéntricos lo tenemos por ejemplo en dos tablas (*Ascensión* (Fig. 10) y *Pentecostés*, Lam. XV, Fig. 54) del retablo del Obispo Sancho de Rojas atribuido a J. Rodríguez de Toledo (Museo del Prado, primer cuarto del s. XV). En ellas, el cielo está formado por una serie de semicírculos concéntricos en diferentes tonos de azul, decorados con estrellas doradas y por ese cielo, recuerdo evidente de los cielos pintados que se colocaban en los cimborrios de las catedrales e iglesias, desaparece Cristo y baja el fuego del Espíritu Santo.

16 Platón, *Timeo*, II.

17 Se conserva en la Península una copia ilustrada de finales del. XIII o comienzos del XIV procedente del monasterio de Santa Cruz de Coimbra (hoy en la Biblioteca pública municipal de Oporto, Ms. 619) en la que aparece una representación del cosmos por medio de 15 círculos concéntricos celestes (en azul) y terrestres (en tonos marrones) (vid. el catálogo de la exposición *Nos Confins da Idade Média* n° 65)

18 Vid. DAVIDSON (1994), pp. 14-16. Véase también HANI (1983), p. 26 ss. para el simbolismo del círculo como forma del cielo y, más en particular de la actividad del cielo, que en su movimiento circular engendra el ciclo temporal (Zodiaco).

19 Véase el Paraíso de la *Pasión de Valenciennes* en la miniatura de Hubert de Cailleau (Lam. VIII, Fig. 8), y la descripción del paraíso escénico del *Misterio de los hechos de los Apóstoles de Bourgues* (1536) LEBEGUE (1929), pp. 66 ss.

20 Representaciones florentinas de 1439.

21 Arco triunfal levantado en Amberes para recibir al príncipe Felipe, futuro Felipe II, en 1549, que tenía como asunto la Coronación del príncipe por Dios Padre. Véase el grabado de Cornelius Scribonius (Fig. 11)

22 También en los carros del Corpus se utilizaban Paraísos circulares con ruedas giratorias decoradas con imágenes de ángeles y serafines (Toledo, 1500, vid. TORROJA y RIVAS (1977), p. 55).

Los elementos más característicos de los paraísos escénicos eran las ruedas, generalmente de madera aunque en ocasiones metálicas, sobre las que se colocaban imágenes o actores que representaban ángeles y giraban alrededor de Dios en distintos sentidos para significar tanto las nueve jerarquías angélicas, como para expresar los nueve círculos de fuego, materialización de la teoría neoplatónica de las esferas emanadas de Dios. Las ruedas celestiales eran accionadas por complicados mecanismos y solían ir repletas de luces. El primer caso documentado en la Península de un paraíso de este tipo y del uso de un ingenio volador lo tenemos en el relato de las fiestas que un tal Gombau organizó con motivo de la coronación de Martín I el Humano en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza en 1399:

“... en la techumbre [del salón de mármoles del palacio] se avia hecho una invencion de un grande espectáculo á manera de cielo estrellado que tenía diversas gradas, y en ellas avia diversos bultos de Santos con palmas en las manos y en lo alto estava pintado Dios Padre en medio de gran muchedumbre de serafines y oyanse voces muy buenas que con diversos instrumentos de música cantaban muchos villancicos y canciones en honra y alabanza de aquella fiesta. Deste cielo baxava un bulto grande a manera de nube que venía a caer encima del aparador del rey. De dentro desta nube, baxó uno vestido como ángel cantando maravillosamente; y subiendo y baxando diversas vezes, dexábase caer por todas partes muchas letrillas y coplas escritas unas en papel colorado, otras en amarillo y otras en papel azul, con tintas diferentes, todas al propósito de la solemnidad y fiesta que allí se hazía”.²³

La novedad debió de ser del agrado de los asistentes porque la escenografía se volvió a utilizar, mejorada, quince años más tarde en el mismo lugar con ocasión del banquete-espectáculo de la coronación de Fernando de Antequera (1414):

23 Gerónimo de Blancas, *Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1648, p. 75. Es texto abundantemente citado, puede verse en: MILA i FONTANALS (1895),VI, p. 236 ss.; SHOEMAKER p. 13 nota 11; MASSIP i BONET (1992), p. 83 y FERRER VALLS (1992), p. 320 nota 36. Similares noticias nos proporciona también Carbonell en 1546 (fols. 216vº y 220): «Y primerament fo ornat e arreat l'alberch de la Aljafaria en aquesta forma: Que fo fet un papelló de armes reynals, una peça de drap de lana vermell, ultra de groch dessus lo pati, davant lo palau deis Marbres [...] Y fo fot un excellent entremes, alí sobre lo paleu deis Marbres, en la teulada, han havia un cel ordenat per grabons, y en [on] los sancts estoven per orde, cascú tenint son signe de victoria en la ma, y en la su mitat estava Déu lo Pare en mig deis serafins, y tots cantaven cants de molt grandíssima melodiá». (La cita en MASSIP i BONET (1996), p. 153).

«...fue fecho una gran sala a maravilla, e estavan todas las paredes cubiertas de paños franceses broscados de oro e syrgo... E en esta gran sala [Patio de Santa Isabel del Palacio de la Aljafería de Zaragoza] estaban fechos encima de la puerta por dó entraban a la dicha sala, un gran cadalso alto como manera de los cielos, que heran fechos de esta manera: hera un andamio alto sobre la puerta, e en medio de él estaban tres ruedas, una sobre otra, e la del medio mayor que las otras, e de la una parte e de la otra de las ruedas había ocho gradas; e las ruedas e todo el andamio e las gradas eran de color del cielo, e encima de las ruedas, sobre la postrimera, había un cielo más alto que los otros, en el cual estaban dos niños muy bien guarnidos de paños de oro, e estaban el uno al otro poniendo una corona en la cabeça a remembrança de quando Dios coronó a Santa María; las cuales tres ruedas estaban llenas de hombres vestidos de paños blancos e con alas grandes doradas e con rostros sobrepuestos blancos a parescençia de ángeles. E estas tres ruedas fazían movimiento la una contra la otra a manera de cielos quando se mueven cada [vez] que querían. E maguer las ruedas de los cielos fazían movimiento, el cielo de encima de los niños todavía estaban quedos que se non movían. E estos ángeles e arcángeles [estaban] tocando estromentos e cantando e faziendo muy estraños sonos [con] farpas e guitarras e laúdes e rabe[le]s e hórganos de paño, e otros istromentos de cuerda de gran solaz hera de lo oír e ver (...). E las quatro gradas más altas estaban en ellas asentados príncipes e profetas e apóstoles cada uno su señal en la mano por dó era conocido. E en la primera grada estaban siete homes en semejanças de los siete pecados mortales e deyuso dellos en las tablas a sus pies estaban pintadas siete cabeças de demonios en semejança de los siete pecados mortales, e en la segunda grada estaban siete moços con rostros sobrepuestos que parecían diablos que atormentaban a los siete pecados mortales. En la tercera grada estaban las virtudes. E en la quarta grada los siete ángeles».²⁴

Espectacular sin duda debió de resultar la máquina, obra quizá de Lluís Borrassá como supone Massip,²⁵ y sumamente interesante la estructura compuesta por gradas y ruedas en las que se distribuyen ordenadamente las jerarquías angélicas, apóstoles y profetas tal y como lo hacen en el arte en obras como el *Juicio Final* de Fra Angélico en San Marcos (Fig. 9), la miniatura de Jean Fouquet en las *Horas de Etienne Chevalier* del Museo de Chantilly

24 García de Santamaría. *Crónica de Juan II* 188v° i 198v°-199. MASSIP i BONET (1992), p. 84 y (1996), p. 153. Sobre las ceremonias vid. MACKAY (1987). Es de suponer que las tres ruedas giraran horizontalmente pero no puede descartarse que se situasen en vertical una sobre otra como sucedía en un artefacto móvil con la Virgen de la Concepción que se levantó en 1622 en el convento de las concepcionistas de Valencia y que conocemos gracias a un grabado de F. Quesádez (Fig. 13, 1663, vid. PEDRAZA (1982), pp. 204-05)

25 MASSIP i BONET (1991)A, p. 16.

(Fig. 3)²⁶ o el Paraíso de Jaume Ferrer I en el retablo de la iglesia de Albatàrrec (Museo Diocesano de Lérida, Fig. 7), entre otros muchos casos²⁷.

Inspiración teatral pueden tener también los *Paraísos* anulares como el de Filippino Lippi en su *Coronación de la Virgen* de la Catedral de Spoleto²⁸, el famosísimo que Tintoretto²⁹ pintó para el testero de la Gran Sala del Consejo del Palacio Ducal de Venecia (1589, Fig. 14) o, todavía más clara, los de la *Asunción de la Virgen* atribuida a Francesco Botticini (Fig. 8)³⁰ y el *Juicio Final* de Juan de Borgoña en la sala capitular de la Catedral de Toledo (siglo XVI).

El uso de estas complicadas escenografías y de sus correspondientes máquinas aéreas comenzó, de acuerdo con la documentación conservada, en el área catalano-aragonesa, zona en la que tuvieron mayor extensión y de la cual, con toda probabilidad, pasaron a Castilla. Cuando Carlos V entró en Barcelona en 1519 le obsequiaron, según el *Llibre de les solemnitats* de la ciudad, con un espectáculo ante la puerta de San Antonio consistente en un cielo con tres círculos y puertas que se abrieron a la llegada del monarca mostrando en su interior a Dios, María, San Juan, Elías, Enoch y una docena de ángeles cantando y tocando instrumentos de cuerda. Del cielo bajó más tarde un artefacto volador —*caxa* se le denomina— con tres de los ángeles cantores.³¹ No debió de quedarse demasiado sorprendido el rey, de joven había contemplado sin duda artefactos similares en Flandes y Borgoña e incluso en Castilla donde ya no eran desconocidos por esas fechas.

En 1518 López de Yanguas en su *Farsa del Mundo y Moral* describe la subida al cielo de la Virgen según el modelo de universo compuesto por círculos concéntricos sucesivos.

26 “*Lé ciel s’ouvre et le Paradis apparait, tel qu’on le représentait souvent dans les Mysteres*” dice de él MÂLE (1995) [1908], p. 477.

27 Véase, por ejemplo, el Paraíso de Pol de Limbourg en la caída de los ángeles rebeldes de las *My Ricas Horas* del Duque de Berry (fol. 64v ca. 1413-16, LONGNON y CAZELLES (1986), lam. 65) o el cielo circular que se abre sobre la cabeza de Cristo en la *Coronación de María* de Francesco di Giorgio Martini (Pinacoteca de Siena, 1472, Fig. 12). Similar origen teatral tienen las ruedas angélicas del *Juicio Final* de Giovanni di Paolo en la Pinacoteca de Siena, y las del Crucifijo con la comunión y el martirio de St. Denis de Henri Bellechose (Louvre, ca. 1415).

28 BEIJER (1956), fig. 4.

29 BEIJER (1956), fig. 3. Hay un primer estudio para este inmenso lienzo en el Louvre (ca. 1578/79), y versiones de tamaño más reducido en la colección Thyssen (nº 403, ca. 1583) y en el Prado. El modelo de Paraíso formado por círculos concéntricos pudo inspirarse en Dante, en el teatro o en ambos, sin olvidar por supuesto la influencia del *Juicio* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

30 La tabla (segunda mitad del siglo XV) en la *National Gallery* de Londres refleja sin duda un conocimiento de la clasificación de las categorías angélicas del Pseudo Dionisio Aeropagita, recuperada por el neoplatonismo florentino.

31 Similar recibimiento le tributó la ciudad ochenta años más tarde a su hijo Felipe II (1589). Textos en QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 138 y 147-48. El artefacto sin duda se reutilizaba y ya antes (1481), con motivo de la entrada de Isabel la Católica en Barcelona se le ofreció una *Representación alegórica de Sta. Eulalia* con “tres cielos girando el uno contra el otro” (SHOEMAKER (1973) [1935], p. 13).

La Virgen antes de llegar al décimo cielo, el Empirio, pasa por los planetas y signos del zodíaco correspondientes al sistema ptolemaico³². No parece, sin embargo, que esto se pusiera en escena ya que se trata tan sólo de un párrafo descriptivo, inspirado sin duda en el arte y puesto en boca de la Fe (*La FE dice la Assumpción cómo fue*).

Del área castellana procede también, aunque tardía, la noticia más precisa que tenemos en la Península de un decorado teatral representando un Paraíso con una sofisticación que supera a la de sus congéneres levantinos. Se encuentra en una rúbrica de la *Representación de los mártires Justo y Pastor* de Francisco de las Cuebas (1568):³³

“En este segundo acto se trató del Martirio de los sanctos niños, Justo y Pastor, y juntamente se representó cómo baxaron los ángeles del cielo por sus sanctas ánimas y cómo Jesu Christo los recibió con gran música y alegría de los coros angelicales. Para lo qual se hizo un arco grande de treinta y seis pies en alto [unos 10 mts.], y veinte y ocho en medio [8 mts.]; en medio del qual se hizo un zielo que tenía quatorze pies en güeco [4 mts.] y en ancho diez [3 mts.], y siete pies en largo [2 mts.]. Este se gobernaba por de dentro, y hazía su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo. Avía música de dentro y gente. Tenía sus puertas zerradas, las quales se abrían con estrellas de oro de que toda la mitad estaba quajado. Esto era a la parte donde estaba la luna, porque la otra mitad, donde estaba el sol, solamente tenía su color azul. Éste [cielo] se hizo de lienzo, fundado en aros de zedazos. Estaba en dos medios, porque de otra suerte no se podía hazer bien. Estaba fundado cada medio en dos medias lunas de madera, de las quales iban muchas riostras a todas las partes de los arcos, porque de otra manera, no pudiera tener firmeza. Encajéronse estas dos medias lunas en una gruesa viga redonda y larga que atravesaba todo el arco en medio; en medio de la qual viga, se hizo un andamio donde pudiese estar la gente que estaba dentro del dicho cielo. Tenía este cielo por un lado una puerta pequeña, a la qual cubrían dos ángeles que estaban gobernando el cielo de la una parte, y otros dos de la otra, y por ella entraban y salían; por lo qual era necesario, sin que persona lo viese. En medio del andamio avia dos tornillos en los quales estaban dos cuerdas de alambre, largas y delgadas, de cada una de las quales estaba un ángel, entretallado de madera de asta dos [pies], pintados de oro y plata y otras muy ricas colores. Venían a dar enfrente de las puertas, que a su tiempo se abrieron”.³⁴

32 Edición electrónica de Julio F. Hernando: <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/yanguas/mundom1.html>

33 Ed. J. Crawford, *Revue Hispanique* XIX (1908), pp. 431-53, la cita en p. 440.

34 SHOEMAKER (1973) [1935], pp. 45-46, lo considera un caso excepcional por su complicación aunque reconoce que la mayoría de sus elementos ya aparecían por separado en representaciones anteriores.

Llegamos por último³⁵ a los paraísos tipo Jerusalén Celeste, muy frecuentes en el románico y en el gótico (relieves de Silos, tímpano de la Catedral de Tui, etc.) donde generalmente las arquitecturas acastilladas, situadas en un plano superior, cumplen esa función evocadora del paraíso tomando como fuente de inspiración la descripción apocalíptica de la Jerusalén celestial.³⁶ No tenemos muchas noticias de cómo se hacía esto en escena pero el arte puede servirnos en este caso de ayuda. Su ubicación habitual debió de ser la tribuna o el coro de la iglesia por su situación elevada y sabemos incluso de casos de templos desprovistos de tribuna y coro en los que se construía una tribuna falsa de madera sobre la contraportada para situar el paraíso en las representaciones teatrales.³⁷ La barandilla de la tribuna podía guarnecerse con telas o rematarse con almenas de madera o cartón-piedra y tras ella se situaban los ángeles con sus instrumentos.

En la *Biblia Holkham* (Fig. 4), tantas veces citada por la evidente inspiración teatral que muestra el autor de sus dibujos y miniaturas, el *Paraíso* es una tribuna elevada y decorada que ocupan ángeles músicos con un órgano y las trompetas que anuncian el Juicio. En varios alabastros ingleses, piezas también frecuentemente relacionadas con el teatro, los ángeles aparecen en la escena de la Asunción de María tañendo sus instrumentos asomados a una balconada decorada con tapices y almenada (*“hic descendet angelus ludentibus citharis et dicet marie...”* ordena una indicación escénica en el drama de la Asunción de Coventry).³⁸

Tenemos en la Península un caso claro de *Paraíso* pictórico inspirado en esta modalidad de escenografía teatral. En un fresco gallego, lamentablemente muy deteriorado, de la iglesia de San Xurxo de Vale (Lugo) (mediados del XVI, Fig. 5) varios ángeles instrumentistas aparecen subidos a una balconada de madera apoyada en columnas de piedra con sus correspondientes capiteles -sin duda el coro de la iglesia-. Bajo el balcón-tribuna tres ángeles reciben a los bienaventurados y los agrupan antes de llevarlos al

35 Dejo fuera de este estudio las representaciones alegóricas del Paraíso (Seno de Abraham etc.) porque, hasta donde yo sé, no tienen manifestaciones en el teatro. En todo caso este tipo de representaciones aparecen frecuentemente contaminadas, iconográficamente, con los otros tipos. Son habituales por ejemplo dos árboles flanqueando a Abraham (contaminación con el paraíso-jardín) o situarlo en una arquitectura que alude a la Jerusalén celestial.

36 *Apocalipsis* 21, 10-27. Hay quien como RUSSELL (1994), interpreta casi cualquier representación urbana en el arte medieval como imágenes de la Jerusalén celestial.

37 KONIGSON (1975), pp. 22 y 34.

38 Vid. HILDBURGH (1949), pp. 59, 61 y 68 y láminas XI c y XII b.

paraíso, igual que en la *Biblia Holkham*. Al fondo, detrás de los ángeles de la tribuna, se aprecian siluetas de árboles y flores, muy estropeadas, que aluden sin duda al Paraíso terrenal, frecuentemente asimilado como hemos visto con el celestial. No debe sorprender su aparición sobre la tribuna, podría tratarse de un telón pintado aunque sabemos que en escena se utilizaba con asiduidad la vegetación natural, árboles incluidos.

El infierno

“El diablo se apunta a todas las mascaradas”

(Seignolle, 1990)

Viene admitiéndose a partir de la publicación de los trabajos de Maeterlink que la influencia del teatro bajomedieval contribuyó a orientar la iconografía de los demonios hacia la caricatura y la farsa.³⁹ Influidos por la comicidad de los *Misterios*, los artistas medievales rara vez pudieron resistirse a la tentación de representar los demonios y tormentos con un toque cómico de modo que estos, por muy terribles que sean, despiertan la hilaridad de quien los contempla y mueven a la risa, más que al temor o a la repulsión. Las diablerías flamencas del Bosco o de Teniers serían, desde este punto de vista, el estadio final de un proceso de caricaturización de los demonios emprendido por influencia directa del teatro.

Es cierto que la aparición de los demonios en la escena medieval se presenta generalmente revestida de un carácter cómico: cubiertos de pieles de animales y máscaras grotescas, acompañados de artefactos incendiarios y de las explosiones de petardos y cohetes, cada vez que Lucifer y sus huestes salían a escena se organizaba un alegre tumulto que hacía las delicias de los espectadores. Por otra parte, los autores medievales no dejaban pasar jamás la oportunidad de propinar en el escenario el castigo merecido por los demonios que son frecuentemente engañados, humillados, embaucados y apaleados hasta

39 MAETERLINK (1902-03) cap. V, (1906), pp. 309 ss. y (1910). De la misma opinión es REAU (1955-59), II, 1, p. 61.

que abandonan la escena, entre el regocijo de los asistentes, literalmente con el rabo entre las piernas.⁴⁰

Sin duda los diablos fueron personajes muy populares en contextos dramáticos y para-dramáticos. Antes incluso de que la representación teatral diera comienzo, el público tomaba contacto con los demonios que hacían un pasacalles por la ciudad⁴¹ o entraban con gran alboroto en la escena abriéndose camino entre el público a bastonazos.⁴² Estas *diableries* tumultuosas *per platea* (*Jeu d'Adam*) son la viva expresión del desorden infernal, en oposición a la ordenada procesión de Apóstoles y Profetas, un antítesis orden/desorden que podemos encontrar también con frecuencia en la iconografía.

En la procesión del Corpus de Cervera, los demonios encabezaban la marcha: “*Primerament vagen Lociffèr e los diables*”⁴³ y se incorporaban a la fiesta ciudadana y en Toledo, en unos festejos celebrando la conversión de Inglaterra al catolicismo (1555):

“Sacaron a uno hecho diablo mayor cavalgando, y alrededor de él otros muchos diablos menores a pie, que hacían grande bullicio y estruendo...”⁴⁴.

Estos cortejos de diablos debieron de ser muy populares. Todavía perviven en algunas comarcas catalanas los *balls de diables* (algunos dialogados) y las *carrers de diables de foc*, en las que las huestes infernales se pasean por las calles de villas y ciudades tirando petardos y amenazando al público con *carretilles*, artefactos pirotécnicos compuestos de un cohete sin caña sujeto en la punta de una maza con un clavo, donde el cohete, una vez encendido, produce al girar una lluvia de chispas con un efecto de paraguas de fuego⁴⁵. Mascaradas similares perviven, o han pervivido hasta hace pocos años, en otros puntos, tanto de la Península como del resto de Europa⁴⁶.

40 En el teatro los demonios frecuentemente se peleaban entre sí, o cumpliendo órdenes de Satanás apaleaban a los que, de entre ellos, dejaban escapar su presa. COHEN (1977), p. 305.

41 Para BRAGA (1898), p. 302, de estos cortejos de demonios que recorrían las calles de las ciudades medievales viene el dicho popular portugués: *Viu-se o Diabo de botas, correu a cidade toda*.

42 Por ejemplo en York (vv.1-2), del mismo modo hace su entrada Herodes, personaje casi siempre cómico, en N-Town. En la moralidad inglesa *Mind* el diablo atrapa a un niño del público y se escapa con él (KOOPMANS (1996), p. 115).

43 Véase la ordenación de la procesión de 1423 que publica MIRO i BALDRICH (1996) p. 168.

44 Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Relaciones históricas toledanas*, Edición de Jack Weiner, Toledo, IPIET, 1981.

45 La costumbre se mantiene en las comarcas del Penedés, el Garraf y el Camp (Villafranca, Reus, Borges del Camp... etc.), aunque muchas han sido recuperadas modernamente (Barcelona, Cornellá), otras como las de Reus están documentadas al menos desde el siglo XVII (vid. PALOMAR (1981) y (1987). En todas ellas es común el uso de artificios pirotécnicos especialmente del denominado *carretille*.

46 Por ejemplo en la *Laa* de La Alberca (Salamanca, zona de la Sierra de Francia), pieza asuncionista que se representa el

Es probable que el carácter cómico de los demonios en la escena medieval sea fruto de la propia dinámica de la representación y de la intrusión en el teatro de elementos paradramáticos y quizá la intención original de los autores teatrales fuera muy distinta. En general el teatro medieval ridiculiza a los demonios y convierten sus movimientos y diálogos –frecuentemente en latín– en una parodia de la liturgia, lo que sin duda es un rasgo cómico, pero no deja de resaltar todo cuanto de terrible y pavoroso tienen las regiones infernales y los castigos que aguardan a los pecadores⁴⁷.

La tendencia medieval a mezclar *humilitas et sublimitas*, o “burlas y veras” por utilizar la conocida expresión de Curtius, es norma general en el teatro de las dos centurias finales de la Edad Media, en el cual lo sacro y lo profano, lo dramático y lo cómico, lo real y lo sobrenatural, aparecen frecuentemente entremezclados en un espectáculo que provocaba en los espectadores tanto la risa vocinglera como las lágrimas. Remoto antecedente de la ópera, el teatro medieval era, en el doble sentido de la palabra, un auténtico melodrama ya que combinaba la música, el canto y la recitación con la intención de despertar las

16 de Agosto, el demonio, encaramado sobre una serpiente de madera de siete cabezas –los siete pecados capitales–, desciende poco a poco por una rampa, recitando versos contra la Asunción mientras prende las tracas y cohetes colocados en las cabezas de la serpiente (ALONSO PONGA (1991), p. 123). También en la fiesta de *La Patum* de Berga (Cataluña, Ciclo del Corpus) se entabla una batalla entre los diablos, armados con fuegos de artificio, y San Miguel, con la espada desenvainada, todo ambientado por el estruendo de tambores (MASSIP y JANER (1991), p. 135). En la representación popular de la *Vida de San Antonio Abad* de Cincorres (norte de Castellón) que pervivió junto con otras de la misma zona hasta los años 30 aparecía Lucifer “dando vueltas por el escenario con un tridente, en el que llevará atados tres cohetes” (JULIA MARTINEZ (1930), p. 103). La asociación del demonio con la pólvora es un tópico en el teatro; en *La semilla y la cizaña* de Calderón (1651) una rúbrica indica que los demonios salgan “con bengala y espada” (ed. OO.CC. de Valbuena Prat pp. 587 ss.), sin embargo aquí bengala debe de tener el significado de bastón de mando ya que la acepción de antorcha no está documentada, según Corominas, hasta 1884.

47 Naturalmente el panorama europeo no es completamente homogéneo ya que frente a los que sucede en Francia, Inglaterra y los Países germánicos, en Italia el diablo no tiene carácter cómico en las *Laudas* aunque lo adquiere tardíamente en las *Sacra Rappresentazione* (vid. MAGLI (1983).

En el caso español, James CRAWFORD (1910) había mantenido la tesis de un hecho diferencial frente al resto de Europa. El demonio en el teatro hispano sería una creación de los teólogos desprovista de rasgos populares, y sólo por excepción juega un papel cómico, papel que en general está reservado para el muy castizo “pastor-bobo”. FERRER VALLS (1989) estudia la figura del diablo en el Teatro de Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Juan de París, Timoneda, Palau, Hurtado, Carvajal y el *Códice de Autos Viejos* (no aparece en las obras de Encina, Horozco y Lucas Fernández) y concluye que hay un uso diferente de la figura en las obras religiosas (es un personaje serio) y en las profanas (cómico). Los diablos cómicos por su lenguaje y torpeza llegan incluso a ser bonachones como sucede en la *Comedia Rubena* de Gil Vicente en el que se convierten en nodrizas de una niña abandonada. En Timoneda y el *Códice de Autos Viejos*, en cambio, comienza el destierro del diablo como personaje cómico (la Contrarreforma dirigió sus ataques contra este tipo de diablos normalmente utilizados por los autores teatrales como vehículos de crítica social y clerical). Aquí el diablo es normalmente un personaje tentador (en el *Códice* sólo en dos ocasiones aparece un diablo cómico, en el *Auto de la Redención del Género humano* y en el de la *Resurrección de Nuestro señor*). Esta tendencia va acompañada de la presentación del diablo en forma humana y se mantendrá hasta el teatro del Siglo de Oro en el que sólo Quevedo utiliza la comicidad, y tuvo graves problemas por ello. Sobre el papel del demonio en las piezas del *Códice de Autos Viejos* véase también el trabajo de FLECNIKOSKA (1963), para Gil Vicente STEGAGNO PICCHIO (1982), pp. 137 ss., quien piensa que en el teatro del portugués es medieval la idea del infierno y el texto pero renacentista su transposición escénica. Las referencias por ejemplo a las “*portas do inferno*” y al “*castello de Belzebuth*” prueban que Gil Vicente conocía perfectamente la tradición medieval. Para el papel del diablo en España véase también FLORES ARROYUELO (1985).

emociones del espectador ya sean estas la compasión o la risa. Las *Danzas de la Muerte*, por ejemplo, introducen el humor y la burla –cuando no la sátira feroz y despiadada– en el mundo de la muerte y del más allá, e incluso los episodios más dramáticos, como los de la *Pasión* o las representaciones de la muerte y funeral de la Virgen, daban lugar en no pocas ocasiones a bullicios y jolgorios, repetidamente condenados por sermones, sínodos y concilios.⁴⁸

Si miramos hacia el arte nos encontramos con un panorama similar: lo terrible y lo grotesco conviven. En las escenas infernales, las torturas físicas más crueles aparecen adobadas con toques cómicos, quizá como expresión de un sentimiento profundo que considera que el sufrimiento físico puede ser placentero, si el que lo padece es odioso. La representación grotesca del demonio sería así en realidad un recurso popular para neutralizar su influencia maléfica, expediente que ya había sido utilizado en el teatro antiguo.

No obstante, la apariencia grotesca de los demonios en la imaginería medieval puede hacernos sobrestimar el elemento cómico en el teatro. Gustave Cohen se preguntaba en su libro *La vida literaria en la Edad Media*, si realmente el infierno del teatro medieval mueve a risa o hace temblar, ya que en las representaciones del *Milagro de Teófilo* que dirigió en los años 60, las escenas burlescas no hicieron reír a unos espectadores del siglo XX en los que según él “se había encarnado el alma del siglo XIII”⁴⁹. Hay que tener en cuenta también que en el teatro muchas escenas cómicas con demonios son interpolaciones tardías como sucede en la conocida diablería del *Juicio Final* del ciclo de Towneley⁵⁰.

La influencia del teatro en las representaciones gráficas del infierno ha sido probablemente menor de lo que pensaba Maeterlink, ya que en muchos casos los autores teatrales o los directores de escena se inspiran en el arte, pero no cabe dudar de las coincidencias entre arte y escena. Si contemplamos los animados y variopintos grupos de demonios disfrazados que intervenían en el *Mistère du Jour dou Jugement* de Besançon (Figs. 40-43) entenderemos cuanto deben los artistas a los escenógrafos, y cuanto los

48 Los orfebres de York, por ejemplo, se negaron en 1431-32 a representar la muerte de la Virgen argumentando que daba lugar a risas y bullicios en lugar de mover a devoción a los espectadores (“*magis risum et clamorem causabat quam deovocionem*”). Véanse otros casos en DAVIDSON (1991), p. 70.

49 COHEN (1977), p. 305.

50 Vid. ANDERSON (1963), p. 172. En Francia las *diableries* y concilios diabólicos aparecen sobre todo en Moralidades de finales del siglo XV (vid. KNIGHT (1983), en el teatro hagiográfico (*Mystère de Saint Martin* de Andreu de la Vigne, representado en Seurre en 1496, vid. CARNAHAN (1910), y en las grandes Pasiones (*Pasión de Arras*, el *Misterio de la Pasión de Greban*, Jean Michel, etc.). En Italia un sólo caso en la *Pasión de Revello*.

escenógrafos a las artes visuales⁵¹. En algunas ocasiones es evidente que los escenógrafos se inspiraron no sólo en fuentes textuales sino también en las imágenes, pero en otras parece así mismo innegable que los directores de escena desarrollaron a partir de vagas referencias textuales una imaginería teatral que tuvo pronto reflejo en el arte y que algunos rasgos de la iconografía de los demonios en el arte bajomedieval sólo pueden explicarse como reflejo de los efectos especiales que se utilizaban en la escena y del vestuario que lucían en ella los diablos. Veamos algunos casos:

La Boca del Infierno

La representación de la entrada de las regiones infernales por medio de las fauces abiertas de un animal, habitual tanto en el teatro como en el arte medieval, no es, como se ha dicho, una invención de los escenógrafos adoptada luego por los artistas. La Boca del Infierno es un antiguo símbolo inspirado en la descripción del Leviatán del *Libro de Job* (41, 11-12)⁵², que aparece en el arte hacia el año 800 en fecha por tanto muy anterior a los más antiguos dramas religiosos⁵³, aunque sí es cierto que no se convirtió en algo universalmente familiar hasta que fue adoptado por los escenógrafos, y que los artistas podrían haber escogido cualquier otra forma de representar o simbolizar la entrada a las regiones infernales: gruta, barranco, foso con serpientes etc.⁵⁴

Ciertamente en el teatro medieval la boca del infierno es la forma más frecuente de representar la entrada del Averno aunque no sea la única.⁵⁵ Su uso parece atestiguado

51 Besançon, *Bibliothèque Municipale* ms. [M] 579, fols. 4v, 7r, 8r y 26v.

52 Todos los comentaristas han visto en el Leviatán una de las criaturas de Satán y algunos como Gregorio el Grande en los *Moralia in Job* identifican las mandíbulas del Leviatán con las puertas del infierno.

53 El primero en el que se menciona el infierno, no la boca, es el *Sponsus* provenzal del siglo XII. En el anglonormando *Jeu o Mystère d'Adam* (s. XII) se mencionan las *portes de l'enfer* (rúbrica, escena III). El uso de la boca en escena no está documentado hasta el siglo XIII por lo que parece claro que los escenógrafos se inspiraron, en este caso, en las artes plásticas. En el teatro latino el demonio aparece en el *Ordo virtutum* de Hildegarda de Bingen (ca. 1151-52), aquí con parte activa en el diálogo, y juega un papel importante en los *Ludus Paschalis*, especialmente en los procedentes del área germana (*Antichristus* de Tegernsee, siglo XII). Como figura muda que simboliza el pecado aparece en Montecasino y Benediktneuren y como figura activa en la primera escena de la compra de perfumes de la Magdalena en los *Carmina Burana*. (En Montecasino aparece el diablo en la escena del sueño de la esposa de Pilatos y en Benediktneuren tentando a los pastores para que no hagan caso del anuncio del ángel. Aquí pronuncia dos frases y luego aparecen también los diablos para llevarse el alma de Herodes entre muestras de alegría).

54 Vid. SHEINGORN (1992), p. 6.

55 Véanse otros procedimientos de representar el infierno en el teatro por medio de referencias simbólicas, sin necesidad de una representación física, en BUTTERWORTH (1992), p. 67. FAULKNER (1992), p. 141 estudia el caso del *Descenso de Cristo a los Infiernos* de la Abadía de Barking (s. XIV) en el que una capilla del templo hacía las veces de infierno. En el

desde principios del XIII (1212 en San Marcial de Limoges), siendo luego muy popular en el teatro francés (*Bien avisé et mal avisé*, *Pasiones* de Metz, Rouen, Montferrand, Valenciennes y Mons, *Mystère de Trois Doms...*)⁵⁶ germano (*Osterspiel* de Lucerna)⁵⁷ e inglés (Coventry, York y Lincoln)⁵⁸, no sólo en el Juicio Final sino en el Descenso de Cristo a los Infiernos⁵⁹, en la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro⁶⁰ y en las vidas de santos (Martirio de Sta. Apolonia de Jean Fouquet, *Digby Play* de M^a Magdalena...)⁶¹.

En el teatro hispano, la boca no era desconocida aunque las referencias que conservamos de su uso en escena no son muchas y su cronología es en todos los casos tardía, de finales del XV o ya del XVI. Se habla en la documentación de Toledo estudiada por Carmen Torroja y María Rivas de unas “orejas del infierno” hechas con aros, tela y papel⁶². Más concreta es la mención que aparece en la rúbrica inicial de la *Consueta del Juy* mallorquina (s. XVI) en la que se especifica la existencia de una *boca de infern*⁶³, y en la *Representació del deuallar del infern*, también mallorquina y conservada en el mismo códice, en la que Adán aparecía “a la boca del infern”⁶⁴. Otra mención concreta la encontramos en Huesca en 1581 en una partida de 110 sueldos pagada a un platero “para hacer una boca de infierno para la representación de la noche de Navidad”⁶⁵.

Cuaderno de Secretos provenzal se especifica que el infierno se haga “bajo la cruz” cuando se representa la Crucifixión.

56 Vid. CLIVE-STUART (1913) y SCHMIDT (1995), pp. 166 ss.

57 Se conserva una indicación escénica muy precisa de sus dimensiones y ubicación en escena y un plano escénico de Renward Cysat ya citado (la rúbrica en MEREDITH y TALBY (1983), p. 81).

58 Vid. ANDERSON (1963), p. 127. En York el inventario de los enseres utilizados en la representación del Juicio Final en 1433 incluye una “*belle mouthé*” y en Chester (II. 657-58) la frase del diablo: “*Judged you be to my bellye/ there endles sorrowe ys and noye*” parece aludir a la imagen de la boca del infierno. En Coventry se conservan pagos en las cuentas de los pañeros para la construcción y mantenimiento de la boca que debía de ser de grandes dimensiones ya que en ella cabían al menos el fuego, el encargado de éste, el encargado de la boca y dos diablos (vid. BUTTERWORTH (1992), p. 68-69) y HILDBURGH (1949), p. 89 quien menciona un caso similar en Veximiel en 1437).

59 HILDBURGH (1949), p. 89 considera que el rescate de los justos del Limbo es el tipo neotestamentario del rescate de Jonás de la boca de la ballena (un gran pez, y toda la tradición identifica al Leviatán con un monstruo marino) además mientras Jonás está en el vientre de la Ballena dice “*de ventre inferi clamavi*” (Jonás 2, 3). Destaca también que la identificación del infierno con una cueva o gruta puede ser una explicación ya que todavía hoy se habla de la “boca” de una caverna.

60 Vid. SHEINGORN (1992), p. 4.

61 Todavía en el *Dr. Faustus* de Ch. Marlow, drama renacentista pero de inspiración medieval, al final de la obra “*The jaws of hell (...) open to receive thee*” v. 123 ss. ed. STEANE (1969), p. 335.

62 La documentación es de finales del XV (vid. TORROJA y RIVAS (1977), p. 57). La mención a las “orejas” lleva a pensar en una estructura similar a la que representa El Bosco en el infierno del Jardín de las Delicias, aunque podría tratarse simplemente de una boca animal con grandes orejas. En la *Pasión de Montferrand* (1477) se hizo una boca del infierno con unos aros (*faysse de cercles*) como los que se mencionan en Toledo (vid. MEREDITH y TALBY (1983), p. 90).

63 LLABRES (1902), p. 456.

64 SHOEMAKER (1935), p. 51.

65 DONOVAN (1958), p. 190. Ricardo del ARCO (1920) p. 263-64, da la misma noticia pero la fecha en 1582 y cifra el pago en 116 sueldos. SHOEMAKER (1973) [1935], p. 49 sigue a Del Arco.

Son escasos testimonios pero hay que recordar que en la escena medieval peninsular el infierno como tal aparece en pocas ocasiones y las descripciones son muy breves⁶⁶. Al parecer sólo se daba importancia a la entrada sin que en ningún caso se viera el interior y en general se puede decir que el que va al infierno desaparece de la escena⁶⁷. Tampoco hay la menor prueba de que se representaran en escena los tormentos infernales, incluso en la *Barca de a Gloria* de Gil Vicente los remos que empuñan los diablos son, más que instrumentos de tortura, símbolos del sufrimiento humano. La *Consueta del Juy* mallorquina es el único caso documentado en el que aparece un escenario con tres niveles con una boca del infierno situada bajo el nivel de la Tierra⁶⁸.

Sobre el origen de la Boca en el arte se han formulado varias teorías: Schapiro apunta un posible origen en el mito nórdico del día del Juicio Final y la lucha con el lobo que devoró a Odín, cuyo hijo Vidar, pronto identificado con Cristo, quebró más tarde las fauces del animal⁶⁹. Yarza insinúa una posible fuente en la literatura escatológica musulmana,⁷⁰ algo que afirma sin titubeos Manuel Guerra en su *Simbología románica*.⁷¹ John Boardman piensa en una posible influencia de las representaciones clásicas de Hércules luchando contra *Ketos*, el monstruo marino (Fig. 1).⁷² Para la mayoría, sin embargo, la imagen se ha tomado de las fauces de Leviatán del *Libro de Job* (41, 5 y 11-12)⁷³. El propio Job dice refiriéndose al monstruo (41, 5): *¿Quién abrió las puertas de su boca?*, expresión en la que se asimila una estructura inorgánica –sólo los edificios tienen puerta– con una orgánica –sólo los seres vivos tienen boca–, asimilación que es exactamente la misma que

66 En el Misterio asuncionista valenciano, escrito antes de 1420 se incluye una rúbrica con la descripción de un gran infierno (*un loch que sía infern gran*) con un yunque (*anclusa*) y martillos (*maylís*) para producir ruido.

67 SHOEMAKER (1973) [1935], pp. 48 ss.

68 En fechas posteriores al ámbito de este estudio tenemos noticias del uso de la boca del infierno en *El Cardenal de Belén* de Lope de Vega y en una entrada real en Lisboa en 1619 (vid. KERNODLE (1944), pp. 102 y 160).

69 SCHAPIRO (1942) nota 66.

70 YARZA LUACES (1977), p. 144.

71 GUERRA (1978), p. 301.

72 BOARDMAN (1987), pp. 83-84. Vaso etrusco del Museo Arqueológico Nacional de Perugia (s. IV a.c.). La transmisión a occidente podría haberse realizado a través de Bizancio ya que en los Juicios Finales bizantinos de los ss. X y XI aparece frecuentemente un monstruo marino –el *ketos* clásico– regurgitando a los muertos. En occidente hay casos, como el capitel del claustro de Tudela, en los que la boca parece claramente de un pez. Un eco lejano del *ketos* bizantino que vomita a los que ha devorado podemos verlo en uno de los monstruos de las basas del pilar izquierdo del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. Sus enormes fauces abiertas en las que cabe un brazo humano podrían aludir tanto a las fauces del infierno como a las de las bestias que devuelven los cuerpos que se han tragado para que pueden resucitar en el Juicio.

73 REAU (1996) [1955-59], p. 774-75; SHEINGORN (1985), p. 28 y (1992) p. 1 y LIMA (1995), p. 36. Véase también COHEN (1951) [1906], pp. 123-24. BARASCH (1981), p. 261, considera que la boca del infierno es la transformación medieval de las máscaras demoníacas antiguas.

se hace en el arte en obras como el *Salterio de Winchester* (Fig. 2) o el tímpano de Conques (Fig. 3) en los que la boca animalesca del infierno tiene puertas batientes de madera con herrajes.

Gary D. Schmidt, autor de un libro reciente sobre el tema, piensa en un origen monástico anglosajón como imagen literaria de meditación y uso devocional. La imagen de la Boca del Infierno, circunscrita a estos ambientes del renacimiento monástico en las Islas Británicas, se hace de dominio público a partir del siglo XII tanto en la literatura de visiones (*Vision de Orm*, *Vision de Alberic*, *Vision de Tundal*) como en el arte (escuelas de Canterbury y Winchester) pasando más tarde al teatro precisamente por su viveza visual y su potencial dramático⁷⁴.

Cabe pensar también en una posible relación con la iconografía del *Avernus* romano, caverna humeante guardada por un perro de tres cabezas, aunque la posibilidad se ve oscurecida por la inexistencia de ejemplos en el arte paleocristiano, que ignora casi completamente al diablo y las representaciones infernales. El caso más antiguo conservado es un marfil inglés fechado generalmente hacia el 800, hoy en el *Victoria & Albert Museum*⁷⁵ (Fig. 4), aunque el motivo no se generaliza hasta el siglo XII. Como ha señalado Schapiro⁷⁶, la mayoría de los casos tempranos son ingleses o próximos al arte inglés (Ms. Junius 11⁷⁷, Manuscrito de San Gutlac⁷⁸, *Liber Vitae*⁷⁹, *Aelfwinw Prayerbook*⁸⁰) circunstancia que puede tener su explicación en la temprana aparición del motivo en la literatura insular, en obras como el *Beowulf* (l. 60) o el poema anglosajón *The Whale* (en ambos casos se mencionan las fauces –"mouth of the hall"– combinándolas con las puertas como en el salterio de Winchester).⁸¹

74 SCHMIDT (1995).

75 Foto en BEVINGTON (1985), fig. 1. La pieza es problemática: GOLDSCHMIDT, (1914-26), I, 178 lo adscribe a Tours pero la ornamentación es de tipo insular. La mayoría (Beckwith (1972) y Dodwell (1982) lo fechan hacia el 800, SCHMIDT (1995) p. 64 lo considera del siglo X y de la zona de Canterbury. Otros lo han tenido por otoniano (John Galpern) o bizantino (Beat Brenk) e incluso algunos como Don Denny creen, sin pruebas concluyentes, que es una falsificación.

76 SCHAPIRO (1942), nota 67.

77 *Oxford Bodleian Library* 5123. El manuscrito (ca. 1000) producido en Canterbury contiene miniaturas en dos de las cuales, obra probablemente del mismo artista, (p. 3 y 16) aparece la Boca del Infierno, primeros casos si descontamos el polémico marfil del *Victoria & Albert Museum* (reproducidas en SCHMIDT (1995), figs, pp. 69-70). La Boca es creación del artista ya que en el texto se habla de las puertas del infierno y del dragón infernal pero no se menciona expresamente la boca.

78 MAETERLINCK (1902-03) pp. 81-82, fig. 71. YARZA (1996), fig. 5.

79 *British Library*, MS. Stowe 944, fol. 7r (1016-1031) SCHMIDT (1995), fig. p. 76.

80 *British Library*, MS. Cotton Titus D. 27, fol. 75v (1023-1035) SCHMIDT (1995), fig. p. 78, con otros casos ingleses de cronología similar.

81 Vid. SCHMIDT (1995), pp. 61 ss., con otros textos como la *Vida de San Gutlac* (ca. 730-40).

En el siglo XII el motivo aparece en la escultura (relieve de la fachada occidental de la Catedral de Lincoln (ca 1160)⁸²), y permanece en la miniatura (*Salterio de Winchester* (Fig. 2), ms. 12 de la *Bodleian Library* (1170-83)) a través de la cual se difundió por Francia (tímpano de Conques, capitel del pórtico lateral de la Catedral de Tournai,...) y España (capiteles de Artaiç, Tudela, Estella y Ripoll), en zonas de clara influencia francesa⁸³.

Ya en los siglos del gótico los ejemplos abundan. Ciñéndonos al territorio peninsular tenemos casos en los Juicios Finales, tanto en la pintura (*Cantigas de Santa María* (Fig. 39), ábside de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)⁸⁴) como en la escultura (tímpano de la Catedral de León⁸⁵), y en los descensos de Cristo a los infiernos (puerta norte de Sta. M^a de Ujué (Navarra, s. XIII), tabla aragonesa de la colección Wildenstein (s. XIII), puerta del Arcedianato de la Catedral de Pamplona y portada del Santo Sepulcro de Estella (s. XIV). En este último contexto la imagen de la boca se mantiene en uso hasta bien entrado el siglo XV (relieve de Sta. M^a de la Atalaia de Laxe, (A Coruña)⁸⁶).

Es probable que en muchos casos sobre la escena teatral la boca del infierno fuera simplemente una tela pintada con una abertura –en el arte hay casos que parecen bidimensionales⁸⁷– pero en otros tenemos pruebas de que se trataba de un mecanismo tridimensional. Así lo sugieren tanto el arte, en el cual hay ejemplos en que es evidente que se trata de un mecanismo y no de un organismo lo que se representa, como las rúbricas teatrales. Bocas como la de Jaume Serra en el retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (Fig. 36)⁸⁸, con cadenas que unen la mandíbula superior con la inferior son sin duda reflejo de la maquinaria teatral. En una descripción de la *Pasión de Metz* de 1437 se dice: “Las puertas y la boca del infierno en esta obra estaban muy bien hechas por medio de un mecanismo (*engin*) que se abría y cerraba cuando los diablos entraban o salían. Y esta

82 HILDBURGH (1949), p. 89. Ilustraciones en SCHMIDT (1995) pp. 114-15.

83 Véanse los navarros ilustrados en ARAGONES ESTELLA (1996), figs 23-25.

84 En un curioso Juicio Final aparece un caldero hirviendo con el fuego avivado por demonios con fuelles, el fuego sale de una boca de infierno colocada en posición horizontal. En el registro inferior aparece otra boca, ya en la habitual posición vertical, en la que entran los condenados. GRAU LOBO (1996), lam. 70 las incluye en su estudio sobre la pintura románica sin apuntar fecha concreta aunque reconociendo que son “goticistas”. El fuelle es un atributo demoníaco muy frecuente (capiteles de Uncastillo, Palacio real de Estella, San Miguel de Estella) utilizado para avivar el fuego o para producir viento como en el capitel de Job de la Catedral de Pamplona.

85 En este caso son tres bocas-máscara que devoran a los condenados.

86 Finales del XV, MANSO PORTO (1996), fig. p. 418. También de finales del XV es una xilografía del *Cordial del ánima* de 1495 (LOMPART i MORAGUES (1977) Vol. III, fig. 22). Otros casos, ya del XVI, en un fresco de San Juan de Sixto (Dozón, Pontevedra, 1552), y en un contexto de Juicio Final en una predela del Museo diocesano de Palma (*ibid.* fig. 23) con una boca muy teatral y los condenados en grupo rodeados con una cadena.

87 Así por ejemplo en una miniatura del fol 46v de un *Speculum Humanae Salvationis* de Kremsmünster (Austria, siglo XIV) y una vidriera de la Catedral de Erfurt (ca. 1370). Vid. SCHMIDT (1995) cap. VI nota 7, p. 212.

88 Museo de Bellas Artes de Zaragoza. 1361. Vid. GUDIOL y ALCOLEA (1986) cat. n° 119.

gran cabeza (*bure*) tenía dos grandes ojos de acero que brillaban maravillosamente”. También en la *Pasión de Rouen* (1474) la boca (*guelle*) “se abría y se cerraba cuando era necesario” y en algunos casos –Mons (1501)– además de la boca había puertas como sucede a menudo en el arte⁸⁹.

De la complicación de estos mecanismos dan también idea las elevadas sumas invertidas en su construcción y mantenimiento. En las cuentas de los pañeros de Coventry se conservan pagos por tela para construirlos y asignaciones a los encargados de manejar la Boca y los efectos especiales de fuego y humo (*for kepyng of hell mowthe* y *for kepyng of fyer at hell mothe*)⁹⁰ y es posible que esta persona tenga un reflejo iconográfico en el portero del infierno que aparece guardando la boca en algunos alabastros ingleses⁹¹.

Podemos hacernos una idea de la influencia que estos artilugios teatrales ejercieron en la imaginación de los artistas si comparamos la reconstrucción que ha hecho Peter Meredith⁹² del *pageant* del *Harrowing of Hell* de Chester (Fig. 5) con la representación de la boca del infierno como puerta de un castillo en una miniatura del *Libro de Horas de Catalina de Cleves*⁹³ (Fig. 6). Las coincidencias son tan evidentes que no cabe dudar de su inspiración teatral.

Las cadenas

Se ha atribuido también a la influencia teatral un rasgo bastante frecuente en la iconografía infernal como es el que los condenados sean introducidos en el infierno por los demonios con ayuda de sogas o cadenas⁹⁴. Atados en fila, como si se tratase de una cadena de galeotes, o en grupo y rodeados al lazo por una cuerda de la que tiran los demonios, son arrastrados los condenados hacia el Tártaro en el *Mystere du jugement dernier*

89 Véanse otros casos y las referencias de los citados en SHEINGORN (1992), p. 9; BUTTERWORTH (1992), p. 71 y SCHMIDT (1995), p. 172. Véase también nuestra Fig. 32.

90 BUTTERWORTH (1992), p. 71.

91 Así lo afirma HILDBURGH (1949), p. 89 a propósito de un alabastro del museo de Nantes (Pl. XXd).

92 MEREDITH (1992), p. 162.

93 *Morgan Library* de Nueva York, Ms. Morgan 945, fol 168v.

94 COHEN (1951)[1906], p. 121.

(Ms. de Saint-Gall, 1467) y en un Misterio francés publicado por Jubinal: “*Car Belgibuz tient jà la corde/ Pour moy fort lier et estrainde*”⁹⁵.

En el teatro inglés se menciona esta circunstancia en los *Chester Plays*: “*I haye them tyed upon a rowe*” dice el *Demon primus*⁹⁶, rasgo que ha sido puesto en relación por Bevington con una pintura mural del arco triunfal de la Iglesia de Sto. Tomás de Canterbury en Salisbury⁹⁷, por Thomas Sharp y Mary Anderson con un fresco de la *Guild Chapel* en *Stratford-on-Avon* (Fig. 7)⁹⁸ y por Hildburg con un alabastro del British Museum⁹⁹. En otros casos como en el ciclo de Towneley no se menciona la cadena pero los condenados son tratados como animales y los diablos se dirigen a ellos con las voces y frases que se emplean para arrear al ganado (“*hyte hyder warde, ho ... War oute !*”)¹⁰⁰.

También en el teatro italiano (Lauda 63 del laudario de Jacopone da Todi vv. 140-44) introduce el demonio al condenado en el infierno cargado de cadenas:

“*Con grandissema catena
streta mente l’ó legato;
a l’onferno con gran pena
dura mente l’ó mentato*”¹⁰¹.

En el arte continental el motivo de la soga o cadena es frecuente en el románico final y en el gótico (Salterio de Munich (Oxford, principios XIII), Capitel del Palacio Real de Estella¹⁰², Porta del Juicio de Tudela, Portada occidental de Notre-Dâme de París, Portada norte de Reims, Portal de León, Beato de San Andrés de Arroyo (1219-35, Fig. 8), friso del coro de S. Sebald de Nuremberg¹⁰³, Portada norte de Bamberg, Triunfo de la Virgen

95 JUBINAL (1838), vol. II, p. 17.

96 *Chester Plays*, XXIV. 547, ed. de LUMIANSKY y MILLS, (1983) [1974], p. 432.

97 BEVINGTON (1985), fig. 14.

98 ANDERSON (1963), p. 128, fig. 8 y DAVIDSON-SEILER (1992), fig. 7. Ambos reproducen no la pintura original, hoy muy deteriorada, sino el grabado de Thomas Sharp en *A Dissertation on the Mysteries* (1825).

99 HILDBURGH (1949), p. 98.

100 *Play XXX*. 535-36, p. 384.

101 CORNAGLIOTTI (1989), p. 106. En el arte italiano aparecen los condenados atados con correas en el tímpano central de la fachada occidental de la Catedral de Orvieto (1310-330).

102 Comienzos del siglo XIII. MELERO MONEO (1992) n° 14 p. VIII. ARAGONES ESTELLA (1996), fig. 66. Aparece también el caldero.

103 MAETERLINK (1902-03), p. 104 y fig. 97. Atribuido a Veit Stotz, se inspira en un diseño de Durero. Maeterlinck considera de origen teatral la disputa por el alma de un bienaventurado que va a entrar en el cielo aunque un diablo intenta arrastrarlo hacia el infierno.

de Jacques Callot, *Juicio Final* de Stephan Lochner (ca. 1430)¹⁰⁴ etc.). Los casos más antiguos son de finales del siglo XII (St. Trophimo de Arles, portada de San Miguel de Estella, Puente la Reina...¹⁰⁵), muy anteriores por tanto a las piezas teatrales citadas lo que pone en cuestión el origen teatral del motivo que tiene probablemente sus raíces más profundas en textos no teatrales como la *Visio Pauli* o *Apocalipsis de San Pablo* (sec. 39),¹⁰⁶ el *Evangelio de Nicodemo*¹⁰⁷ o la homilía inglesa *Sawles Warde* donde se describe una cadena ardiente que rodea a los condenados: “*an unrude raketebe gledread of fure*”¹⁰⁸.

Es probable que, al contrario de lo que pensaba Cohen, los dramaturgos bajomedievales se hayan inspirado en las artes plásticas pero suele olvidarse que en el *Ordo Representationis Ade*, anglonormando del siglo XII como se recordará, y por tanto anterior o a lo sumo contemporáneo de los casos más antiguos en el arte, los demonios utilizan cadenas para arrastrar a Adán y Eva hasta el infierno.¹⁰⁹ No afirmo de un modo general que la cadena sea de origen teatral pero la posibilidad existe y sin duda el teatro debió de influir en la popularización de un motivo que en los apócrifos sólo aparece esbozado confusamente. Es posible, así mismo, que en algunos casos concretos los artistas tuvieran presente lo que veían en la escena: en la predela del retablo del Papa Ciriaco procedente del Oratorio de Castellitx de Palma de Mallorca (Fig. 44, finales del XV o principios del XVI) la entrada del infierno se representa por medio de una boca monstruosa, con todo el aspecto de un mecanismo teatral, hacia la cual los demonios conducen a los condenados en grupo rodeados con una cadena y sabemos que por las mismas fechas se representaba

104 Museo Wallraf-Richartz de Colonia, CASTELLI (1952), fig. 97.

105 Vid. ARAGONES ESTELLA (1996), p. 59 y fig. 30.

106 El *Apocalipsis de San Pablo* (finales del siglo IV o comienzos del V) y sus derivados medievales (*Visio Pauli*) fueron conocidos en varias versiones y más de una docena de lenguas. Su influencia sobre las representaciones teatrales y pictóricas del infierno ha sido enorme ya que la obra es un verdadero “*scenarió*” en el que aunque los diálogos son sucintos la puesta en escena es grandiosa. La base del relato son las escenas de torturas y la descripción del aspecto monstruoso de los diablos, más abundantes en las versiones transmitidas por manuscritos tardíos (siglo XV), algunos ilustrados y con claras relaciones con lo que se hacía en el teatro (Ms. 815 de la B. M. de Toulouse). Sobre las relaciones entre las *Visiones* paulinas medievales, el teatro y el arte véase el trabajo de KAPPLER (1989) que encuentra en las *Visiones* la fuente para numerosos pasajes de la *Divina Comedia* y para el infierno helado y nevado que aparece en las obras del Bosco (p. 48).

107 Según la versión griega (V, XXI, 3) al entrar Cristo en el infierno “todos los difuntos encadenados se vieron libres de sus ligaduras”. En la versión latina B (II, XVIII, 2) dice Satanás animando a los demonios a resistir la acometida de Cristo que desciende a los infiernos a liberar a los justos: “luchad con denuedo y resistid, no sea que, siendo dueños de las cadenas, vayamos a quedar presos de ellas” [“*pugnate fortiter et resistite, ne tenentes captivemur a vinculis*”] SANTOS OTERO (1975), pp. 443 y 455.

108 El *Sawles Warde* (Guardian del Alma), de finales del siglo XII o comienzos del XIII, es una adaptación del *De Anima* de Hugo de St. Victor (la cita en DAVIDSON (1992), p. 42 y nota 6).

109 Así lo indica la rúbrica que introduce la escena VII (vid. Traducción francesa en FRAPPIER y GOSSART (1935), pp. 32-33).

en la isla la *Consueta del Juy* cuya escenografía incluía una *boca de infern* y en la cual una rúbrica especifica el uso de la cadena: “*Are encadenen tots los demnats ils trauen de la Iglesia*”.¹¹⁰ La coincidencia autoriza a pensar que el autor de la predela podría haberse inspirado en la representación teatral.

Otra modalidad de acceso al infierno para la que se ha señalado también un posible origen teatral es aquella en la que los condenados entran en él llevados por los demonios en un carro o carretilla cuyo uso tenemos documentado en el *Mystère de Ste. Barbe* que se representó en Laval en 1493. Sin duda la escena tenía en el teatro un carácter cómico: en un manuscrito de la biblioteca de St. Omer, son dos los demonios que llevan las almas. Uno, con pata de palo postiza, empuja la carretilla y el otro tira de ella mientras toca la gaita¹¹¹. Carretillas usan también los demonios en la Biblia Holkham (fol. 42v, Fig. 34), muchas de cuyas miniaturas tienen evidentes influencias teatrales, en Libro de Horas de Catalina de Cleves (fol. 168v), también inspirado en el teatro, y en las misericordias de Gresford (Denbigh), de la Catedral de Norwich y de la capilla de S. Jorge (Windsor). En España usan la carretilla los demonios del retablo del Oratorio de Castelltix de Palma de Mallorca (Fig. 44).

En otros casos se trata de un carro o carreta como en una vidriera de Ticehurst (Sussex)¹¹² y en un manuscrito de la *Morgan Library* (M. 1001 fol. 109) donde la carreta se cierra con rejas, como las que llevaban los condenados al cadalso, y de sus bajos salen llamas alimentadas por un demonio que la sigue arrojándolas por la boca (Fig. 9). Un carro de dos ruedas macizas aparece en el Juicio Final del tímpano de la portada principal de la Catedral de Tarragona (principios del XIV) llevado por dos demonios, el primero con máscara de perro y el segundo con orejas de liebre (Fig. 47).

Llamas, pólvora y efectos especiales

Como veíamos al comienzo del capítulo la Biblia es parca en noticias sobre el infierno y la visión medieval sobre el tema se configuró fundamentalmente a partir de

110 LLABRES (1902), p. 465.

111 MAETERLINK (1902-03), fig. 73.

112 ANDERSON (1963), p. 154 y SCHMIDT (1995), p. 175.

comentarios y relatos apócrifos de variado carácter. Hay sin embargo un punto común tanto en los relatos bíblicos como en las relativamente abundantes visiones del más allá de la literatura medieval: el componente cómico está completamente ausente siendo el fuego, bajo todas sus formas, mezclado con olores fétidos e impuros, el que reina en un lugar tenebroso situado en las profundidades de la tierra. Gusanos, mares de pez hirviendo y los quejidos de los condenados ambientan estas regiones pavorosas a las que, según las descripciones medievales, se accede por un pozo hondísimo o por un barranco cortado a pico¹¹³.

Fuego y humo caracterizan también al infierno en las representaciones teatrales medievales, desde el *Jeu* anglo-normando del siglo XII (*Ordo representationis Ade*) hasta las grandes Pasiones del siglo XV y comienzos del XVI. Los recursos escenográficos de que disponían los directores de escena medievales permitieron una ambientación muy realista de los infiernos teatrales en los que no faltaban las llamas, el humo y los efectos odoríferos y sonoros conseguidos con ingeniosos procedimientos.¹¹⁴

Ya en el siglo XII, en el *Ordo representationis Ade* se especifica la existencia del humo (“*et in eo [infernum] facient [diaboli] fumum magnum exurgerè*”, v. 590, rúb.)¹¹⁵, humo que en el *Mystere de l'Incarnation et Nativité de N. S. JesuChrist* de Rouen (c. 1474) se combina con las llamas que arroja la cabeza de un dragón de la cual salían «*brandons de feu par les narilles de la geulle d'Enfer et par les yeulx et aureilles*»¹¹⁶. En el infierno del *Mystere de la Resurrection* de París (c. 1419), enmarcado por torres, «*massonné de pierres noires*», se hacía «*feu de souffres*»¹¹⁷ y el de la *Passió de Mons* (1501) tenía un artilugio con tubos metálicos que arrojaban fuego sobre la torre del infierno¹¹⁸. También los infiernos montados sobre carros, como la Roca Diablera del Corpus valenciano (1511) o los *pageants* de los mercaderes de telas de Coventry, contaban con artefactos para vomitar fuego por la boca del Leviatán, lo mismo que el de la *Passion* de Valenciennes («*L'Enfer s'ouvrant le gouffre [Gola] sortoit feu et fumées*»).

113 Es la concepción que aparece en la *Visio Pauli*, la *Vida de San Pacomio*, la *Visión de Fursa*, la *Visión de Bernoldo*, la de *Adamnán*, *Tundal* etc. En la península véase la descripción de un manuscrito del Escorial (a.II.9) del siglo X en DIAZ y DIAZ (1985), p. 18 nota 13. En el arte se prefiere una gruta aunque la representación de un agujero con serpientes aparece en algunos casos como el Salterio de Utrech.

114 Sobre los olores del infierno en la tradición bíblica y patristica y su manifestación en el teatro véase SEILER (1992).

115 Ed. AEBISCHER (1964), p. 70, texto en inglés en LIMA (1995), p. 38.

116 PARFAIT (1735-49), II, p. 471.

117 PARFAIT (1735-49), II, p. 477. El texto en inglés en LIMA (1995), p. 40 “*flaming sulphur, cannon-fire, thunder, and other fearful sounds (tempestes)*...”.

118 COHEN (1925), *Le livre de conduite...*, pp. 485, 497 y 531 ; p. 530 “*instrumens à jecter feu*”.

En la Península estos mecanismos para producir fuego y humo no eran desconocidos. En ocasiones bastaba un lebrillo en el que ardía carbón para ambientar el infierno¹¹⁹, pero se utilizaron también artefactos más complicados. Hemos mencionado el caso de la *Roca* valenciana y tenemos noticias de su uso en otros contextos por lo que parece probable que se utilizasen en las representaciones teatrales del infierno aunque los textos no se refieran a ellos expresamente. En 1399, en los festejos de la coronación de Martín I en Zaragoza, salió “*una grande culebra (... la cual) echava por la boca grandes llamas de fuego*” y en los de la coronación de Fernando de Antequera (1414) “*un grifo todo dorado tan grande como un rocín (...) iba todavia echando fuego faziendo lugar entre las gentes..*”¹²⁰. También en los *Hechos del Condestable Lucas de Iranzo*, se narran unos momos de 1461 en los que aparecía una cabeza de serpiente de madera pintada que tras arrojar por la boca a un niño, echó grandes llamaradas que prendieron en los capirotos de los pajes que al efecto estaban empapados de aguardiente¹²¹, mientras que en una consuetud mallorquina era el dragón de S. Jorge “*lo cual lanse per la boca/ fames de foch fins el cel*”¹²².

Sabemos que para producir las llamas se utilizaba brandy ardiendo o aguardiente, probablemente mezclados con azufre ya que por si solos proporcionan una llama tenue y poco visible¹²³. Con brandy (*eau de vie*) se conseguían las llamas en la Pasión de Jean Michel¹²⁴ y en el drama del Juicio Final de Coventry¹²⁵. El fuego podía conseguirse también con carbón o madera y utilizar resina de trementina (abetinote, colofonia) para obtener efectos de luz y humo ya que se conocían varios tipos que al espolvorearlos sobre el fuego producen colores de llama diferentes¹²⁶. Era frecuente también el uso de la pólvora, bien en forma de petardos que producen ruido y humo, bien con artefactos más complicados que arrojaban chispas y llamaradas de colores¹²⁷.

119 Así se hacía, por ejemplo, en el *Auto del Juicio* toledano (TORROJA y RIVAS (1977), p. 57).

120 MACKAY (1987), p. 953.

121 Texto en PEREZ PRIEGO (1997), p. 234.

122 El uso de efectos ígneos para ambientar el infierno se mantiene en el teatro misionero y en obras tardías pero de filiación medieval como los dramas rosselloneses de los siglos XVIII y XIX. En una pieza representada en Méjico 1539 el infierno ardía completamente en escena de modo que parecía que todos los que habían entrado se quemaban en él (vid. SHOEMAKER (1935), pp. 49-50). Para los dramas catalanes (MASSIP i BONET (1991), p. 220).

123 Para los efectos ígneos en el teatro medieval es fundamental el trabajo de BUTTERWORTH (1992), especialmente pp. 68 ss.

124 “[el purgatorio] “...doit apparoir semblance d’aucuns tourments de feu artificiellement faits par eau de vie” (vid. COHEN (1951) [1906], p. 94 y HILDURGH (1949), p. 90).

125 Las cuentas mencionan la compra de *agua vye*, para su uso en la representación, al menos en 1541 (BUTTERWORTH (1992), p. 69).

126 Se conservan pagos en Coventry, Reading (1507) y Newcastle (1568).

127 En Toledo consta que el infierno (*Auto de los Santos Padres* y del *Juicio*) se ambientaba con cohetes y constan los salarios

Los encargados de los efectos especiales alcanzaron un grado de refinamiento en su oficio que les permitió hacer realidad en escena las descripciones literarias y plásticas del diablo y el infierno. Imágenes como la del Leviatán en el *Libro de Job* (41,10-11): “de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; sale de sus narices humo, como de olla al fuego hirviente; su aliento enciende los carbones...”, la del Diablo en la apócrifa *Historia de José el carpintero* (XXI, 1) “a quien acompañaba una multitud ingente de satélites vestidos de fuego, cuya bocas vomitaban humo y azufre”¹²⁸, o la de Berceo que nos presenta a los demonios en el Juicio Final torturando a los condenados “con candelas ardientes e con fuertes dogales”¹²⁹, se hicieron reales en la escena medieval mediante sofisticados artilugios que permitían a los demonios arrojar fuego por la boca, nariz, cuernos, orejas y otras partes del cuerpo.

La imagen de Satanás arrojando llamas por la boca es muy antigua en la literatura, no sólo bíblica y apócrifa. En la *Vita Sancti Emiliani*, S. Braulio (ca. 640) describe al diablo vomitando llamas y exhalando un hedor repugnante (*versus flammisque euomens, cum odore teterrimo*)¹³⁰. La *Visión de Tundal* (ca. 1149), texto latino de origen irlandés pero difundido por toda Europa¹³¹, nos presenta a Satanás como un monstruo acostado que regurgita entre llamas las almas que se ha tragado, mientras que la versión latina de la *Disputa del Alma y el Cuerpo* (s. XII) describe a los demonios (con características antropomórficas, alas, colas, cuerpos peludos etc.) exhalando fuego y humo, atacando a las almas con tridentes y horquillas, encadenándolas y metiéndolas en un caldero¹³².

pagados a los coheteros. (TORROJA y RIVAS (1977), pp. 56 y 57), y sabemos que en el Corpus de Mallorca de 1453 salía un demonio bifronte que, aún sujeto con una cadena por S. Bartolomé, tenía tiempo para arrojar cohetes. (LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 54). El uso de la pólvora era también frecuente en otros géneros teatrales: en Huesca encontramos en 1581 una partida de 8 reales pagada a un escopetero por los “cohetes y cluxidores que hizo para la dicha representación de la noche de Navidad” (vid. DONOVAN (1958), p. 190), y en Castellón constan los pagos de 50 libras al pirotecnico para el drama de la Asunción (s. XVI) (JULIA MARTINEZ (1930), p. 105 nota 2 y (1961), p. 213).

128 SANTOS OTERO (1975), pp. 345-46.

129 *Signos, Biblioteca de Autores Españoles*, vol. VII, p. 36.

130 *Vita Sancti Emiliani*, cap. XVII, ed. de L. VAZQUEZ DE PARGA, CSIC, Madrid, 1943, p. 25.

131 Tanto en versiones latinas como en traducciones vernáculas. Su influencia en la imaginería fue enorme, por ejemplo el demonio-pájaro de El Bosco en el infierno del *Jardín de las Delicias* está inspirado en su descripción del castigo de un clérigo licencioso (vid. McGRATH (1968)).

132 La *Rixxa animae et corporis*, poema dialogado representable y quizá representado en la Edad Media, en el que el alma y el cuerpo de un difunto se atribuyen recíprocamente la culpa de sus pecados tiene versiones vernáculas. La española *Disputación del alma y el cuerpo* debió de ser redactada a finales del siglo XII a partir de la versión francesa *Débat du Corps et de l'Âme*. Se conserva en un pergamino del monasterio de Oña fechado en 1201 y está contruida a base de pareados de versos cortos con una grafía y diptongación muy similar a la del *Auto de los Reyes Magos*. Vid. la ed. de Menendez Pidal, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1900, pp. 449 y ss..

En el arte son numerosos los casos en los que se representa a los demonios echando llamas y/o humo por la boca la nariz o las orejas. En algunos como la miniatura de las *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry (fol. 108r, Fig. 11), en la que Belcebú recostado arroja por la boca llamaradas de fuego y almas de condenados, parece evidente la conexión con la *Visión de Tundal*¹³³, a su vez inspirada en la descripción del Leviatán en el *Libro de Job* (41,10-11). Ya en el siglo XII en una miniatura apocalíptica inglesa de (c. 1140) aparece un diablo con gesto de atacar a la Virgen con el Niño echando fuego por la boca¹³⁴ lo que demuestra la existencia de una tradición de demonios ígneos que no puede achacarse a la influencia teatral. Sin embargo, algunos ejemplos muestran indicios claros de que los artistas tenían en mente lo que veían en la escena y no sólo los textos bíblicos o patrísticos ya que en ellos no se menciona que los diablos arrojen llamas por la nariz, orejas, ano, manos o pies, como sucede en el arte y sabemos que se hacía en el teatro.

En el *Misterio de los Hechos de los Apóstoles* de Bourges (1536) Lucifer aparecía con una máscara que vomitaba llamas incesantemente por la boca, la nariz, los ojos y otras partes del cuerpo: “*ils n'estoient point sans jeter feu d'icelles ou per autres parties de leurs corps*”¹³⁵. En la Moralidad inglesa *Castle of Perseverance* el demonio Belial arrojaba fuego por ojos, orejas, cabellos y ano, según nos informa la rúbrica inicial: “*gunnepowdyr brennynge In pyypys in hys handys and in hys erys and in hys ars whanne he gothe to batayl*”¹³⁶.

Estas indicaciones permiten explicar, sin recurrir al psicoanálisis, híbridos como el que representa el Bosco en la *Tentación de San Antonio* (Fig. 10), con cabellos llameantes y arrojando por el trasero una llamarada¹³⁷, o demonios como el que tienta a San Antonio en el *Retablo de la iglesia de Gurb* de Luis Borrassá, con cabellos y cola llameantes (Fig. 33)¹³⁸. Comparando el Juicio Final de Jan Van Eyck en el Metropolitan (Fig. 12) con el del Bosco

133 MÁLE (1995)[1908], p. 468; REAU (1996), p. 752. Un caso similar en un *Biblia Moralizada* de la BNP (Ms. Fr. 188, ff. 18-19 obra también de los Limbourg (vid. FRANCASTEL (1952), pp. 156-57 y (1988), pp. 464-65 nota 12).

134 *Oxford Bodleian Library*, Ms. Laud. Misc. 469, fol IV, ilustrada en WILCKENS (1994), fig. 2.

135 Véase la edición de LEBEGUE (1929). Traducción inglesa en LIMA (1950), p. 42 y PALMER (1992), p. 30. El demonio sostenía en las manos serpientes que al moverlas salpicaban fuego y aparecía también una gran serpiente que arrojaba “*feu per las narines et oreilles*”.

136 PALMER (1992), p. 31.

137 En el postigo interior izquierdo, *Museo Nacional de Arte Antiga* de Lisboa. La cabellera flamígera es, más allá de su utilización en el teatro, un antiguo atributo de demonios y arpias, heredado quizá de las Gorgonas clásicas y sus cabellos convertidos en serpientes. Hay diablos con cabelleras flamígeras en el románico francés (Autun, Vézelay, Saulieu) y en el español (Infierno del Beato de Silos, pinturas de Berlanga, capiteles de Valle de Cerrato y Rebolledo de la Torre, capitel de Job en Pamplona y capitel de Artaiz, entre otros muchos casos). Sobre estos últimos vid. ARAGONES ESTELLA (1996), p. 28. Como han demostrado los estudios de GARNIER (1988), los cabellos en llamarada son en la Edad Media símbolo de maldad y esto explica su utilización en la iconografía de los judíos.

138 ca. 1416-18, hoy en el Museo episcopal de Vic (GUDIOL y ALCOLEA (1986) Catálogo nº 207).

en el *Jardín de las Delicias* decía Panofsky que los horrores de Jan “no se han soñado, sino visto”¹³⁹; creo, sin embargo, que tampoco los monstruos de El Bosco son soñados y que tiene razón Francastel cuando afirma que la iconografía del diablo no se desarrolla sólo a partir del capricho imaginativo de los artistas. Si los monstruos del medievo son fruto de la imaginación, lo son de una imaginación esencialmente concreta, ligada a realizaciones plásticas y más relacionada con la escena y el espectáculo callejero que con el psicoanálisis¹⁴⁰.

En el denominado *Cuaderno de Secretos* provenzal (fol. 24v), se describe con precisión el procedimiento utilizado en el teatro para que los demonios pudiesen arrojar fuego por la boca:

“Las máscaras de los diablos han de tener algo en la boca, para que salga el fuego por la boca, orejas y narices... Es necesario que las caretas tengan, entre la boca y el rostro de quienes las llevarán, un espacio separado que tolere el fuego, donde puedan caber dos o tres carbones, y el interior de este espacio hay que cubrirlo de barro para que el fuego no quemee la máscara. Y hay que preparar treinta cálamos de oca llenos de azufre molido y mezclado con aguardiente, y cuando quieras hacer salir fuego, sólo hay que tomar un cálamo en la boca y que soples para que el azufre llegue al fuego, y saldrá una llama azul de los labios de la careta del diablo”¹⁴¹.

Un artilugio similar inspiró sin duda a Stephan Lochner cuando en el *Juicio Final* del Museo Wallraf-Richartz de Colonia (ca. 1430)¹⁴² representó a un demonio soplando una trompa de la que sale fuego, acompañado de otro diablo gastrocéfalo tocando dos pequeños timbales que lleva sujetos con un cinturón¹⁴³ (Fig. 13).

139 PANOFSKY (1998)[1953], p. 236.

140 FRANCASTEL (1952), p. 159 y (1988), p. 467.

141 Cito por la traducción de MASSIP i BONET (1992), p. 94. El original provenzal en la edición de VITALE BROVARONE (1984) pp. 51-52: «Las caretas d[els] diables qual que a[go] una causa a la boqu[a]... aqu[e]lles que volron ja sali lo fuoc per la boqua he per las aurelas he pel nas... qual que las quar[etas] ho porto que qual [que] entre la boqua e [la] facha de aquel q[ue] la portara ago u[na] retreta de fuoc que [pu]esco quabe .II. ho [.III.] carbos e que aquel[a] retreta qual que s[ia] tota bardegada d[e]part dedins affin [del] fuoc que no cremes [la] quareta. Et qua [I ...] .XXX. ho qu[anels] de anqua to[s] ples de solpre mont de dedins an d'ayga arden, e quant volras ja sali lo fuoc no qual mas que prengos un quanel de anqua ala boqua e que lo bufes afin que vengo contra lo fuoc, e salira la flama tota blava de las liabras del fusser b[...] del diables». VITALE (Op. Cit. p. XIX) dice que la iconografía conserva casos en los que el diablo arroja fuego por diversos orificios del cuerpo además de por la boca, pero no cita ninguno concreto.

142 Buenos detalles en CASTELLI (1952), figs. 94-99.

143 El tambor se considera un instrumento infernal, lo mismo que las trompas que suelen tocar los demonios en numerosas representaciones del infierno, tanto en el arte como en el teatro (vid. RASTALL (1992). El cuerno es el instrumento de Tutivillus en los *Towneley Plays*, máquina de producir ruido, más que instrumento musical, el cuerno

El mismo *Cuaderno* (fol. 17v), nos informa del uso de artefactos pirotécnicos que permitían a los demonios arrojar a voluntad llamas, humo o chispas:

“Truco para hacer un diablo lleno de fuego: hay que tomar trementina y ponerla, con yesca, sobre el diablo, y después se añade algodón empapado de aguardiente y hay que dejarlo con la trementina; se le prende fuego y luego hay que poner unos tubos de pólvora en cada pie y en cada mano, y otro diablo ha de encender los tubos...”¹⁴⁴

El uso de estos ingenios debió de estar muy extendido: en *La Creación del Mundo* de los *Digby Plays*, Lucifer aparecía ardiendo en escena: “*downe to Hell, apariled fowlnw with fyre about hem, turning to Hel*”, (l. 326 sd). En la Pasión de Valenciennes (1547) salían los demonios echando fuego por la boca y llevando en las manos artilugios que arrojaban llamas y chispas: “*diabls iectant feu par les seus boches et cornes tenant en leurs pattes tisons d’ont sortoit flame carquante plaine de tincelles*”¹⁴⁵.

Rabelais en el *Pantagruel* (libro IV cap. XIII) nos describe a los diablos que intervinieron en un Misterio de la Pasión que representó en Saint-Maixent (Poitou) el poeta François Villon con rasgos que recuerdan estrechamente a los que aparecen en el arte:

“*Ses Diables estoit tous carapassonnés de peaulx de loups, de veaux et de beliers, passementés de testes de mouton, de cornes de boeufs et de grands havets de cuisine: ceincts de grosses courrois, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnetes de m.alets a bruit horrifique. Tenoient en main aucuns bastons noirs pleins de fusées; aultres portoient longs tisons allumés, sus lesquels a chascun carrefour jectoient pleines poignées de parasine en poudre, dont sortait feu et fumeé terrible*”¹⁴⁶

representa la alienación y la caída que impide a los demonios participar del orden y la armonía de la creación. Sobre la música en el infierno vid. MAYER BROWN (1972) p. 86 y HAMMERSTEIN (1974) sobre la iconografía musical en el infierno.

144 «*Finta a far un diable tot ple de fuoch: pren trementina e botane ab escho sus lo diable, e pueis [...] agone de quoto banat an d'aigo arden e fais-lo tene an la trementina; bota-i fioch, pueis bota-li un quano de podro a quado pe e mai a quado mo, e un autre diable li vo[ra] bota fuoc as quanos*» (...) VITALE BROVARONE (1984), p. 36, traducción en MASSIP (1992), p. 94.

145 Vid. KONINGSON (1969), p. 69 y (1975), pp. 205 ss.

146 Los demonios de Villon después de dar una vuelta por toda la ciudad “con gran placer del pueblo y espaviento de los niños”, fueron invitados a una merienda en una casa fuera de las murallas de la villa.

Las pieles y máscaras de animales, el “ruido infernal” y los tizones encendidos con pólvora y parafina que echan “fuego y humo terrible” son frecuentes en las representaciones plásticas del infierno tanto como en el teatro¹⁴⁷.

En el Misal de Sta. Eulalia de la Catedral de Barcelona (fol 7, Figs. 14 y 15) se representa un Juicio Final en cuyo *bas de page* aparece un infierno en llamas poblado por demonios animalescos, dos de los cuales provistos de una especie de lanzallamas le calientan uno el trasero a un condenado y el otro la cara a un fraile al que tienen colgado de una polea¹⁴⁸. Cruelles torturas que contrastan con los gestos risueños de condenados y diablos y con el tono general de mascarada carnavalesca que tiene el conjunto, explicable si admitimos que la fuente de inspiración de su autor son los cortejos de demonios armados de artefactos pirotécnicos que recorrían, y todavía recorren, las calles de las ciudades catalanas.

Más sombrío y dramático es el tono de la escena en el *Descenso de Cristo al Limbo* de Bartolomé Bermejo (Fig. 38, ca. 1490), pero sin duda su fuente de inspiración se encuentra también en el teatro. Eva, en el centro de la composición, tiene su lengua atravesada por un garfio curvo del que tira un demonio al tiempo que le “dispara” con una caña que tiene en la punta un cañón metálico del que brota un abanico de chispas como las de una bengala¹⁴⁹.

Casi idéntica es la escena en un fresco de Domenico de Michelino en la Catedral de Florencia (1465)¹⁵⁰, de manera que podría pensarse en una influencia italiana en la tabla de Bermejo, influencia extraña en la obra del cordobés donde lo flamenco se impone. Sin

147 Sobre cohetes, petardos y buscapiés en el teatro vid. BUTTERWORTH (1994), pp. 139 ss. y (1992), p. 82 con varias referencias al uso de *skybbs* (petardos) y a entradas de demonios “*nyth thunder and fyre*” como en la *Conversión de San Pablo* del manuscrito Digby.

148 Obra de Rafael Destorrents (ca. 1403) vid. MADURELL i MARIMON (1953), el misal fue ofrecido a la catedral de Barcelona por el abad de St. Cugat, Armengol. Según Domínguez Bordona su estilo se relaciona con el de los pintores Joan Mates y Gerau Gener, que esta época trabajaban en Barcelona (algunos atribuyen el misal a este último). “Su fantasía es extraordinaria. y ante esta miniatura cabe la sugestión de que miniaturas de este tipo hayan podido servir de fuente de inspiración al Bosco”. Hay, sin embargo, precedentes románicos (miniatura del *Hortus Deliciarum*, fol. 255r) de “fantasías” similares y del mismo carácter tragicómico (Fig. 46).

149 Museo Nacional de Arte de Cataluña, la tabla, junto con otras tres, también con escenas de la Pasión, procede de Guatemala donde fueron descubiertas a finales del siglo XIX sin que se sepa cómo ni cuándo habían llegado hasta allí. Según Mayer proceden las cuatro de un mismo retablo. El detalle del garfio que sujeta la lengua de una condenada aparece también en el Infierno del *Juicio Final* de Fra Angélico en San Marcos de Florencia (Fig. 12) aunque en este caso el lanzallamas se sustituye por un brazo aspirador que succiona el cabello de la víctima.

150 El fresco ilustra Canto III de *'El purgatorio'* de la *Divina Comedia*. Dante aparece de pie frente a la torre de Babel del Purgatorio, con el Infierno a su derecha y el Cielo a su izquierda. En el infierno, con puertas y Boca muy teatrales, aparecen diablos echando fuego por la boca y armados con “lanzallamas” (vid. BOASE (1972), fig. 41).

embargo, el precedente del Misal de Santa Eulalia y la pervivencia de los *balls de diables* catalanes y sus *carretilles* que autorizan a pensar en una inspiración directa en el espectáculo para-teatral callejero. Espectáculo que debió de estar extendido por toda Europa ya que encontramos un claro reflejo en el manuscrito M.1001 de la *Morgan Library* que incluye un *Juicio Final* (fol. 109) con rasgos inspirados en los cortejos de diablos ciudadanos. Los condenados son conducidos al infierno en una carreta carcelaria y en la boca les espera un demonio armado con una especie de arcabuz que arroja chispas y centellas con las que rocía el carronato (Fig. 9).¹⁵¹

No conozco más casos en España pero fuera de ella tenemos una prueba evidente de la inspiración para-teatral de estos “lanzallamas” diabólicos en unas famosas descripciones ilustradas de las carrozas y pasacalles (*Schembartlaufen*) de los carnavales de Nuremberg.¹⁵² que incluyen una miniatura a doble página con un carro en forma de Nave tripulado por diablos que armados de jeringas arrojan unos chorros de agua y otros llamaradas con tubos cargados de pólvora como los que sabemos se utilizaban en los pasacalles carnavalescos en manos de los *Läufer* que los llevaban ocultos en ramos de flores o ramilletes de verdura, llenos de pólvora y capaces de disparar a intervalos y recargarse, utilizándolos para anunciar su llegada o para dispersar a los que estorbaban a su alrededor.¹⁵³

El uso de estos efectos especiales ígneos era sin duda excitante y espectacular pero peligroso: durante la representación en Seurre del *Misterio de San Martín* de Andrieu de la Vigne (1496), el actor que representaba a Lucifer vio como su vestido se incendiaba cuando se disponía a entrar en escena por una escotilla oculta, aunque afortunadamente fue rápidamente auxiliado y pudo recitar su papel antes de retirarse a su casa¹⁵⁴. Menos suerte tuvieron los cuatro caballeros que murieron en 1393 en una representación en la corte francesa al prenderse sus vestidos de estopa cuando participaban, junto al propio rey Carlos VI, en una danza de salvajes “ardientes” y el Duque de Orleans acercó una

151 El manuscrito fue iluminado en Poitiers hacia 1475. Plummer lo atribuye a la etapa juvenil de Robinet Testard (vid. VOELKLE (1987), p. 101).

152 Las descripciones comienzan en 1449 y son verdaderas actas de la fiesta con pormenorizadas relaciones de los ornamentos y disfraces empleados e ilustraciones simplificadas de las máscaras y los carros. La nave infernal aludida aparece ilustrada en el carnaval de 1539, el último que se registra. Los manuscritos de la Biblioteca del Estado de Nuremberg han sido estudiados por SUMBERG (1941), y figuraron en la exposición “*The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*” del *Metropolitan* de Nueva York (9 de Octubre de 1980 al 11 de Enero de 1981, véase el catálogo de HUSBAND (1980).

153 HEERS (1988), p. 196.

154 MEREDITH y TAILBY (1983), p. 261.

antorcha a la cara de uno de ellos para conocer su identidad entrando el fuego en contacto con la trementina de sus máscaras que debían de ser similares a las descritas en el *Cuaderno de Secretos* provenzal¹⁵⁵. Un accidente similar, de consecuencias también fatales, tuvo lugar en 1380 en París durante una representación de la Pasión¹⁵⁶.

Las calderas del infierno

La presencia en el infierno de uno o varios calderos al fuego en los que las huestes demoníacas hierven a los condenados es ya un tópico en las descripciones literarias y plásticas de las regiones infernales que ha inspirado la imagen popular de la “caldera de Pedro Botero”. Su origen es, sin embargo, oscuro. Las referencias más antiguas se encuentran en algunas versiones del apócrifo *Evangelio de Nicodemo* y de la *Visio Pauli* pero no aparece en el arte ni en la literatura occidentales hasta el siglo XII (San Lázaro de Autun)¹⁵⁷, convirtiéndose en el gótico en un elemento indispensable en las representaciones infernales¹⁵⁸, quizá por influencia del teatro ya que los escenógrafos medievales recurrieron a él en ocasiones para ambientar los infiernos en escena o para torturar a los condenados.

Sabemos que en el teatro se utilizaban ollas y cacerolas golpeadas por los demonios para producir el “ruido infernal”. Así se especifica en el *Jeu d'Adam*¹⁵⁹ y en el *Descenso a los Infiernos* de Chester, donde el drama lo representaban, no por casualidad, los cocineros¹⁶⁰.

155 *Cuaderno* fols. 24v-25v. La descripción del accidente en la corte francesa en las *Grandes Crónicas* de Froissart, VI. (véase miniatura del códice de la BNP, FR 2646) fol. 176 en nuestra Lam. XXII, Fig. 41).

156 MEREDITH y TAILBY (1983), p. 191.

157 Vid. DAVIDSON (1992), pp. 52 ss. quien destaca que aparece mencionado en una traducción medieval inglesa de la *Gesta Romanorum* y en otros textos contemporáneos. En la Biblia, la única referencia a la caldera en relación con el infierno se encuentra en el *Libro de Job* (41, 22) pero en forma de metáfora que se refiere al poder de Leviatán que “hace hervir el abismo como si se tratase de una olla”. Por lo que respecta a su aparición en el arte véase también ANDERSON (1963), p. 128, para los casos ingleses y GUERRA (1978), p. 301 nota para los españoles. Varios de ellos (Capitel de S. Pedro de Estella, del claustro de Tudela etc.) ilustrados en ARAGONES ESTELLA (1996), figs. 23, 25 y 66, esta última analiza su origen en la p. 113. Véase también un capitel románico de San Miguel de Fuentidueña (Segovia) en nuestra Fig. 37.

158 En la Península Portada del Perdón de Ciudad Rodrigo, Puerta del Juicio de Tudela, Portal del Juicio Final de la Catedral de León, Portada principal de la Catedral de Tarragona, pinturas de Santa Eulalia de Barrio (Palencia), frontal de altar procedente de la iglesia de S. Miguel de Soriguerola (Gerona, hoy en el MNAC), etc. etc.

159 La rúbrica latina en FRAPPIER y GROSSART (1935), pp. 32-33, traducción francesa en SHEINGORN (1992), p. 4, y LIMA (1995), p. 38.

160 *Chester Plays* XVII.152 sd. “*Tunc venit Jesus et fiat clamor, vel sonitus magnus materialis*”. En una Moralidad francesa de finales del siglo XV el infierno se ambientaba en una “*cuisine*” en la cual estaba Satanás “*comme cheuz un seigneur*” y en ‘*Les Blasphémateurs*’ los condenados son cocidos en un caldero de agua hirviendo y luego forzados a comer gusanos sapos y

Sabemos también que el caldero aparecía a veces no como instrumento de tortura sino como simple *atrezzo*. En el Croxton *Play of the Sacrament* inglés no se usa para torturar a los condenados, sin embargo una rúbrica (v. 672) especifica que el caldero aparezca “*to be as blood*”, es decir, como si estuviese hirviendo, lo cual podría conseguirse simplemente con vapor y humo (quizá de color rojo usando aceite de bermellón) o –como parece desprenderse de una indicación escénica para el *Drama del Anticristo* de Módena (1580)–, por medio de productos químicos, como el nitrato potásico, capaces de producir humo y burbujas al contacto con el agua¹⁶¹.

Los casos en los que la caldera sirve para torturar a los condenados no son demasiado frecuentes. Un caso evidente es el de la pieza francesa *Le Martyre de St. Pierre et de St. Paul* en la que Nerón muere en escena y es inmediatamente llevado al infierno e introducido en un caldero por los demonios que le obligan a beber un brebaje infernal y acaba echando humo por la boca, otro es el de la *Lauda iuditti* italiana¹⁶².

En el teatro peninsular tenemos documentada la caldera en escena en un par de ocasiones aunque no queda claro si se trataba de un instrumento de tortura o de simple decoración. En la *Consueta de Sant Eudald* una rúbrica dice: “... *entretant, ajen gornit en lo catafal del Profano una caldera de ayga ab foc*” y en la de *Sant Crespí y Sant Crespiniá* se nos informa: “*Are ixiran dos dimonis de la caldera, faran una carena de pólvora...*”¹⁶³

serpientes como castigo por su glotonería. (KNIGHT (1983), pp. 204 y 210).

161 BUTTERWORTH (1992), pp. 78 ss.

162 El texto francés en JUBINAL (1838), I, pp. 94-95 (véase también ANDERSON (1963), p. 231 nota 21). Para la *lauda* italiana CORNAGLIOTTI (1989), p. 132.

163 ROMEU FIGUERAS, II, p. 101 y III, p. 199.

Los demonios

Mientras las representaciones de los ángeles permanecen relativamente estables a lo largo de los siglos, las del demonio tienden a reflejar el ambiente cultural, sus miedos y sus valores. En la etapa paleocristiana apenas se representa al demonio que no aparece en el arte de un modo significativo hasta el siglo VII u VIII; de esta fecha es el primer *Descenso de Cristo* a los infiernos (fresco de Sta. M^a la Antigua) y hay que esperar al siglo IX para encontrar las primeras representaciones de las *Tentaciones de Cristo* (Libro de Kells y Salterio de Stuttgart). En los primeros tiempos del cristianismo la imaginería diabólica más variada es la que aparece en las representaciones de la comunión y muerte de Judas¹⁶⁴. En estos momentos el Diablo es considerado como un espíritu. Es como el resto de los ángeles, y por lo tanto sin cuerpo, de modo que puede tomar formas variadas para hacerse visible a los humanos, aunque generalmente se le describe y representa como un ángel negro¹⁶⁵ o como un pequeño niño negro “etíope”¹⁶⁶.

Las visiones de los Padres del Desierto son muy abundantes en las descripciones de demonios, generalmente bajo la forma de animales dañinos (serpientes, leopardos, escorpiones o pájaros) que exhalan llamas y/o humo, con múltiples cabezas etc. Sin embargo, esta mezcla de alucinaciones y atributos de antiguos dioses desplazados por el cristianismo (“dioses de ayer, demonios de mañana”, según la afortunada expresión de Alonso del Real) tuvo aparentemente escasa repercusión en el arte cristiano primitivo¹⁶⁷.

La transición hacia el demonio animalesco medieval parece haberse producido en los ambientes monásticos del siglo X, probablemente en España, difundiéndose la nueva imagen por medio de la circulación y copia de manuscritos, especialmente los Beatos¹⁶⁸.

164 Vid. PALMER (1992), especialmente p. 23.

165 En un mosaico de San Apolinar Nuovo de Ravenna (siglo VI), considerado por los especialistas como la primera imagen del Demonio, Lucifer aparece como un ángel en todo semejante a los del Señor excepto por su color azul oscuro.

166 Así lo describen la *Epístola de Bernabé* (ca. 135), la *Passio Perpetuae* (s. III), Macario de Alejandría, San Agustín, San Gregorio Magno, San Romualdo y Raúl Glaber. Esta visión fue progresivamente desplazada por la monstruosa y animalesca pero todavía en el siglo XVI a Sta. Teresa se le aparece el maligno como un pequeño niño negro y así se representa en una miniatura del siglo XV de Guillaume Vrelant (FRANCASTEL (1952) pp. 154-55 y (1988), p. 446).

167 Sobre el demonio en la Alta Edad Media véanse los trabajos recogidos en las actas de la *Settimana di Spoleto* de 1989 dedicada al estudio de *Santi e Demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI)*.

168 Es la tesis que Joaquín Yarza ha mantenido en varios de sus trabajos en los que ha analizado la demonología de los «*Descensus ad inferos*» de los Beatos de Gerona y Silos (recopilación en YARZA LUACES (1987)).

En la aparición del diablo con rasgos animales pudieron haber influido la escatología musulmana (Yarza) y ciertas referencias bíblicas como la de *Isaías* (34, 14) que en la descripción del Juicio menciona juntos a los demonios (Vg. *daemonia*) y a los “peludos” (Vg. *pilosus*) lo que lleva a pensar en la existencia en la demonología judaica de un ser caprino similar al Pan de los griegos.¹⁶⁹

Desde finales del siglo XII, el diablo animal se transforma progresivamente en el diablo monstruo, quizá por influencia de la demonología oriental que en el siglo XIII se convierte en tema predilecto de inspiración para los artistas¹⁷⁰. Occidente es invadido por los diablos orientales a partir del siglo XIII y con la crisis bajomedieval el fenómeno se agudiza. La fascinación que toda época de crisis tiene por lo maravilloso, lo raro y lo exótico y las circunstancias sombrías de finales de la Edad Media se unen a las ideas estéticas para moldear un mundo más pesimista. Lo monstruoso que hasta entonces formaba parte de las categorías naturales ofrece caracteres nuevos en el siglo XV. Los diablos son monstruos y los monstruos se hacen diabólicos, aunque tanto el monstruo como el diablo se integran en el plan divino.¹⁷¹

El demonio en la Edad Media es un personaje proteico, a veces terrible y en ocasiones cómico, con una personalidad que oscila entre el “pobre diablo” y el terrorífico Leviatán por lo que admite múltiples caracterizaciones. Como ángel que fue aparece, tanto en el arte como en el teatro, cubierto de plumas y con alas de ángel. “*The devill in his feathers, all raggis and rente*” especifica el prólogo de los *Chester Plays* y así aparece exactamente en una misericordia de Sta. María de Gayton, cubierto de plumas atrapando a un hombre y una mujer.¹⁷² En el románico (Saulieu, Vézelay, Moissac, Souillac, Tudela o Compostela), los demonios llevan todavía las alas angélicas sobre sus hombros cadavéricos aunque estas son en ocasiones (Conques, Autun) apéndices atrofiados que no sirven para volar lo que convierte a los demonios en criaturas reptantes, en basiliscos como uno de los demonios de Bourges que lleva pequeñas alas en el culo (Fig 16)¹⁷³. Pronto, sin embargo, volverán a

169 En la versión castellana de la Biblia, Nacar-Colunga traducen *pilosus* por sátiro.

170 BALTRUSAITIS (1987), cap. V.

171 Vid. KAPPLER (1986), pp. 284 ss. En la Edad Moderna, sin embargo, los diablos monstruosos van desapareciendo y se impone el diablo de aspecto humano probablemente por efecto de las ideas de la Contrarreforma (vid. ARRASE (1989).

172 ANDERSON (1963) Pl. 24a, GRÖSSINGER (1997), pl. 172. La vestimenta es claramente un disfraz.

173 Catedral de San Esteban de Bourges (Cher, Francia). Tímpano del Juicio Final, fachada occidental, ca. 1250-55.

aparecer los diablos voladores¹⁷⁴ pero ahora con alas de murciélago, un cambio que supone quitarle al demonio lo poco que le quedaba de su origen angélico e identificarlo definitiva e inequívocamente con la noche, las sombras y el mundo siniestro¹⁷⁵. La aparición de las alas de murciélago en los demonios de mediados del siglo XIII procede probablemente de representaciones orientales de hombre-murciélago y de los demonios chinos. En la Edad Media oriente (*Tatar*, por los tártaros), pronto se convirtió en *Tártar*, en el infierno de los antiguos, los tártaros se identifican así con el demonio y por la misma asociación de ideas y contagio fonético *Mongol* llegó a ser el *Magog* bíblico¹⁷⁶.

El aspecto más frecuente de los diablos desde el siglo XII es sin embargo el animalesco; con garras o pezuñas, con cuernos y cubiertos de pelo como las divinidades caprinas de la antigüedad aparecen en el arte y en la escena donde sabemos que se utilizaban *maillots* con pelo o directamente pieles de animales¹⁷⁷ y que se usaban mechones de pelo enroscados para cubrir las articulaciones (rodillas, codos, etc.) idénticos a los que aparecen en el arte¹⁷⁸.

Es habitual también en la escena el uso de máscaras para los diablos y en no pocas ocasiones en el arte, además de lo grotesco se ve claramente que la cabeza es de quita y pon como en el Salterio de Ingeburg¹⁷⁹, en un capitel románico de Rebolledo de la Torre (Burgos, Fig. 18)¹⁸⁰, una misericordia de Ludlow¹⁸¹, la *Tentación* de Wolfgang Pacher, las *Tentaciones de San Antonio* del Maestro de Morata (Fig. 17) y los diablos de Sassetta o de Perugino¹⁸². Un caso claro es el del Misal de Santa Eulalia (fol. 9r, Fig. 15) en el que aparece un demonio con careta de dos rostros, y en ocasiones incluso la máscara es parcial y sólo cubre una parte de la cara como sucede en una clave de la nave de Norwich.

174 Sobre diablerías y diablos voladores y su posible relación con el teatro vid. MAETERLINCK (1902-03) pp- 87 ss.

175 Vid. BALTRUSAITIS (1987), pp. 153 ss. Sus tesis sobre el origen oriental de los demonios con alas de murciélago han sido cuestionadas por LINK (1995), a mi entender sin argumentos que invaliden los de Baltrusaitis.

176 Vid. KAPPLER (1986), p. 51.

177 Para los diablos con "*maillots*" peludos vid. BREHIER (1928), p. 355. El uso de pieles de animales está documentado en las representaciones del Corpus de Toledo (TORROJA y RIVAS (1977) p. 56). Recuérdese también el caso citado de Rabelais. En nuestros días perviven algunos demonios con máscaras de pieles en representaciones populares de la zona de Toscana (Gorfigliano, Villa del Poggio, Graganella y Gallicano), vid. VENTURELLI (1996).

178 ANDERSON (1963), p. 170. Véase un caso hispano en las *Tentaciones de San Antonio* del Maestro de Morata (Fig. 17)

179 Chantilly, Museo Condé Ms. 1965 ¿Noyon? ca. 1200 (Lam. XVIII, Fig. 26).

180 Se trata de un capitel doble del pórtico lateral con la escena de la tentación de un avaro. La cabeza del demonio con forma de gallo puede estar inspirada en una máscara lo mismo que lo estaría en el vestuario teatral su cuerpo antropomorfo con *maillot*. Otro caso románico de demonios con cabezas postizas de animales en el tímpano francés de Vezelay (ca. 1120).

181 ANDERSON (1963), p. 169, Pl. 3c.

182 FRANCASTEL (1988), pp. 469 ss. Véanse también los demonios del grabado de las *Tentaciones de Cristo* de Lucas de Leyden y del tríptico de la Crucifixión de Cornelius Engerbrechtsz.

El uso de las máscaras era obligatorio en el teatro clásico y de él pasaron al medieval cargadas de connotaciones negativas y asociadas con el demonio¹⁸³. En el arte, los mosaicos de la cúpula del baptisterio de Florencia -de estilo todavía bizantino- en los que se representa a Lucifer con una máscara de tragedia, o el capitel de las Tentaciones en el parteluz del Pórtico de la Gloria (Fig. 19) en el que aparece en la escena de la primera tentación un diablo de piernas peludas –a todas luces un pantalón de pieles ya que calza sandalias– y rostro de máscara teatral antigua que presenta a Cristo las piedras para que las convierta en pan, son buenos ejemplos¹⁸⁴.

En el diablo de Compostela, su rostro grotesco y la particular mueca de la boca son muy similares a los que aparecen en las representaciones de máscaras cómicas del teatro greco-romano (Fig. 20), máscaras que sabemos no eran desconocidas en la Edad Media ya que aparecen en los numerosos manuscritos ilustrados de las comedias de Terencio (Fig. 21)¹⁸⁵. La asociación de la máscara con el diablo estaba en la Edad Media establecida de un modo tan sólido –gracias al teatro- que una simple careta con rasgos monstruosos puede representar al Mal como sucede en los Juicios Finales de Amiens y Bourges en los que se emplea una máscara para simbolizar el Mal en la balanza de San Miguel (el Bien es un cordero en Amiens y un cáliz en Bourges)¹⁸⁶.

183 El *Libro de las Confesiones* de Martín Pérez (ca. 1316) ms 21 de la Biblioteca de San Isidoro de León, habla (cap. CXXVIII) de los “estriones (...) vistiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias” que “mudan las fablas” (texto en HERNANDO GARRIDO (1983), p. 35).

184 LOPEZ FERREIRO (1975) [1892], fig. 11. La boca abierta es frecuente en las representaciones medievales del demonio (vid. el capitel de Boise-Sainte-Marie que ilustra HERNANDO GARRIDO (1996), fig. 12) y ha sido relacionada con las representaciones clásicas de Gorgona y las máscaras teatrales (ARAGONES ESTELLA (1996), p. 46). El caso compostelano es sin embargo mucho más claro en sus relaciones con las máscaras greco-romanas que los navarros que presenta Esperanza Aragonés o que los palentinos como el de la pila bautismal de Calahorra de Boedo (HERNANDO GARRIDO (1996), fig. 7). BARASCH (1981), p. 259 señala que en los retratos de santos del siglo VI (San Juan del Monasterio de Santa Catalina del Sinaí, fig. 9, mujer del entierro de Jacob del génesis de Viena) hay también influencia de las máscaras teatrales.

185 En los códices terencianos españoles no aparecen miniaturas pero máscaras teatrales similares las encontramos en ocasiones en las *sigillatas* hispanas de época romana.

186 Un caso similar en un capitel del ábside del Evangelio de la Iglesia de San Francisco de Betanzos (s. XIV). La máscara es signo de lo falaz y sirve al demonio para esconder su verdadera personalidad y engañar a los humanos como sucede en una tabla de Juan de Peralta en el retablo de la Catedral de Sigüenza (Museo de Toledo, Ohio, siglo XV) en la que el demonio, con máscara de mujer, tienta a San Andrés (Fototeca CSIC Signatura: F10/C154, Identificador: P0006649).

Demonios monstruosos. Policéfalos y gastrocéfalos

Como veíamos más arriba, las visiones de los Padres del Desierto a los que se aparecía el demonio bajo el aspecto de los más diversos monstruos apenas tuvieron reflejo en el arte hasta varios siglos más tarde. Sin embargo, en la Baja Edad Media se hicieron frecuentes los demonios con varias cabezas (tricéfalos preferentemente¹⁸⁷) o los que presentan caras suplementarias, generalmente en el vientre (gastrocéfalos). Para la mayoría de los estudiosos este último rasgo es una reminiscencia pagana de la cabeza de Medusa o Gorgona representada como *apotropaion* sobre la égida de Atenea¹⁸⁸. La teratología antigua se recupera en la Edad Media a través de la gléptica y renace con la invasión de monstruos y demonios orientales de origen mongol y chino. Occidente, como es natural, identifica a estos monstruos antiguos y exóticos con los dioses paganos, y por tanto con el demonio, y no es casual que, como ya notó Baltrusaitis, las divinidades gastrocéfalas del mundo antiguo reaparezcan en el arte a finales del siglo XII, casi al mismo tiempo que los diablos con máscara abdominal¹⁸⁹.

La presencia de un rostro en el vientre o el trasero (pigocéfalos) es también un modo de significar la inversión diabólica entre lo alto y lo bajo y la subordinación de la inteligencia a las partes bajas del cuerpo, a lo ventral y sexual, como características de la condición diabólica y de su naturaleza falaz. Quizá con este sentido el motivo fue adoptado por los escenógrafos. En un Misterio de la Pasión francés una rúbrica específica: “*Ici sortent dyables avecques face d’homme au cul et vont à la gueule d’Enfer*”,¹⁹⁰ en la miniatura del *Martirio de Santa Apolonia* de Jean Fouquet aparece Lucifer con caras suplementarias en el vientre y los hombros y en una edición italiana del *Libro de Sancto Johanne Baptista* (1522) – en realidad una parte de la *Passione di Revello* (s. XV)–, se incluyen también unas xilografías con demonios gastrocéfalos,¹⁹¹ pruebas evidentes de su uso en el teatro.

187 Sobre el origen y significado de esta iconografía véase la tesis doctoral de Carlos SASTRE VAZQUEZ (1999). En el teatro medieval no tenemos constancia de la existencia de demonios tricéfalos pero en algunas cuentas de pagos se alude a diablos con varias caras (RODARI y WIRTH (1977), p. 20).

188 REAU (1996), I, 1, pp. 83-84. Otro posible origen se encuentra en las divinidades eslavas de cinco y seis cabezas, algunas de las cuales como Porentius tenían una de las caras sobre el pecho (vid. SASTRE VAZQUEZ (1999), p. 108 nota 180).

189 BALTRUSAITIS, (1987), pp. 34-35. Vid. también ALLEGRI (1996), p. 252.

190 REAU (1955-59), II, 1, p. 61 [1996], I, 1 p. 84.

191 Vid. la edición de Anna Cornagliotti, Turín, 1976.

Anderson piensa, aunque sin pruebas documentales, que en escena la segunda cara se conseguía con una careta suplementaria que se fijaba con correas al estómago del actor-demonio. Así parece indicarse en una clave de bóveda de la Catedral de Peterborough¹⁹² o en la ya citada misericordia de Ludlow, en este caso la segunda cara a modo de rodillera (Fig. 22). Un caso claro en la miniatura del fol. 8r del códice rico de las *Cantigas* (Fig. 23) en el que Teófilo entrega la carta al demonio que aparece vestido con un *maillot* con aplicaciones de caras suplementarias en los pectorales, codos y rodillas, viéndose claramente en la del codo izquierdo la correa que le sirve de sujeción.

Demonios con cabeza femenina y cuerpo de reptil

En el relato del *Génesis* (3, 1-15) el demonio bajo el aspecto de una serpiente¹⁹³ tienta a Eva con la manzana del árbol del bien y del mal y así se representa la escena en el arte: con una serpiente o salamandra enroscada en un árbol y ofreciendo a Eva la fruta prohibida. Desde finales del siglo XII (Retablo de Klosterneuburg, Salterio Huntingfield)¹⁹⁴ en las escenas de la tentación la serpiente se transforma en un demonio con cuerpo de reptil y cabeza humana, generalmente de mujer (*caput in specie virgineum habent*), novedad iconográfica en la que algunos (Bonnell, Denis, Anderson¹⁹⁵) han querido ver una influencia teatral, un recuerdo del vestuario que utilizaban en escena los actores que representaban el papel del demonio¹⁹⁶.

Sabemos en efecto que en numerosas obras teatrales se caracterizaba así al maligno en la escena de la Tentación, con cabeza femenina y cuerpo de reptil (Pasión de Semur

192 ANDERSON (1963), p. 170 plt. 24b.

193 El relato del *Génesis* da a entender que la serpiente es una criatura de la que se sirve el diablo pero no el mismo Satán. Desde el siglo II d. C., se produce sin embargo la asimilación definitiva entre la serpiente y el demonio.

194 En el Salterio Huntingfield (fol. 8v, ca. 1170 en COOK (1927-28), fig. 20) el rostro no es de reptil pero tampoco parece humano, más bien recuerda al de un perro como el de un fresco de la iglesia francesa de Saint Plancard en St. Jean-le-Vigne (1140). Claramente femenino el de Klosterneuburg y el de un manuscrito de la segunda mitad del siglo XIII de la Biblioteca Real de Bruselas (cod. 9345, fol. 123, COOK (1927-28), fig. 23). Existe un precedente paleocristiano, sin solución de continuidad, en la catacumba de Santa Agnes con la serpiente con cabeza de joven que sonríe a Eva (vid. CHARBONNEAU-LASSAY (1940), p. 771).

195 BONNELL (1917); DENIS, (1956) pp. 26-27; ANDERSON (1963), p. 143.

196 En el *Salterio de la Reina María* (*British Museum* Reg. 2.B.VIII, ppios s. XIV) Adán y Eva aparecen comiendo la manzana del árbol al tiempo que son acosados por tres demonios grotescos (además de la serpiente). MAETERLINK (1902-03), pp. 88-89, fig. 77 relaciona la escena con la *Pasión de Mastrich* (1330) holandesa.

(1488), *Mystère du Vieil Testament* (ca. 1500), Drama de Mons (1501), Pasión de Arnoul Gréban...) ¹⁹⁷.

Como “Una serpiente venenosa con cuatro patas, con cabeza y voz femenina. Un velo y una corona sobre su cabeza” aparecía el demonio en la Pasión de Lucerna (1583) ¹⁹⁸ y “*spinx volucris penna, serpens pede, fronte puella*”, es decir, con cuerpo de serpiente pero con alas, plumas y cabeza femenina lo hacía en la *Creation and Fall of Adam and Eve* de Chester ¹⁹⁹. Dos descripciones que se corresponden a la perfección, sobre todo la de Lucerna, con el demonio-salamandra que Van der Goes pintó en el Díptico de Viena ²⁰⁰ (Fig. 24A), la serpiente con patas y torso de mujer de las Muy Ricas Horas del Duque de Berry (fol. 25 v. Fig. 24B) o la serpiente con cabeza femenina y corona que aparece en una vidriera de Hans Acker (1420) y en la capilla Besserer de la catedral de Ulm ²⁰¹.

Es probable, como suponen Anderson y Rose, que en la escena medieval, los actores que hacían el papel del demonio en la representación de la caída llevasen un vestido con larga cola que se enroscaba en el árbol quedando las piernas del actor ocultas por el tronco y asomando sólo su torso o su cabeza entre las ramas ²⁰². Una clave de bóveda de la Catedral de Norwich (Fig. 25), sin duda inspirada en el drama, nos lo muestra así, lo que concuerda con los datos extraídos de las cuentas de los gremios de Norwich (1526) que

197 En Semur, por ejemplo, se dice: “*habeat pectus femine, pedes, et caudam serpentis, et vadat totus directus et habeat pellem de quodam penno rubro*” (ROY (1903), p. 13). En la Pasión de Gréban aparecía “a cuatro patas, como una serpiente” y decía: “yo adoptaré una cara virginal, los pies y el cuerpo de serpiente” (traduzco de BONNELL (1917), p. 284).

198 Traduzco de la versión inglesa de MEREDITH y TALBY (1983), p. 140.

199 *Chester Plays*, II, rúbrica latina a los vv. 193-96. “*In specie virginis*” se presenta la serpiente tentadora en una obra alemana de Arnold Immesen.

200 FRANCASTEL (1952), p. 158 y (1988), fig. 48 considera su vestimenta de origen teatral y todo el díptico como un *tableau vivant*. Lo mismo había afirmado BONNELL (1917), p. 255. KOCH (1965) rebate la tesis de Bonnell y piensa que la elección de una salamandra en vez de una serpiente se basa en la propia Biblia que da a entender que la serpiente podía andar antes de que Dios la expulsara y la obligara a arrastrarse. Además en la Edad Media se establece generalmente una asociación entre la salamandra y el demonio por su capacidad de vivir en el fuego. También se asocia con el veneno ya que eso es lo que significa, en griego y latín, la voz de origen persa salamandra, asociación que explica la presencia en el cuadro, bajo la cola del Tentador, de un trozo de coral rojo, considerado en el mundo medieval como un antídoto contra los venenos y protección frente al demonio. KELLY (1971) sin embargo, acepta que la transformación de la serpiente en salamandra pudo haberse debido a las necesidades de los actores en la escena. La *Tentación* de Van der Goes tuvo numerosas copias e imitaciones, destaca un dibujo de el Bosco, también con la serpiente convertida en salamandra, y la *Caída del Hombre* del Breviario Grimani (Venecia, Biblioteca Marciana, fol. 286v) en la que el tentador tiene cuerpo casi totalmente humano y se esconde detrás del árbol, tímido y huidizo (KOCH (1965) Pl. 48c).

201 Casos similares son una miniatura de la Biblioteca Nacional de París (ms fr. 19184) COHEN (1951) [1906], p. 61), un grabado de Philippus Bergomensis en el *Supplementum Chronicarum* (Venecia, 1486, Fig. 29) y otro de la *Bible historiée* de Antoine Vérard (París, ca. 1499, JANSON (1952), fig. 3), también una miniatura de la *Cronología Universal* (Folio 1 V, Brujas, 1480) entre otros muchos ejemplos. Interesante una vidriera de St. Neot, (Cornualles), en la que la serpiente tiene cabeza claramente masculina (hay varios casos de sexo dudoso), vid. ANDERSON (1963), p. 144, Pl. 15b). La tradición de la serpiente-mujer se mantiene hasta el Renacimiento y aparece en la obra de Paolo Uccello (fresco de Sta. M^a Novella de Florencia, 1430), Masolino da Panicale (Capilla Brancacci, 1425-1427), Lorenzo di Pietro (Hospital de S^a M^a della Scala de Siena, 1445-1448), Mantegna (base de la *Virgen de la Victoria*), Miguel Ángel (Capilla Sixtina) y Rafael (*Estandia della Signatura*).

202 ANDERSON (1963), p. 143; ROSE y HEDGECOE (1997), p. 127.

nos informan que el actor que representaba el papel de serpiente necesitó una chaqueta y una cola pintada, además de una peluca blanca²⁰³.

Son datos suficientes para pensar en una influencia teatral en algunos casos, si bien las fechas de todos los testimonios dramáticos aludidos²⁰⁴ son muy posteriores a la aparición del asunto en el arte por lo que no cabe pensar en un origen teatral para el motivo que nació en la literatura y en el arte y creció más tarde en la escena²⁰⁵. La iconografía puede ser un recuerdo de las sirenas antiguas que produjo una contaminación entre las dos formas de representar el demonio: el demonio espíritu (representado por un niño pequeño) y el demonio animal-monstruo “posiblemente –como señala Francastel– por influencia de la antigüedad que representó, sobre todo en innumerables camafeos y piedras talladas, no pocas serpientes antropomórficas”²⁰⁶. Hay, sin embargo, testimonios en la literatura anteriores a su aparición en el arte, en textos además muy influyentes en la imaginería. Henry Kelly busca su origen en algunos comentarios al Génesis realizados en torno al año 1000 (*Glosas de Beda*) en los que se inspira Pedro Comestor que en su *Scholastica Historia* (segunda mitad del XII), afirma que la serpiente tenía cabeza de mujer “*virgineum vultum habens*”. Posteriormente Vicente de Beauvais (mediados del XIII) en el *Speculum Naturale* describe a la serpiente como un reptil poderoso con patas, cuerpo de dragón y cabeza femenina “*virgineum vultum habuit*”²⁰⁷. Ambas obras fueron muy populares, sobre todo en la Europa del Norte, y sabemos de su influencia en la imaginería.

En la Península, el motivo no fue completamente desconocido aunque no es muy abundante. Probablemente español es un Beato tardío de la Biblioteca Morgan (terminado en 1220) en cuya página genealógica aparecen como es habitual Adán y Eva en la escena de la tentación con una peculiar “serpiente” con cola de reptil, alas y cabeza femenina,

203 ROSE y HEDGECOE (1997), NA II, p. 126 y portada.

204 Ya en el *Jeu d'Adam* (s. XII) se menciona en una rúbrica (Escena IV) a una “*serpens artificiose compositus*” aunque se trataba de una figura muda, quizá una serpiente mecánica o un simple maniquí, y no se hace referencia a su aspecto femenino. En el *Jeu*, Adán enfadado por el engaño de Eva la amenaza y levanta su mano contra ella (*tunc namum contra Evam lavabit*), una escena que aparece representada en un capitel de Notre-Dame-du-Port de Clermont Ferrand (BREHIER (1925), p. 49).

205 REAU (1996) I, 1 p. 108 piensa dada la cronología de los ejemplares más antiguos (Klosterneuburg, 1181, Amiens y Auxerre, siglo XIII) que los autores teatrales no hicieron otra cosa que copiar la escultura de las catedrales. Cita además algún caso curioso como una miniatura de una *Biblia cum figuris* del siglo XIII con una serpiente bifronte, dos cabezas humanas que miran una a Adán y la otra a Eva.

206 FRANCASTEL (1952) p. 160 y (1988), p. 468.

207 Las citas en BONNELL (1917), pp. 256 ss. Vid. también KELLY (1971). Exactamente con el aspecto que el de Beauvais le adjudica –cuerpo de dragón y cabeza femenina– aparece en una ilustración del *Speculum Humanae Salvationis* de la Biblioteca Real de Bruselas (ca. 1324, COOK (1927-28), fig. 21). Siguen también la tradición de la serpiente-dragón escritores como Guido della Colonne en su *Historia Destructionis Trojae* (1287).

exactamente como se describe al maligno en la rúbrica del drama de Chester²⁰⁸. Francesa, pero conservada en España desde el siglo XIII es la Biblia Moralizada de San Luis, regalo del monarca francés a Alfonso X el Sabio, en la que aparece también una serpiente con cuerpo de reptil, brazos humanos y cabeza masculina. (Fig. 26)²⁰⁹

Del siglo XV es una tabla hispanoflamenca del retablo de la Iglesia de Santa María del Castillo de Frómista (Palencia), atribuida al Maestro de los Balbases (Fig. 45). Aparece también la serpiente antropocéfala en un plato limosnero de finales del siglo XV que se conserva en la casa parroquial de Baños de Cerrato (Palencia) (Fig. 27). La serpiente, enroscada en el árbol, tiene cabeza humana y un rostro burlesco, como de máscara teatral, lleva además un extraño tocado con bolas, quizá una capucha de *fou* o de bufón²¹⁰. De finales del siglo XV es también una tabla palentina del Maestro Antonio, y ya de la primera mitad del XVI un respaldo de la de la sillería de coro de Xunqueira de Ambía (Ourense), obra quizá del círculo de Cornellis de Holanda. Es también probable que el demonio-serpiente apareciese en el teatro peninsular aunque la referencia en un inventario de enseres para la representación del *Misteri d'Adam i Eva* valenciano (1672) que menciona “*el vestit de tela de la serpent,*” no permite mayores precisiones²¹¹.

Tutivillus

Entre las variopintas huestes infernales que pueblan la escena medieval, ocupa en el teatro inglés un lugar de privilegio el demonio Tutivillus (o Tityvillus)²¹², encargado de presentar en el Juicio Final los rollos de pergamino en los que él y sus ayudantes han ido anotando las palabras omitidas en el coro y en la misa por los clérigos poco cuidadosos y

208 *Morgan Library*, MS. 429. COOK (1927-28), pp. 163-64, fig. 25.

209 La Biblia, copiada e iluminada en París entre 1226-1234, se conserva en la Biblioteca catedralicia de Toledo. Hay una edición facsímil de M. Moleiro, Barcelona, 1999.

210 Interesante también, como posible testimonio del origen del motivo en las sirenas antiguas, es un San Miguel de marfil filipino del siglo XVIII, hoy en la Iglesia de S. Miguel de Aguilar de Campóo (Palencia), que ataca con su espada a un demonio-sirena con cola de pez, plumas en el torso y cabeza femenina (MARTIN GONZALEZ (1977), II, p. 17 y lam. 4).

211 HUERTA I VIÑAS (1976), p. 34.

212 Vid. HUARD (1947-48) y HALM (1952). Su nombre hace probablemente referencia a su actividad como escritor de *títuli*. Otras variantes del nombre en JENNINGS (1977), el trabajo hasta ahora más completo sobre el tema en un volumen monográfico de la revista *Studies in Philology*. En el latín clásico (Plauto, *Casiana*, 347) se utilizó la voz “*tivillicium*” con el significado de menudencia, cosa de poca importancia.

las expresiones indecorosas pronunciadas por los fieles en los templos²¹³. La historia de este demonio notario se hizo muy popular y aparece en numerosas compilaciones de sermones medievales desde el siglo XIII (en el *Promptuarium exemplorum* de Jacques de Vitry²¹⁴, en la *Summa Predicantium* de John Bromyard²¹⁵, y en el *Dialogus Miraculorum* de Cesareo de Heisterbach, entre otras²¹⁶) donde se le atribuyen diferentes habilidades como la de derramar la tinta de los copistas y provocarles olvidos lo que llevó a asociarlo con los libros y las bibliotecas representándose a la entrada de las mismas²¹⁷.

Michael Camille interpreta el *exemplum* como una expresión del carácter “letrado” de los demonios y de la concepción ideológica que la clerecía tiene de la escritura, de su poder como instrumento de dominio²¹⁸. Parece probable, pero cuando los autores teatrales recogieron la historia de los tratados homiléticos y la adaptaron a la escena, la transformaron convirtiendo a Tutivillus en un personaje cómico que explica su cometido en una mezcla de vernáculo y latín macarrónico y supera el papel que juega en el sermón, ya que no se limita a llevar las omisiones sino que carga la nómina completa de los pecados de la humanidad: *My name is Tutivillus/ My horn is blawen/ (...) briefs in my bag, man, of synnes dampnabill*, dice en los Towneley Plays (nº XXX, vv. 212 ss.), al tiempo que uno de sus ayudantes se queja de que tener que llevar más *sinnners' rolls* de los que puede cargar.

Tutivillus aparece también en la moralidad inglesa *Mankind*,²¹⁹ en el drama del Juicio Final de Chester y, ya en la época isabelina, en el *Epicoene* de Ben Jonson y *Twelfth Night* de Shakespeare. En Francia interviene Tithinilus en el *Mystere de l'assomption de la Vierge* como

213 Su función es una crítica a una práctica frecuente en las misas pagadas por los difuntos, en la que generalmente se suprimía la consagración (“misas secas”) y se decían apresuradamente, omitiendo la recitación de las horas y saltándose palabras. En todo caso, la tradición popular medieval hizo extensiva la crítica al común de los cristianos cuyas palabras omitidas o equivocadas en misas y oraciones se creía que se iban acumulando en un saco que sería colocado en el platillo de los pecados durante el pesaje de las almas del Juicio Final teniendo el infractor que cargar con él en el infierno o en el purgatorio.

214 *Exempla*, nº 19 ed. T. F. CRANE, Londres, E.T.T.S., 1890 p. 141. Es el testimonio más antiguo (ANDERSON (1963), p. 173).

215 En Bromyard aparece acompañado por Grisillus que se encarga de apuntar las palabras omitidas por los laicos. Owst relaciona la caracterización que hacen del demonio los predicadores británicos con la imagen del demonio en el teatro inglés, y otro tanto se podría decir de la imagen del infierno. Bromyard habla de su boca oscura y mal oliente, de los dragones, serpientes y gusanos que lo habitan, de los lamentos y gritos de los condenados etc. (OWST (1966), p. 523).

216 En Heisterbach (dist. IV, cap. IX) no se especifica el nombre. Véanse otros casos y las referencias de los citados en OWST (1966) [1933], pp. 512-14, 520 y 526.

217 Vid. VIEILLARD (1957).

218 CAMILLE (1985), p. 40, señala también que el rollo, como el lenguaje hablado, se mueve sólo de manera lineal y quizá por eso en la pintura medieval se representa la voz mediante “rollos” que llevan en sus manos los que hablan.

219 Ca. 1465-70 debía de ser personaje popular ya que, mediada la representación, los actores que representaban los Vicios aprovechaban para hacer una colecta entre el público instando a los presentes a pagar para ver el “abominable aspecto del diablo Tutivillus”, al que describen como “un hombre con una cabeza que es de gran omnipotencia”. Luego, en un recurso todavía muy utilizado en el teatro de títeres e infantil, invitan al público a hacerse cómplices de Tutivillus y no dar la voz de alarma avisando de sus intenciones a *Mankind* (vid. SMART (1917), pp. 21-25).

“*notaire et greffier des Enfers*” y, aunque sin precisar nombres, en los *Miracles de Ste. Geneviève* una indicación escénica ordena que durante un intermedio en la acción los demonios se sienten y estudien sus rollos con la relación de los pecados, preparando la acusación²²⁰. Muy popular debió de ser también el personaje en Alemania ya que aparece en varias piezas teatrales del siglo XV en las que se le llama generalmente Titinil (*Redentiner Osterspiel, Pfarrkirker, Haller Passionspiele...*)²²¹.

En el arte, las representaciones de Tutivillus llevando un largo rollo de pergamino y haciendo gesto de escribir o de pasar lista de los pecados de los condenados son relativamente frecuentes pero como sujeto aislado y no en la escena del Juicio Final. Es un motivo típico de las misericordias de las sillerías de coro –la moraleja de su historia lo hace especialmente adecuado para ellas– y su abundancia muestra que Tutivillus debió de ser un personaje muy popular entre la clerecía, especialmente en Inglaterra. Aparece en misericordias de Gayton²²², Enville, –aquí sin rollo–, la Catedral de Ely –estirando con los dientes el pergamino porque ya no le queda espacio para escribir en él– y S. Lorenzo de Ludlow²²³. Los casos en otros medios son escasos: Hildburg identifica con Tutivillus al demonio que sopla un cuerno en el descenso de Cristo a los Infiernos de un alabastro de Carcasona (siglo XIV)²²⁴ pero no deja de ser una hipótesis ante la ausencia de los pergaminos. Más claro es el caso de una pintura mural de Churchtown ya que la inscripción que tiene no deja lugar a dudas: DEMON SCRIBIT IBI CUNTA LOCUTA SIBI ... AGITAT IN TEMPLO GENTES CAVEANT SIMUL ESSE LOQUENTES²²⁵.

Anderson piensa en una influencia del teatro en los imagineros ingleses aunque destaca que en el arte no aparece, salvo como excepción (un caso en Charlton Mackrell (Somerset)²²⁶), el “gran saco” de rollos que mencionan Vitry, Bromyard y el teatro.

220 Texto en JUBINAL (1838), I, p. 232. En la *Representació de la tentatio que fonch feta a nro. se. xpt.*, escenificada en Mallorca, hay también un “consejo de demonios” para preparar estrategia de la tentación “*y aisutant y molts peroreccions dels peccats mortals*” pero ninguno de los siete demonios que forman el consejo es Tutivillus. (vid. LLABRES (1905), p. 129).

221 Vid. JENNINGS (1977).

222 ANDERSON (1963), Pl. 24^a.

224 GRÖSSINGER (1997), pls. 14, 110, 116 y 117. En pp. 78-81 y 88, piensa en una influencia teatral siguiendo a Anderson. En concreto el caso de Ludlow lo relaciona con el drama del *Juicio Final* de Chester, en el cual la deshonesto mujer del cervecero es la única alma que permanece en el infierno después del Descenso de Cristo, de modo que el demonio *Secundus* le ofrece matrimonio.

224 HILDBURGH (1949), p. 90 y Pl. XXc. ANDERSON (1963), pl. 6c.

225 ANDERSON (1963), p. 174. YARZA (1996), p. 109 cita otros dos casos: un fresco de Rorby (Dinamarca, ca. 1425) y una escultura de la iglesia de St. Denis de Lincolnshire.

226 ANDERSON (1963), p. 174, pl. 24d.

Centrándonos en la Península Ibérica, creo que podemos identificar sin dudas a nuestro personaje en una misericordia de la Catedral de Sevilla²²⁷ que ya había sido interpretada por Isabel Mateo²²⁸ y por Dorothy y Henry Kraus²²⁹ como un demonio inscribiendo el nombre de los pecadores pero sin mencionar a Tutivillus ni hacer referencia al teatro y a los sermones. Yarza quiere verlo también, en su faceta de merodeador de bibliotecas, en el diablo cargando un hato de libros a la espalda que aparece a la derecha de la *Virgen de la Misericordia* del Monasterio de las Huelgas (Burgos) (Fig. 28). Estoy de acuerdo con la identificación, pero creo más probable que los códices que lleva contengan los pecados de aquellos a los que la Virgen protege con su manto.²³⁰

El personaje es, sin embargo, prácticamente desconocido en el teatro y la literatura homilética peninsulares por lo que hay que pensar en una transmisión por vía artística²³¹. Ya Isabel Mateo notó el parecido de la figura sevillana con la de la misericordia de Ludlow y en efecto a un libro de modelos común deben de remitir ambos casos.

Los Tormentos

El catálogo de los sufrimientos y torturas que los condenados padecen en las representaciones medievales del infierno es enorme y se ha destacado siempre por parte de los estudiosos la extraordinaria imaginación que muestran los artistas, al tiempo que se intentaba encontrar su fuente de inspiración en relatos escatológicos, ya sean latinos o árabes, o en las prácticas penales de la justicia de la época que, como es sabido, utilizaba sistemáticamente la tortura como castigo y para extraer confesiones, práctica en la que se alcanzó un notable grado de refinamiento.

227 KRAUS (1984), p. 107 sitúa su comienzo en 1464. Se terminó en 1478 y su autor fue el español Nufro Sánchez según una inscripción aunque quizá algunas piezas (pocas) las añadiera posteriormente el flamenco Pyeter Dancart (MATEO GOMEZ (1979), p. 27), en fechas posteriores se hicieron reparaciones tras el hundimiento de la bóveda del crucero en 1511, en 1888 se le hizo otra, desafortunada, restauración. Isabel Mateo (p. 28) piensa que debió de comenzarse durante el reinado de Enrique IV aunque el grueso de la obra correspondería a la época de los Reyes Católicos que aparecen retratados en una de las misericordias.

228 MATEO GOMEZ (1979), p. 361 y fig. 333.

229 KRAUS y KRAUS (1984), p. 163, fig. 146.

230 Tabla atribuida a Diego de la Cruz o su taller, vid. SILVA MAROTO (1990), pp. 398-400 y YARZA LUACES (1996), p. 109 fig. 2.

231 Véase alguna referencia en VIEILLARD (1957) La fuente última de la historia (los *exempla* de Jaques de Vitry) era conocida en España o al menos la imaginería derivada de ellos (caso de la historia de Aristóteles y Campaspe).

No es mi intención abordar aquí el estudio sistemático de los tormentos infernales que imaginó la Edad Media, tan sólo pretendo mostrar algunas relaciones entre las artes plásticas y lo que se hacía en el teatro, añadiendo las prácticas teatrales a la nómina de influencias de las representaciones plásticas de temática escatológica y mostrando a su vez la frecuente inspiración de los dramaturgos en las artes plásticas.

Como en el arte, es frecuente en el teatro (*L'Anticristo e il Giudizio Finale, Judgment General* provenzal...) que cada diablo tenga asignada la tortura de una categoría de pecadores. Ya Orígenes decía que cada vicio tenía detrás un demonio y así en la lauda umbra del siglo XIII Satán tortura a los lujuriosos, Belzebú a los orgullosos, Macometo a los coléricos y Zabatù a los sodomitas asándolos como a cochinillos:

*Rostite a guisa de porchebe ;
Zabatù or n'aggie cura,
Fa encender bien lo forno,
E volta bien l'arosto atorno.*²³²

Terrible tortura que tiene su exacto paralelo artístico en el infierno del tímpano de la portada occidental de la iglesia de Santa Fe de Conques (ca. 1115-20, Fig. 30) en el que aparecen dos demonios asando a un condenado al que tienen empalado y voltean sobre el fuego²³³, y en el *Juicio Final* del tímulo de Doña Inés de Castro en Alcobaça (finales del siglo XIV) en el que un diablo hace girar *al espeto* a un usurero -la bolsa al cuello lo identifica inequívocamente-, ante la boca del infierno.²³⁴ Cuando El Bosco representa en la tabla central del tríptico del *Juicio Final* del Museo de Viena²³⁵ a un condenado al que fríen en una sartén unos demonios y a otros empalados y preparados para asar, no está dando pruebas de una “imaginación enfermiza” como a menudo se ha dicho, sino desarrollando

232 La lauda de *L'Anticristo e il Giudizio Finale* se representaba en Umbría durante el siglo XIII el Domingo de Adviento. Texto en LAZAR (1971), p. 246. También en la *Passione di Revello*, el único drama cíclico italiano, obra de clara filiación francesa, aparecía el Infierno como una gran cabeza animalesca con boca y orejas enormes, y su interior era como una inmensa cocina en la que los condenados eran despiezados y cocinados.

233 Según Mâle y Bevington se trata de un cazador furtivo lo que explicaría la cabeza de liebre de uno de los diablos torturadores (¿una máscara?).

234 MORALEJO ALVAREZ (1991), fig. 6. En el infierno del Libro de Horas de Carlos III de Navarra del Museo de Cleveland (1404-06), de origen francés, probablemente parisino, es un obispo el personaje al que un demonio da vueltas con la manivela al tiempo que lo rocía de caldo con una gran cuchara (Fig. 31).

235 BOSING (1989) p. 39.

una antigua tradición literaria y plástica y, en última instancia, reproduciendo lo que veía en el teatro. Lo mismo hace, y por las mismas fechas, Ch. Marlow en su *Doctor Faustus*, obra que a pesar de su fecha refleja la concepción medieval del infierno, inspirada en el *Calendario de los Pastores*, y no la visión metafórica calvinista de otros dramas renacentistas ingleses, cuando nos describe a los condenados asados “*on burning forks*” y alimentados con sopas de fuego ardiente (“*These, that are fed with sops of flaming fire*”) ²³⁶.

Esta última referencia nos lleva también a una antigua tradición que asociaba el castigo de la gula con la obligación del condenado en el infierno de beber una copa con ascuas o fuego de azufre, castigo aparece en la literatura escatológica musulmana ²³⁷ pero que es anterior en la tradición judeo-cristiana ya que se alude a él en el Salmo 10, 7 (“lloverá sobre los impíos carbones encendidos, fuego y azufre/ y huracanado torbellino será la parte de su cáliz”). El castigo es frecuente en el arte (Infierno de Tudela, pinturas de la Sala Capitular de Salisbury –una Virtud vierte la copa en la boca de la Gula–, misal de Santa Eulalia) y en la literatura homilética (el predicador inglés del siglo XIV John Bromyard amenaza a los glotones con una copa infernal conteniendo fuego y azufre) ²³⁸. Quizá los casos ya comenzados de Bartolomé Bermejo y Rafael Destorrents, en los que los demonios dirigen sus artilugios ígneos hacia la boca del torturado intenten ilustrar también la creencia medieval sobre el castigo que espera a los pecadores de gula.

Beatriz Mariño ha establecido una relación entre los tormentos del arco de la derecha del Pórtico de la Gloria, y los de otras obras contemporáneas, con las torturas que practicaba la justicia de la época destacando los numerosos paralelismos existentes entre los tormentos que se representan en Conques o Tudela y los que se describen e ilustran en un ejemplar de 1296 de las *'Costumbres de Toulouse'* (BNP, Ms. lat. 9187). Sin duda la relación existe –la “imaginación” hay que entenderla en la Edad Media siempre como esencialmente concreta y visual–, como existe un claro paralelo entre los garfios, mazas y tridentes que llevan los demonios en el arte y los aperos cotidianos que se utilizaban en la época ²³⁹.

236 Acto V, escena III, vv. 133 ss., ed. STEANE (1969), p. 335. La relación entre la pintura de El Bosco y la obra de Marlow ya había sido señalada por WILLIAMSON CARY (1992), p. 189.

237 MELERO MONEO (1984) p. 205.

238 OWST (1961), p. 431, para otros casos en los sermones vid MARIÑO (1991), nota 6.

239 Vid. PALMER (1992), p. 24-25

Sin embargo, ello no invalida la posible existencia de una conexión teatral ya que los tormentos que se practicaban en la realidad eran también los que se hacían en escena y el “armamento” de la hueste infernal en el teatro era un conjunto variopinto de instrumentos de tortura, armas y aperos de labranza como nos muestra en animado grupo el autor de las miniaturas del *Mystère du Jour dou Jugement* provenzal (Fig. 43)²⁴⁰.

En el *Juicio Final* del Camposanto de Pisa (ca. 1350)²⁴¹ se representa el infierno con claras resonancias teatrales. Los tormentos no son aquí risibles sino duros y crueles. En la esquina superior izquierda aparecen dos hombres destripados con los intestinos colgando, es el castigo que se daba en Inglaterra a los condenados por traición, arrancarles las tripas todavía vivos,²⁴² y así se describe a un grupo de condenados en las rúbricas del *Misterio de los Hechos de los Apóstoles* de Bourgues²⁴³. No siempre es fácil saber si la realidad imita al arte o a la inversa.

En el *Juicio Final* de Pisa nos proporciona una buena muestra del aspecto que podría tener la topografía infernal en la escena medieval²⁴⁴. La boca del infierno se abre a un pasadizo que conduce a un recinto con aspecto de casa o castillo dividido por tabiques en varios niveles y estancias en las que se tortura de diferentes formas a los condenados²⁴⁵. Es sin duda un reflejo de la escenografía tipo *loca* o *platea* que sirvió también de inspiración a Memling en la tabla de la *Pasión* de la galería Sabauda de Turín.²⁴⁶ Infierno similar, con división en *plateas* es el de Fra Angélico en San Marcos (Lam. XVII-A, Fig. 9) o el de la *Guild Chapel of the Holy Cross* de Stratford-on-Avon (Inglaterra), hoy prácticamente desaparecido pero conocido por un grabado que Thomas Sharp incluyó en su *Dissertation on the Mysteries* (1825), (Fig. 7) unánimemente interpretado como un reflejo de la

240 Besançon, *Bibliothèque Municipale* ms. [M] 579, fol. 26v.

241 Atribuido a Orcagna, fue destruido durante la segunda Guerra Mundial. Funde la visión de Dante con la iconografía que Giotto había utilizado en la capilla Scrovegni y en la del Bargello de Florencia, de tradición medieval e inspirada en modelos bizantinos como el mosaico de Torcello (ca. 1200). Foto en WICKHAM (1980), fig. 52.

242 Vid. BOASE (1972), p. 16. Era sin duda la muerte más infamante, en un capitel de San Pedro de la Rúa (Estella, Navarra) aparece destripado el tirano Egeas, verdugo del Apóstol San Andrés (ARAGONES ESTELLA (1996), fig. 58). Son frecuente también las representaciones del suicidio de Judas, el traidor por excelencia, en las que aparece colgando del árbol en el que se ahorcó con las tripas de fuera y un demonio que sale de su cuerpo llevándose su alma.

243 WICKHAM (1980), pp. 4, 152 y 400.

244 El Purgatorio (o el Limbo) se representa en el teatro por medio de una torre cuadrada con un cercado circular en el que aparecen las almas. Así aparecía en *Mystere de la Résurrection* atribuido a Jean Michel (BNP Ms. franc. 972): “*de la faison d'une grosse tour quarrée environnée de retz et de filetz, ou d'autre chose clere, affin que parmy les assistants puissent veoir les ames qui y seront dedens*” (COHEN (1951) [1906], p. 94)

245 La compartimentación del infierno en diferentes estancias dedicadas a cada tipo de pecador e incluso a cada grupo social se hace frecuente en el gótico pero los primeros pasos de esta concepción pueden rastrearse en el románico en obras como los tímpanos de Autun y Conques (vid. ARAGONES ESTELLA (1996), p. 114.

246 Vid. O'CONNELL (1995).

escenografía teatral con su división en dos niveles y su boca del infierno adosada a una estructura sólida, un muro almenado, como en la escenografía que Hubert de Cailleau diseñó para la *Pasion* de Valenciennes de 1547 (Fig. 35)²⁴⁷.

En la Península tenemos un caso parecido de topografía infernal en el *Juicio Final* del túmulo de D^a Inés de Castro en Alcobaca²⁴⁸. La división del espacio en diferentes *mansiones*, los remates acastillados, la representación de la entrada del infierno por medio de una boca animalesca y los tormentos que se practican a los condenados son similares a los de las obras precedentes. No pretendo que exista una inspiración directa en una pieza teatral. Moralejo ha demostrado la vasta cultura figurativa y literaria que se encuentra detrás de la iconografía de los túmulos de Alcobaca y especialmente las influencias italianas. Los escultores alcobacenses adaptaron un modelo iconográfico que tenía en su origen una inspiración teatral a la visión inmisericorde y ejemplarizante que tenía el rey Don Pedro de la Justicia. El Cristo Juez del sepulcro de Inés es el propio rey que castiga a los implicados en la conspiración que acabó con la vida de su amada²⁴⁹.

Las grandes representaciones del Infierno y del Juicio Final desaparecen casi completamente, tanto en el arte como en el teatro, a mediados del siglo XVI. Aunque el Juicio Final de Miguel Ángel sirvió de fuente de inspiración para los artistas en muchos detalles, prácticamente ninguno de los maestros posteriores de primera fila volvió a enfrentarse con el tema, sólo Tintoretto abordó el asunto (*Juicio Universal* del coro de la *Madonna dell'Orto* de Venecia) y el Greco si consideramos suyo el polémico políptico de Módena, uno de los últimos casos en los que aparece en el arte la Boca del infierno²⁵⁰.

247 Vid. ANDERSON (1963), p. 128; DAVIDSON (1978), pp. 6-8 y SCHMIDT (1995), p. 169.

248 MORALEJO ALVAREZ (1991), fig. 6.

249 Vid. MORALEJO ALVAREZ (1991), especialmente pp. 87-88.

250 Descubierta en los desvanes de la Galería Estense de Módena, fue atribuido al Greco por PALLUCHINI (1937). La atribución fue durante años unánimemente admitida por la crítica. Sin embargo, uno de los principales especialistas en la obra del cretense (WETHEY (1967) [1962]) negó la autoría atribuyéndolo a un supuesto Maestro Domenikos diferente al Greco. Arslam, recogiendo la tesis de Wethey, nota como en el políptico aparecen motivos que no serán habituales en la obra del Greco hasta 1585-90 por lo que piensa que pueda tratarse de un imitador tardío. Wethey, sin embargo, admitió la atribución en el Congreso de Toledo de 1982, tesis que se vio luego confirmada por el hallazgo de una tabla en Creta con la misma firma del Maestro Domenikos.

Capítulo XVIII: El Ciclo Mariano

Es un lugar común en los estudios de teología medieval la afirmación de que el culto a la Virgen aparece en los siglos del gótico. San Bernardo en el siglo XII fue el gran propagandista de la causa mariana que alcanza el éxito en el XIII con el desarrollo de un culto tierno y humano que no es más que una manifestación de la revalorización de lo femenino que se produce en este siglo. La devoción a la Virgen y el renovado interés por los episodios legendarios de su vida en el arte y la literatura son, como la poesía trovadoresca y el “amor cortés”, manifestaciones del redescubrimiento de la mujer que tiene lugar en el siglo XIII.

Aunque desde los primeros siglos del cristianismo los Padres de la Iglesia y los artistas cristianos se ocuparon de la figura de María (San Ireneo de Lyon que vivió en el siglo II ha sido considerado como el primer teólogo mariano), tanto la teología como el arte se concentraron en el misterio de la maternidad de la Virgen sin preocuparse de su faceta humana (vida y muerte) ni de su trascendencia celestial (Asunción y Coronación). La literatura apócrifa había desarrollado desde mediados del siglo II los episodios legendarios de la vida y asunción de la Virgen¹, sin embargo, estos relatos apenas tuvieron repercusión en el arte hasta el siglo XIII cuando los episodios de su infancia, matrimonio, muerte y asunción, aparecen esculpidos en todas las grandes catedrales que frecuentemente están dedicadas a María e inevitablemente cuentan con un portal consagrado íntegramente a ella².

1 Para la vida de María la fuente más antigua es el *Protoevangelio de Santiago* o, más propiamente, *Libro de la Natividad de María*, escrito en la segunda mitad del siglo II. Sobre los episodios de la muerte y Asunción el relato más antiguo se encuentra en el *Transitus Sanctae Mariae*, atribuido a Leucio, un discípulo de los apóstoles

2 Para Reau el ciclo de la *Dormición* procede de bizancio (*Koimesis* con 12 apóstoles y Cristo llevándose el alma), el de la *Asunción corporal* de Italia y de Francia el de la *Coronación*, iconografía que cuenta con paralelos en el arte clásico, en las representaciones de dioses entronizados y emperadores con su esposa. El origen francés de la iconografía de la Coronación ya había sido postulado por Mâle quien pensaba que el mosaico de Sta. M^a in Trastevere (1140-43) derivaba de una vidriera encargada por Suger para Notre-Dame de París. Efectivamente el tema no existe en Bizancio (aunque es frecuente en la patristica oriental) pero hay casos anteriores en la miniatura otomana tardía y en la escultura inglesa (tímpano de Quenington y capitel de la abadía de Reading (1^a/2 XII, VERDIER (1980), figs, 1 y 2). En la escultura monumental francesa el primer caso es el tímpano de Senlis (ca. 1170) luego imitado en Mantes (ca. 1170-80, muy mutilado, vid. VEDIER (1980), fig. 16), Laon (1195-1200) y St. Yved de Braine (1205-15) o Chartres (crucero norte,

El nuevo interés por la figura de María tuvo repercusiones no sólo en el arte sino también, naturalmente, en la liturgia (el *Angelus* y el Oficio diario de la Virgen se introducen a finales del siglo XIII), en la tratadística (destacan el *De laudibus beatae Mariae* y el *Speculum beatae Mariae*)³ y en el teatro.

En este último ámbito, la Virgen aparece en principio como figura secundaria y en ocasiones muda en dramas de la Natividad, Magos y Pastores⁴. Aunque no son demasiado abundantes, se conservan algunos dramas litúrgicos latinos en los que María es la protagonista en su Presentación en el templo, Purificación, la Anunciación y la Asunción⁵. Las leyendas marianas se introducen también en los grandes dramas cíclicos bajomedievales en lengua vernácula. No faltan obras (el *Ludus Coventriae*, por ejemplo) en las que se ponen en escena los episodios legendarios de la vida de María como la Purificación o los Desposorios, y es probable que estas representaciones hayan ejercido alguna influencia sobre los imagineros⁶. En los siglos XIV y XV, sin embargo, se prestó especial atención en todos los países a los episodios de la Muerte, Asunción y Coronación⁷ y fueron estos los que generaron mayor número de representaciones artísticas.

Muerte, Asunción y Coronación de la Virgen

Los evangelios canónicos no dicen nada de los últimos años de la vida de María y de su muerte, aunque la imaginación de los apócrifos llenó pronto los silencios del relato canónico. El más antiguo de los apócrifos asuncionistas es el *Transitus Sanctae Mariae*, probablemente del siglo II y atribuido por el Pseudo Melitón a Leucio, discípulo de los

1205-10).

3 Vid. MÁLE (1986), p. 238.

4 Vid. YOUNG (1932), I, pp. 526 y 530 y II, pp. 15, 118, 180, 188 y 190.

5 YOUNG (1932), II cap. XXIV, pp. 225-57.

6 En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conservan dos paneles de alabastro ingleses (s. XV) en los que se representa la *Presentación de la Virgen en el templo* y los *Desposorios de la Virgen* con rasgos probablemente inspirados en el teatro. En la *Presentación*, aparece por ejemplo un ángel incensando al pie de las escaleras del templo por las que la niña asciende milagrosamente. El ángel, no aparece mencionado en el apócrifo *Protoevangelio de Santiago* ni en el *PseudoMateo*, pero sí en el texto del *Ludus Coventriae*. Idéntica influencia teatral cabría atribuir a la arquitectura del Templo y a la mitra de obispo del Sumo Sacerdote en el panel de los *Desposorios* (vid. HILDBURGH (1949), p. 70- 74 y más arriba, el capítulo dedicado a Escenografía y Arte)

7 Para Francia e Italia vid. QUIRANTE (1987), pp. 24-26, para Inglaterra véase la edición castellana que hacen PORTILLO y GOMEZ LARA (1995) de las cinco piezas conservadas del s. XV, 4 del ciclo de York y una de N-Town (*Ludus Coventriae*) y además de un fragmento tardío (S. XVI), procedente también de York.

apóstoles⁸. Quizá inspirado en tradiciones orales y con una fantasía desbordada, de él deriva en buena parte, aunque condene sus excesos, el pseudo Melitón de Sardes (*De Transitu Virginis Mariae*, mediados del siglo VI), base para la mayoría de los relatos posteriores: el Evangelio de San Juan el Teólogo, el Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica⁹, el Pseudo José de Arimatea (*Transitus A*)¹⁰ y los relatos de Gregorio de Tours, del Pseudo Dionisio Areopagita (siglo VI) y de San Juan Damasceno (*Oratio secunda de Dormitione Deiparae*, s. VIII). La mayoría de estos relatos apócrifos, inspirados en el relato evangélico de la Muerte y Glorificación de Cristo, los recoge, ya en el siglo XIII, Jacobo de Vorágine en su *Leyenda Dorada*¹¹.

En Occidente el testimonio más antiguo es el de Gregorio de Tours¹² (muerto en el 593) que menciona claramente la Asunción de la Virgen y muestra el conocimiento de la literatura apócrifa oriental. A partir del siglo IX abundan los testimonios que afirman de modo explícito la realidad de la asunción corporal de María y muestran las razones de su conveniencia. Nokter de St. Gall (ca. 870), Fulberto de Chartres (s. XI), S. Pedro Damiano, S. Anselmo, Hildeberto de Le Mans, Pedro Abelardo, S. Bernardo (s. XII) y más tarde los escolásticos (S. Alberto Magno, Sto. Tomás o S. Buenaventura) en homilías, tratados y sermones, afirman así mismo la realidad de la Asunción.

En España el primer testimonio del culto de la Asunción de la Virgen aparece en un sacramentario, ritual y pontifical de la liturgia catalano-narbonesa procedente de Roda de Isábena¹³ También en el *Liber Mozarabicus Sacramentorum* de Silos (1039) publicado por Ferotin¹⁴ hay un relato completo de la Dormición y la Asunción, conforme a los apócrifos asuncionistas (*Transitus W*) y una versión del *Transitus* del Pseudo Melitón. Contamos así

8 Se conocen diferentes versiones aunque quizá la más cercana al original sea la etíope del siglo V titulada *Libro del reposo* o de la *dormición* (*mashafa eraft*), de la que derivarían el *pseudo-Tesalonicense*, el *Pseudo-Melitón* y el *Transitus W*.

9 *Discurso sobre la Dormición*, ca. 620. Para DUHR (1946), pp. 135-36, es el texto más influyente en el arte.

10 Los manuscritos conservados son de los siglos XIII y XIV (vid. SANTOS OTERO (1991), pp. 567 ss.) aunque algunos como Duhr piensan que el original podría ser anterior, de finales del X o comienzos del XI.

11 Cap. CXIX, ed. española vol I, pp. 477-98. Sobre la influencia del relato de la *Leyenda Dorada* en la iconografía de la Coronación de la Virgen vid. VEDIER (1986).

12 *De Gloria Martyrum*, libro I, cap. IV, en Migne, P.L. XXI, col.708

13 Ca. 1000, vid. ROMEU i FIGUERAS (1986), p. 207. Muchos estudiosos del campo eclesiástico (el Padre Fita, por ejemplo) han supuesto un origen bizantino para la liturgia asuncionista peninsular que penetraría en los ss.VII y VIII por la zona valenciana, en el momento álgido de las relaciones con Bizancio. Para el P. Gordillo la solemnidad litúrgica de la Asunción (en España se la denomina siempre *adsumtio* y no se emplea la voz *dormitio* ni sus variantes griegas) era ya conocida en la Península en el siglo VII en relación con las obras de San Ildefonso de Toledo (GORDILLO (1922), pp. 10-11 y 55-71). La vía concreta de transmisión de los relatos asuncionistas sería para Benedicto Nieto la de las peregrinaciones a Jerusalén (NIETO (1950), pp. 21-22).

14 FEROTIN (1912) *Officium de Adsumtio Sancte Marie*, pp. 788 y 792. Recoge el texto con traducción castellana NIETO (1950), pp. 23-29.

mismo con una narración apócrifa de la Asunción publicada por Tamayo Salazar refundiendo el texto del *Legendarium Segobiense* y de diversos breviarios¹⁵. Algo más tardíos son los testimonios de la Cantiga 419 de Alfonso X el Sabio y del *Tractado de la Asunción* de Don Juan Manuel (1342), obra de ambiente dominico escrita para contradecir a los que negaban la realidad del Misterio. Existen además narraciones populares en prosa y en verso al menos desde el siglo XV (Manuscrito de Vich) y numerosísimos sermones sobre el tema, sin olvidar los breves catalanes conocidos como el *Trespás o Trespassament de Madona Santa María*¹⁶.

En la Península tenemos el único caso conocido en Europa de un drama litúrgico latino de tema Asuncionista. Desarrollado sobre el modelo del *Quem Quaeritis*, en la variante vicense que comienza con el verso *Ubi est Christus Meus*, su descubridor fue Richard Donovan que lo encontró en un *Procesional* del siglo XIV procedente de Santa María de l'Estany¹⁷.

En cuanto a los dramas vernáculos, contamos una rica tradición, sobre todo en Cataluña¹⁸. Del ámbito catalano-aragonés procede el *Drama Asuncionista de Tarragona*, que se representaba en la plaza del corral desde 1388 aunque el primer texto conservado sea de 1420, el *Misteri* asuncionista de la Catedral de Valencia (primer cuarto del XV), el *Misteri d'Elx* (finales del XV o principios del XVI) y la *Famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos*, obra en castellano que se representaba en Castellón al menos desde 1588¹⁹.

Además de los textos conservados hay testimonios indirectos de que hubo otras representaciones asuncionistas en lugares como Mallorca (1399), Igualada (1476), Rosellón

15 TAMAYO SALAZAR (1656), pp. 480-82.

16 Véase la edición de uno de mediados del siglo XV (*Lo passament de la Verge María*), en CARRERAS CANDI (1921-22)

17 DONOVAN (1958), pp. 96-97. En otros lugares del continente hay referencias indirectas y tardías (Rouen y Halle) pero no se conservan textos lo que resulta sorprendente teniendo en cuenta que la fiesta de la Asunción y la procesión correspondiente estaban establecidas desde el siglo VIII y que las leyendas asuncionistas estaban difundidas por toda Europa desde antes incluso (vid. YOUNG (1932), p. 255).

18 Vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987).

19 SURTZ (1992), analiza los misterios de Tarragona, Elche y Valencia mostrando el papel de la Virgen como intercesora. María es la abogada de la humanidad y su mediación se apoya en su maternidad, su virginidad, la “*imitatio Christi*” y la dignidad real (énfasis en la coronación): “simplificando mucho se puede decir que el tema de la imitación de Cristo lo desarrolla sobre todo el misterio valenciano. El motivo de la virginidad de María predomina sobre todo en el misterio tarraconense, mientras que es la noción de la Virgen como reina la que se destaca en el misterio ilicitano” (*op. cit.* p. 84). Especialmente interesante es el tema de la “doble intercesión” mariana. La Virgen muestra a su hijo el pecho y le ruega que interceda por los pecadores. El motivo, sumamente visual, establece una equivalencia simbólica entre la sangre de Cristo y la leche de María y hay numerosos testimonios pictóricos de esta asociación desde comienzos del siglo XV (anónimo florentino, Libro de horas de Catalina de Cleves..., vid. SURTZ (1992), pp. 87 ss.) que parecen indicar que el motivo se originó en la pintura pasando luego al teatro.

(1479), Tortosa (*Representació del Cors de la Assumpció de la Gloriosísima Verge María*) y Lérida²⁰. También tenemos noticias de 1414 que nos informan que en las fiestas de la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza, antes de la coronación del rey tuvo lugar la de “*la Virgen por el Señor*”, caso prácticamente único en ámbito cortesano.

En Castilla la primera noticia es de 1462 cuando se le encargó al arcipreste de Talavera “fazer la representacion de Nuestra señora de la Assumpcion”, para recibir a Enrique IV de Castilla²¹. Tenemos también referencias de representaciones asuncionistas en el corpus toledano de 1493²², pero todos los textos conservados son ya del siglo XVI. El primero sería, según Crawford, el del episodio que incluye López de Yanguas en su *Farsa del Mundo y Moral* (1518)²³. Del siglo XVI ya avanzado son tres Autos del *Códice de Autos Viejos*²⁴, muy similares en su escenografía vertical y en la coronación trinitaria al *Misterio de Elche*²⁵. También del siglo XVI son el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* (Ms. 14628 de la BNM), el *Auto de la Sepultura de Nuestra Señora* y otro *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* (Ms. 9661 de la BNM) editados por Juliá Martínez²⁶.

Indicio de la popularidad y la extensión que sin duda tuvieron las representaciones asuncionistas en tierras castellanas son las pervivencias de Autos populares que todavía se representan, o se representaron hasta hace poco, en la zona salmantina de la Sierra de Francia (Sequeros, La Alberca...) haciendo ascender a la Virgen por una trampilla abierta en la techumbre, una ventana o un hueco practicado en la parte superior del retablo mayor como se hacía en la iglesia de San Sebastián de Villanueva del Conde²⁷.

Importante también, por su repercusión en el arte y en el teatro²⁸, es la Procesión litúrgica de la Dormición o muerte de María, muy extendida en Cataluña donde se

20 Vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 23 y 81 y ROMEU i FIGUERAS (1986), p. 212.

21 QUIRANTE (1987), p. 23 y (1994).

22 TORROJA y RIVAS (1977), pp. 28-29 y 45-48.

23 Edición electrónica de Julio F. Hernando: <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/yanguas/mundom1.html>

24 Números XXXI, XXXII y LXII de ROUANET (1901).

25 La coronación trinitaria aparece también en el drama asuncionista de Castellón y en el Códice XXXII. En éste último y en el *Misterio de Elche* aparecen también el episodio de los judíos y el del cinturón de Sto. Tomás y sabemos que en el caso de Toledo de 1493 se compraron “quatro mantos e capirotos de los judíos”.

26 JULIA MARTINEZ (1961), pp. 290-311 y 321-334.

27 Vid. ALONSO PONGA (1991) pp. 123-24 y CEA GUTIERREZ (1987) p. 30. El retablo de Villanueva es de finales del XVIII, una fecha muy tardía para ser la del inicio de las representaciones de modo que hay que suponer, aunque no hay documentación que lo pruebe, que éstas son anteriores y que el retablo barroco actual vino a sustituir a uno más antiguo.

28 En el *Misterio de Elche*, antes del comienzo de la segunda jornada hay una procesión funeraria en la que se pasea a la Virgen muerta por toda la ciudad, reflejo sin duda de la procesión litúrgica de la Dormición.

documenta desde 1300 aunque la costumbre es sin duda más antigua²⁹. Después de la procesión una imagen yacente de María era colocada al pie del altar o en una capilla donde los sacerdotes la velaban entre cánticos, oraciones e incienso. En la *Consueta del Sacristán mallorquina* se describe la ceremonia de Laúdes del día de la Asunción, en la que se colocaba una cama rodeada de candelabros, cubierta con paños y sobre esta una imagen de la Virgen, rodeada por los presbíteros de la catedral sentados en bancos y vestidos con dalmáticas -excepto San Juan que iba de blanco llevando la palma-; luego se hacía una procesión del entierro encabezada por San Juan en la que participaban también las tres Marías³⁰.

Para Mâle y Reau, los rasgos más característicos de la iconografía de la Muerte de la Virgen en el arte de la Baja Edad Media están inspirados en el teatro de los *Misterios*. A la influencia de éstos se deberían las albas o vestiduras sacerdotales que lleva frecuentemente San Pedro, la distribución de los personajes en torno al lecho de María y rasgos como los incensarios que agitan los apóstoles, los cirios, las cruces, y los hisopos con los que aspersionan el cuerpo de la Virgen³¹. Pienso, sin embargo, que estos rasgos se deben más bien a la influencia de los entierros de la época³² y de ceremonias litúrgicas para-teatrales como la Procesión de la Dormición, ceremonias que ejercieron gran influencia sobre los autores de *Misterios* que se inspiraron sin duda en ellas para componer las escenas de la Muerte y Asunción de María. No niego, sin embargo, que la escenografía de los *Misterios* asuncionistas haya tenido reflejo en el arte pero ésta se manifiesta más bien en elementos tramoyísticos como los *aracelis*, *nubolas* y *mangranas*, artefactos aéreos en los que descendían Cristo y/o los ángeles para recoger el alma de la Virgen siendo utilizados luego por María

29 Vid. ROMEU i FIGUERAS (1986), pp. 208-09.

30 La consueta fue compuesta entre los siglos XV y XVI. En concreto la descripción de la procesión (fols. 90v-100) debió de redactarse hacia 1440 (texto en DONOVAN (1958), p. 137).

31 MÂLE (1904) p. 386, REAU (1996), pp. 630-31. En la Península encontramos estos rasgos en obras como el Breviario de Martín I de Aragón (ca. 1403 BNP) o la Muerte de la Virgen de la Iglesia de la Concepción y de Sta. Eulalia de Palma de Mallorca (Fig. 21, finales del siglo XV).

32 Inspiración en los entierros reales tienen el lienzo fúnebre que recubre a María (miniatura de un evangelario de Limburgo, S. XI, tímpano de Chartres y tímpanos alaveses), la cruz procesional, los candelabros, el incensario (aparece ya en Bizancio, vid. VERDIER(1980), fig. 85a) y el hisopo (Evangelario de Enrique II, 1002-24, Bib. Munich Ms. 4452 fol. 161, en VERDIER (1980), fig. 64). En el tímpano de la Catedral de Vitoria aparece además un grupo de 17 personajes arrodillados en actitud de oración, vestidos con túnica y manto y tocados con mitra o corona, para SILVA VERASTEGUI (1987), p. 160 se trata de la "corte celestial" que acompaña a Cristo pero podría tratarse del reflejo de un cortejo de clérigos y plorantes como los que acompañaban los entierros. Hay que tener en cuenta que estos rasgos inspirados en las prácticas funerarias medievales aparecen también en el teatro (en los *Misterios* asuncionistas las rúbricas indican generalmente que los apóstoles inciensen el cuerpo de María (Elche: "... adoren tots a nostra senyora y St. Pere la ensensa..") QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 257

para ascender al cielo en forma corporal³³. La naturaleza visual de estos ingenios hace que sea lógica la existencia de relaciones con las artes plásticas, relación sin duda más difícil de encontrar en episodios narrativos como la Coronación Trinitaria o la llegada tardía de Santo Tomás.

En este, como en otros muchos casos, son evidentes las coincidencias entre el arte y el teatro pero lo complicado es definir el sentido de las relaciones. Como ha señalado Luis Quirante, el *araceli* del Misterio de Elche carece de precedentes en los dramas anteriores por el número de personajes que en él viajan, la distribución de los mismos y la presencia de ángeles músicos, pero coincide completamente con la solución iconográfica predominante en el arte de la segunda mitad del XV y comienzos del XVI por lo que resulta muy probable que los creadores del *araceli* ilicitano tuvieran en cuenta no sólo el modelo valenciano de *araceli* sino el arte asuncionista de la época que creó un tipo de Asunción aérea inspirado en el modelo de la Ascensión de Cristo³⁴. Conviene por tanto analizar con detalle cada uno de los episodios que integran el ciclo de la Muerte, Asunción y Coronación de María para intentar delimitar lo que el teatro debe al arte y a los relatos apócrifos, y lo que el teatro devuelve a las artes plásticas y a la literatura.

El ciclo asuncionista se inicia en los apócrifos con el Anuncio de la muerte de María. Un ángel se presenta ante la Virgen, le entrega una palma y le anuncia su fallecimiento en un plazo de tres días. La Virgen solicita que estén presentes los Apóstoles y no ver al Demonio, deseos que inmediatamente le son concedidos. El episodio no es demasiado frecuente en el arte peninsular aunque tenemos algunos casos como el de la llamada *Puerta Preciosa* de la Catedral de Pamplona³⁵ (Fig. 1).

De acuerdo con los deseos de María, los apóstoles que se encontraban desperdigados por el mundo en cumplimiento de la misión ecuménica encargada por Jesús, son

33 Recuerdo de los *aracelis* y mandorlas son en muchos casos las plataformas en las que va María y las aureolas de nubes rizadas y /o de ángeles que rodean a la Virgen en la *Asunción* o a Cristo cuando desciende en la *Dormición* para llevarse el alma de su Madre (véanse las figuras 5, 6, 10, 12, 13, 14, 17 y 18-25).

34 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 174 ss.

35 La puerta, que da acceso a la Sala Capítular, es obra de la primera mitad del siglo XIV según Mahn, aunque para la mayoría es posterior (1425-28). Aparecen también ángeles que descienden con velos para acoger a la Virgen. Su iconografía no se corresponde exactamente con la narración de los apócrifos y la *Leyenda Dorada*. Vázquez de Parga ha sugerido una relación con textos mozárabes como el *Sacramentario de Silos* lo que resulta problemático por el alejamiento cronológico y geográfico. Aunque su autor es francés (*Jaques Perut fit ces estorie* dice una inscripción) y su estilo también lo es, son destacables las analogías con obras inglesas de hacia 1330-40 (Oxford, Salisbury y Handwell (Oxon). Quizá la clave se encuentre en el teatro ya que algunos rasgos como la cortina que sostienen los ángeles en la Coronación y la fistula que desciende desde el cielo hasta la corona de María parecen remitir a la escenografía.

arrebatados al cielo y transportados sobre nubes hasta la casa de María llegando Juan el primero. No es tampoco una imagen frecuente en el arte peninsular ni en el occidental. Se trata de un tema de origen oriental (aparece por primera vez en el siglo X en los frescos de Toqale Kilisse (Capadocia)³⁶ transmitido a occidente en el siglo XIII (tímpano de la portada occidental de la Catedral de Laon) por vías no bien determinadas³⁷. En España lo encontramos en los tímpanos de la Catedral de Vitoria y Sta. M^a de los Reyes en Laguardia (Alava)³⁸.

Reunidos los apóstoles, la Virgen se despide de ellos y le pide a Juan que lleve la palma recibida del ángel. Juan rehúsa en principio pero termina por aceptar y así con la palma aparece generalmente en el arte. Esta escena de la despedida, poco frecuente, la encontramos en la Península en la *Puerta Preciosa* de Pamplona.

La escena más frecuente en el arte es la del Tránsito o Dormición, con la Virgen en el lecho rodeada por los apóstoles que generalmente se sitúan divididos en dos grupos, equitativamente a ambos lados de la Virgen, tal y como se especifica en el *Misteri Assumpcionista Valencià* (“E los Apóstols assignen-se per cors apartadament”). Suele aparecer también Cristo que se lleva su alma en forma de niña vestida de blanco³⁹. En otros casos, Cristo no aparece y siguiendo el relato del Pseudo José de Arimatea, son dos ángeles los que transportan el alma de María al cielo (portadas de las catedrales de Toro, Ciudad Rodrigo, Burgo de Osma y puerta del Reloj de Toledo). Habitualmente, la Virgen aparece tendida en la cama aunque en casos excepcionales puede aparecer sentada (tabla de Holbein el Viejo en el Museo de Basilea⁴⁰) o recostada sobre la cama con un cirio

36 Aparece también, más tarde, (siglo XIV) en Serbia (Pec, (Lesnovo) y Nagoricino) y en Peribleptos y S. Teodoro de Mistra. Del siglo XVI son las pinturas de los monasterios de monte Athos (Chilandari, Laura y Dionisou).

37 Vid. REAU (1996), p. 625. Sobre la iconografía del ciclo asuncionista vid. MÁLE (1986), pp. 266 ss. Siguiendo a Mâle pero con especial atención a ejemplos españoles AZCARATE DE LUXAN (1988).

38 Vid. SILVA VERASTEGUI (1987).

39 En el teatro peninsular se documenta el uso de una pequeña imagen de María para representar su alma en los misterios de Tarragona y Elche (vid. CASTAÑO (1996) pp. 57 y 59) y hay varios casos hispanos, probablemente inspirados en el arte bizantino, en los que aparece Cristo que recoge el alma de la Virgen en forma de una niña con túnica (Retablo de All, *Ars Hispaniae*, IX, fig. 84) que en ocasiones es una réplica exacta de la virgen, (portadas de Laguardia y Victoria y predela del retablo de Montesión de Palma de Mallorca *Ars Hispaniae*, IX fig. 99, finales del XIV o principios del XV). En el teatro asuncionista la escena se representaba también por medio de un niño vestido de blanco que saltaba de la cama hacia los brazos de Cristo (vid. SHOEMAKER (1935), p. 24 nota 50 y p. 70 nota 20), o bien por medio de un medallón o una figura pequeña que Cristo se colgaba al cuello como si se tratara de una medalla, procedimiento sin duda inspirado en una iconografía, muy frecuente, de origen bizantino (Mosaicos de la Martorana de Palermo, s. XII) que aparece en occidente al menos desde el siglo X (Evangelionario italiano de la BNM (Fig. 2) y Códice de Eusebio de la Biblioteca Queriniana de Brescia (NIETO (1950), fig. 24).

40 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), fig. 30.

encendido⁴¹, particularidad que encontramos también en el teatro, por ejemplo en el Misterio asuncionista valenciano el que María aparecía sentada esperando la muerte.

Tras el fallecimiento de la Virgen tienen lugar los funerales y el traslado del cuerpo hasta la sepultura. Los apócrifos se recrean en la descripción de la hostilidad de los judíos que intentan robar el cuerpo de la Virgen quedándoseles las manos pegadas a la litera mortuoria⁴², episodio que encontramos en la escultura (relieve del coro de Notre-Dame de París (Fig. 3) y Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo), en la pintura (retablo de Villaroya del Campo, Fig. 4) y en el teatro donde se utilizaban al parecer manos postizas de cera⁴³. En el *Misterio de los Hechos de los Apóstoles* de Bourgues (1536) se indica:

“Los judíos se esfuerzan en poner la mano sobre el cuerpo de la Virgen María para quitarlo a los apóstoles y de inmediato se les secan las manos y son cegados por el fuego que les arrojan los ángeles. Belzeray pone sus manos sobre la litera en la cual María es transportada y sus manos quedan pegadas a dicha litera y una gran cantidad de fuego en forma de luz (*fouldre* en el original) es arrojado sobre ellos y los judíos caen al suelo cegados”⁴⁴.

En el teatro asuncionista peninsular el episodio no aparece desarrollado pero hay referencias indirectas, por ejemplo en el *Misterio de Elche*, en el que, ante las provocaciones de los judíos, San Pedro saca un cuchillo y pelea con ellos hasta que se convierten tras haber quedado con *les mans fetes gafe*⁴⁵.

Llegados a la tumba, los apóstoles proceden a la colocación del cuerpo en el sepulcro (Puerta de S. Francisco de la catedral de León), siendo relativamente frecuente (Amiens, por ejemplo) que uno de los apóstoles lleve una cruz procesional como la que se usaba en los entierros y procesiones asuncionistas. En Elche la Consueta de 1625 indica: “...*prenen los apostols a nostra S^a ab tota la solemnitat y reverencia que poden ab los palis, la **creu**, ensenser y tots ab siris ensesos en les mans*”⁴⁶

41 Hay ejemplos de esta postura en el románico (retablo catalán de Mossol (NIETO (1950), lam. 31), pero es más frecuente en el arte de finales del XV y comienzos del XVI (tablas de Berruete en la Pinacoteca de Montserrat y de Correa de Vivar en el Museo del Prado).

42 *Apócrifo de Juan de Tesalónica y Liber Mozarabicus* de Silos. Ed. NIETO (1950), p. 28.

43 ANDERSON (1963), p. 138.

44 La traducción castellana es la de la versión española de REAU (1996), p. 634. Sobre la ejecución de esta rúbrica véase BUTTERWORTH (1994), p. 136.

45 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 299.

46 La cruz puede aparecer en manos de San Pedro —es lo más frecuente—, en las de Santiago (retablo de San Lloréns de

Colocado el cuerpo en el sepulcro los apóstoles esperan la Resurrección y Asunción de María que en el arte se produce generalmente a imitación de la Resurrección y Ascensión de Cristo. María asciende hacia los cielos envuelta en una aureola, rodeada de una corte de querubines y recibida por la *dextera domini* que aparece entre las nubes⁴⁷. Es frecuente, sobre todo en el arte italiano, que desde el cielo deje caer su cinturón como don para Santo Tomás o, según algunas versiones, como prueba para demostrar a Tomás que había llegado tarde y se mostraba incrédulo, que la Asunción se había producido⁴⁸. El episodio aparece narrado en el *Pseudo-Arimatea*⁴⁹ cuyo relato fue especialmente popular en Italia donde existe la creencia de que el cinturón de la Virgen se encuentra en Prato y ha dado lugar a la advocación de la Virgen de la Cinta⁵⁰.

Mâle, cita como primer caso una miniatura italiana del siglo XIII calcada por Bastard⁵¹, pero la mayoría de los ejemplos que menciona corresponden al siglo XIV y al área toscana, zona a la que según Reau puede circunscribirse casi completamente el motivo⁵².

Hay sin embargo numerosos casos fuera de Italia⁵³ y algunos muy anteriores a los italianos. El primero en occidente es probablemente el tímpano franco-catalán de

Morunys, 1480) o en las del propio Cristo que desciende para acompañar a su Madre (tabla del círculo de Pere Nicolau procedente de la sacristía de la Catedral de Valencia y grupo renacentista de Gaetano Patalano en Cádiz, vid. NIETO (1950), p. 101).

47 En un bajorrelieve de Autun (s. XII), María agujerea la bóveda de su sepulcro igual que Cristo atraviesa la puerta de su tumba sin romper los sellos. En algunos casos la Virgen es llevada al Paraíso tendida, como en Senlis, Mantes, Chartres o Estrasburgo, aunque hay también casos tempranos en los que María sube al cielo de pie, en mandorla de nubes entre ángeles (Iglesia de Notre-Dame en Saint Thibaut de Aixois (ca. 1240-50) y capitel del claustro de la Catedral de Tudela SILVA VERASTEGUI (1987), fig. p. 162, otros más tardíos en un bajorrelieve de Notre-Dame de París y en Laguardia). Esta iconografía de origen sirio (Evangelario de Rábula y ámpulas de Monza) la encontramos en la Península por primera vez en la Biblia de Ripoll-Farfa (siglo XI, fol. 370v) con María en un medallón llevado por ángeles. Otro caso hispano de Asunción, anterior a los ciclos ascencionistas góticos de filiación francesa (León, Ciudad Rodrigo, Toro y Burgo de Osma), es el capitel de la Asunción de Sto. Domingo de la Calzada (IÑIGUEZ ALMECH (1968), p. 220 y SILVA VERASTEGUI (1987), fig. p. 148) que sirvió de modelo al de la portada de S. Juan de Laguardia.

48 El relato es rechazado por San Jerónimo y, en el siglo XV, por San Antonino de Florencia aunque para el *Pseudo-Arimatea* no se trata de una prueba para el incrédulo Tomás sino de un regalo, un premio de María. A pesar de la condena de San Antonino el motivo aparece en el arte florentino, en la *Asunción de la Virgen* de Matteo di Giovanni (1474, *National Gallery*, BAXANDALL (1984)[1972], fig. 20) y en la propia catedral de Florencia, en la *Porta della Mandorla* (otros casos en DUHR (1946), p. 676).

49 Capítulos XVII-XXI, con el sentido de don o bendición. Se recoge también el episodio en la *Leyenda Dorada* (ed. castellana p. 481) aunque interpretando el hecho como signo de la incredulidad de Tomás. En el primer caso Tomás recibe el cinturón en solitario al haber presenciado solo la Ascensión de la Virgen en el monte de los Olivos, en el segundo lo recibe rodeado de los apóstoles.

50 Según la tradición popular, la cinta llegó a Prato en 1141 traída de Jerusalén por Michael dei Dagomari; en 1312 una tentativa de robo decidió a los ciudadanos a construir en un costado de la catedral un santuario especial para conservarla (la *capella della cintola*). Tortosa, sin embargo, disputa a Prato la posesión de la reliquia y la Virgen de la Cinta es la patrona de la villa. También en Inglaterra la abadía de Westminster se jactaba de poseer una reliquia del cinturón donada por Eduardo el Confesor hacia 1065 (VEDIER (1980), p. 77 nota 82).

51 MÂLE (1986), p. 268.

52 REAU (1955-59), II, p. 618 y (1996), p. 643. Duhr sitúa como uno de los primeros ejemplos el fresco de Agnolo Gaddi en la Capilla de la Cinta de la Catedral de Prato (1365), seguido de los casos de Botticelli y Sodoma, Tadeo di Bartolo, Benozzo Gozzoli y Rafael.

Cabestany (Pirineos Orientales, ca. 1170)⁵⁴ contemporáneo de un capitel de San Juan de Duero antes interpretado como la visita de las Marías al sepulcro⁵⁵. Es también un episodio frecuente en la pintura serbio-bizantina de los siglos XIII y XIV⁵⁶ y figuraba, hacia 1220, en la Catedral de Estrasburgo según un grabado de Isaac Bruun de 1617. William Sauerlander se sorprendía en su estudio sobre la escultura gótica francesa de la falta de paralelos contemporáneos en occidente⁵⁷ pero sin duda existieron aunque se hallan perdido. Los casos de Cabestany y las pinturas del ábside de Sta. M^a de Tarrasa (s. XIII), uno de los ciclos pictóricos más amplios sobre el triunfo de la Virgen⁵⁸ demuestran la existencia de una tradición que debió de tener manifestaciones también en Francia ya que la encontramos en la Península en obras de clara filiación francesa como la Portada de la Catedral de Ciudad Rodrigo (1225-50), el retablo del Canciller López de Ayala (1396)⁵⁹, y las portadas de Vitoria, Laguardia y Deva (Guipuzcoa), las dos primeras de la segunda mitad del XIV y la última ya del XV⁶⁰.

La iconografía de la escena no se muestra fiel a una sola tradición y en general se combinan elementos de las dos tradiciones más difundidas en la Edad Media: la que supone que Tomás se encuentra con María y ésta le entrega la cinta como don y prueba para convencer al resto de los apóstoles que no han visto la Asunción, y la que, por el contrario, piensa que es Tomás el que no ha visto la Asunción, por llegar retrasado, y ante su incredulidad María le envía la cinta. La combinación de ambas tradiciones podemos verla en un fresco de la escuela de Giotto en la capilla Scrovegni de Padua, en el fresco de Bennozo Gozoni en la capilla de la *Madonna della Tosse* de Florencia, y en la *Asunción* de Cosimo Roselli en la Pinacoteca de Siena. En ellas, Tomás está en una nube (así lo dice el

53 Es frecuente en los alabastros góticos ingleses, piezas muy influidas por el teatro como hemos visto reiteradamente (vid. HILDBURGH (1949), p. 69).

54 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), fig. p. 338.

55 En el capitel (1160-80) es un ángel el que agita el cinturón. Elizabeth VALDEZ DEL ALAMO (1990), p. 179, fig. 23, supone que tanto en este caso como en el de Cabestany debe de existir una relación con la *Historia Euthimiaca*, único relato asuncionista existente en el s. XII en el que se menciona el acontecimiento, a no ser que consideremos como Duhr al *Pseudo-Arimatea* del siglo XI y no del XIII.

56 VEDIER (1980), p. 77 nota 82.

57 SAUERLANDER y HIMER (1972), p. 122.

58 SUREDA PONS (1972), p. 78.

59 Fue encargado por el Canciller Pedro López de Ayala a finales del siglo XIV con destino a su capilla funeraria en el castillo familiar de Quejana, hoy se encuentra en el *Art Institute* de Chicago (foto de la *Asunción* en NIETO (1959), lam. 134).

60 NIETO (1950), figs. 69 y 70. Casos más tardíos son la puerta de los leones de la Catedral de Toledo (segunda mitad del XV) el retablo de Guimerá (Fig. 5) y las predelas mallorquinas de Miguel de Alcanyis (s. XV, LLOMPART i MORAGUES (1977), n° 80 y QUIRANTE SANTACRUZ (1987), fig. 20) y del Maestro de las predelas (LLOMPART i MORAGUES (1977), n° 107). Ya del XVI (1561) es una tabla del Retablo de Santiago de Pontedeume (A Coruña, Fig. 6).

Pseudo-Arimatea), la Virgen le entrega la cinta y abajo están los apóstoles contemplando al Asunción.

Otra posibilidad (*Muerte de la Virgen* de Bartolomé Bermejo, *Asunción* de Robledo de Chavela, *Asunción* de Yañez de la Almedina en la Catedral de Valencia), es que Tomás reciba la cinta al fondo de la escena mientras que el primer plano es ocupado los apóstoles y por María, que asciende sin mirar a nadie.

La tercera posibilidad, quizá la más frecuente, es situar a Tomás junto al resto de los apóstoles recibiendo la cinta desde el cielo. Esta solución, incompatible con los relatos asuncionistas, es la que se utiliza en el *Misteri* ilicitano cuyo autor se inspiró probablemente en el arte. En todo caso, en la pintura encontramos también casos fieles a la tradición literaria en los que Tomás aparece sólo ante el sepulcro y desde el cielo María le envía la cinta (Retablo de Toroella de Montgrí (Fig. 17), Nicolás Florentino en el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, Giovanni di Benvenuto (Montalcino, Siena) y Giovanni di Paolo (Colegiata de Asciano, Siena), sin embargo en ellos a menudo no queda claro si el cinturón es un don o una prueba ante su incredulidad.

En el teatro asuncionista tanto peninsular como europeo⁶¹, el episodio no fue desconocido pero no es demasiado frecuente. En la Península, Santo Tomás sólo aparece en cinco de los trece dramas asuncionistas conservados y el asunto de la cinta únicamente se menciona en tres⁶². Hay que pensar, por tanto, que la historia de la cinta es un episodio narrativo de origen apócrifo que se desarrolló en el arte siendo adoptado por algunos autores teatrales pero no se originó en la escena ni el teatro colaboró en su difusión y popularización.

Existen, sin embargo, algunos rasgos de la iconografía de la Muerte y Asunción de la Virgen que están sin duda inspirados en el teatro, no tanto en los detalles narrativos de los textos teatrales, tomados prácticamente en su totalidad en los apócrifos asuncionistas, como en los decorados y la escenografía de las representaciones. Veamos algunos casos:

61 En York una obra dramatiza "*The Appearance of our Lady to Thomas*" y en ella María entrega su cinturón al apóstol como prueba de que había hablado con él (p. 486).

62 El episodio de la cinta aparece en el *Misteri d'Elx* y en el *Aucto de la Asuncion de Nuestra Señora* (ROUANET n° XXXII, vol II, pp. 8-20, v. 272 "le hechan del cielo la cinta de Nuestra Señora").

En el teatro asuncionista peninsular⁶³, las rúbricas y los textos hacen hincapié en la riqueza de la cama mortuoria de María y en varios casos se especifica que tenía dosel y cortinas tal y como aparece en el arte tanto en representaciones de la Muerte de la Virgen (Breviario de Martín de Aragón (Fig. 7)⁶⁴, Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo, tabla del Maestro de Sisle⁶⁵ y fachada de Sta. M^a de Pontevedra (Cornellis de Holanda, ca. 1541-47, Fig. 8)⁶⁶, como en las de la Anunciación o la Natividad (Pórtico de la Catedral de Tuy, Lam. X, Fig. 32).

Las rúbricas de los dramas se refieren también con insistencia a los cirios encendidos que alumbraban el lecho de María o que llevaban los apóstoles en sus manos. En algunos casos, Pedro pone uno en las manos de la Virgen en lugar de la palma (Breviario de Martín de Aragón), y así se especifica en el Misterio de Elche (Consueta de 1625): “*donen-li un siri blanch ensés en les mans*”, lo mismo que la presencia de los apóstoles arrodillados “*ab siris enssesos en les mans*” y los candelabros con cirios encendidos en las esquinas del lecho: “*en lo llit ab quatre blandosn sobredaurats, ab ses aches enseses de sera blanca*”⁶⁷.

El uso de los cirios deriva naturalmente del ritual funerario medieval en el que la cera jugaba un papel destacado. La vela encendida se la ponían en las manos a los moribundos ya que se creía que prolongaba la vida de los agonizantes⁶⁸. Los escenógrafos, como los artistas, imaginaron la muerte y funerales de la Virgen tal y como veían los entierros en la realidad, de modo que no resulta fácil separar en el arte lo que proviene del teatro y lo que tiene su inspiración en los ritos fúnebres. Sin embargo, la reiteración que en el teatro asuncionista de todos los países de Europa⁶⁹ se hace del uso de los cirios, especificando

63 En el *Misterio de el Elche* María aparece tendida “sobre su rica cama” y en Tarragona la rúbrica inicial especifica que en la casa de Sta. María “*haga un bel lit tot encortinat de beles cortines*” (SHOEMAKER (1973)[1935], p. 21). También en los tres autos Asuncionistas castellanos del *Códice de Autos Viejos* se menciona la cama, en un caso con dosel y cortinas (ROUANET (1901), n^o LXII, vol. III, pp. 19-33). Otro detalle de lujo en el teatro son los cojines de terciopelo sobre los que María se arrodilla en la escena del Anuncio de la Muerte o en la Despedida (en el Misterio ilicitano la representación se abría, según la Consueta de 1625, con María “*agenollada sobre dos coxins de velut carmes*?” (véase la edición de QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 293).

64 BNP, ROTH 2529, fol. 369r. El breviario es obra catalana de finales del siglo XIV o principios del XV. La misma cama con dosel y con un cobertor muy similar la utiliza el miniaturista en la escena del Nacimiento de la Virgen (fol. 381v). Puede verse el manuscrito completo en el servidor Web de la Biblioteca Nacional de Francia: <http://www.bnf.fr/enluminures/>.

65 Museo del Prado, CAMON AZNAR (1966), fig. 631.

66 Lujosamente vestido el lecho de María en una tabla del Maestro de Sopetrán (NIETO (1959), fig. 149). Fuera de la Península destaca el caso del altar de la iglesia de Kefermarkt (Ratisbona, ca. 1590) con riquísimas cortinas recogidas con delicadeza por un ángel (vid. NIETO (1950), figs. 62-63).

67 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 297-98.

68 Hay casos flamencos –tabla de Conrad de Soest– en los que el cirio tiene una moneda pegada quizá para pagar a Caronte como supone Reau (REAU (1996), p. 630 nota 6).

69 Véanse varios casos en el teatro inglés en PORTILLO y GOMEZ LARA (1995), pp. 81 y 76 y COLETTI (1982) p.

muchas veces con detalle como habrían de estar colocados (“... *De pux posen sta. María en lo lit e sien encees molts ciris que tinguen los apostols hordonat apres lo lit e sent pere e sent pau al cap del lit e los altres apres*” dice una rúbrica en el drama de Tarragona)⁷⁰, coincide exactamente con lo que encontramos en el arte. No conozco ningún caso en el que todos los apóstoles lleven cirio como parece desprenderse de la rúbrica de Tarragona, pero hay casos en que lo llevan hasta cinco como sucede en el famosísimo *Tránsito de la Virgen* de Mantegna (Museo del Prado), y en ocasiones además de los que aparecen en manos de los apóstoles, los encontramos dispuestos en ordenada batería ante el lecho de María (Pere García de Benabarre (MNAC, Fig. 9) y retablo de la ermita de la Piedad de San Lorenzo de Morunys (Lérida)⁷¹), tal y como se hacía en los velatorios (Lam. XVI, Fig. 4).

Aunque en los apócrifos asuncionistas se encuentran algunas alusiones a la glorificación de María en el cielo, en ninguno de ellos se menciona la Coronación de la Virgen como reina celestial que tan popular fue en el arte y el teatro de los últimos siglos de la Edad Media⁷². Para Mâle se trata de una invención de Suger, lo cual le parece probable a Reau ya que los casos supuestamente anteriores son dudosos⁷³. El mosaico de Parenzo es para él una glorificación simbólica y no una Coronación, el de Santa María in Trastevere representa en realidad la bendición de la iglesia y el capitel de Reading (ca. 1125), muy mutilado, presentado por algunos como el primer ejemplo de Coronación, puede considerarse a lo sumo como un balbuceo⁷⁴. Para estos historiadores franceses la iconografía se crea en St. Denis hacia 1140-50 y encuentra su formulación clásica, como

266). También se mencionan los cirios en la *Leyenda Dorada*.

70 SOHEMAKER (1935), p. 22 nota 42.

71 Ca. 1470, CAMON AZNAR (1966) fig. 437.

72 No hay que confundir la *Coronación* con la *Glorificación*, en la cual la Virgen lleva al Niño pequeño en el regazo (túmpanos de la Seo de Manresa y de la parroquial de Cornellá de Conflent), ni con la *Bendición de la Iglesia* (Mosaico de Sta. Mª in Trastevere (1140) vid. NIETO (1950), figs. 27, 28 y 33. Tampoco cabe considerar en este caso la peculiar y original Anunciación-Coronación de Silos y su versión de Gredilla de Sedano (Burgos) por estar fuera de todo contexto asuncionista, aunque son obras interesantes a considerar en el contexto de la aparición de la iconografía de la Coronación.

73 Vid. MÂLE (1922), p. 183 ss. De acuerdo con el testimonio del monje Guillermo, biógrafo de Suger, éste donó una vidriera a la catedral de París con el tema del “Triunfo de la Virgen”, sin duda su Coronación. Es posible así mismo que la Coronación apareciera también en un portal lateral de la fachada de la misma abadía de St. Denis (vid. VALDEZ DEL ALAMO (1990), nota 3).

74 REAU (1996), p. 644.

culminación de los episodios de la Muerte y Asunción, en el portal occidental de Senlis (ca. 1170) en el que se establecerá un modelo con larga repercusión en el gótico posterior⁷⁵.

Sin embargo el caso inglés de Reading, probablemente inconcluso, no es un *unicum*: están el tímpano de Quennington y las pinturas desaparecidas de la Sala capitular de Worcester, y tenemos prototipos coptos de Cristo coronando a los santos que testimonian la existencia de una tradición iconográfica algo más que balbuceante, antes de la cristalización del tema en el gótico francés⁷⁶. En todo caso, y aún considerando los mosaicos italo-bizantinos como Coronaciones, hay que concluir que la aparición de la iconografía es tardía y que supone la maduración progresiva de una especulación teológica que se nutre de la exégesis del *Cantar de los Cantares* y de los *Salmos* 20 y 44 de la *Vulgata*.

Estas interpretaciones se reflejan en el relato de Jacobo de Voragine que culmina con una apoteosis y visión triunfal de la glorificación de la Virgen, sin mencionar explícitamente la Coronación⁷⁷. También San Bernardo en un sermón dedicado a la Asunción hace hincapié en la glorificación de María y en su papel como reina celestial. Los artistas se hicieron eco de estas ideas y fueron ellos los que idearon la imagen partiendo de la tradición de santos coronados y de las glorificaciones simbólicas bizantinas. De acuerdo con los ejemplares conservados hay que suponer que la iconografía se originó en Inglaterra y desde allí se difundió durante el siglo XII, sobre todo a través de las miniaturas y los marfiles, quedando consolidada en el primer tercio de la siguiente centuria. Tenemos coronaciones en el arte al menos desde mediados del siglo XII⁷⁸ pero

75 Senlis en NIETO (1950), fig. 26. Posteriores son los casos de la Colegiata de Nantes, Saint-Yved de Braine, Clermont, Notre-Dame de París (tímpano de la fachada occidental y relieves del coro), Laon, Chartres, Reims, Amiens, Estrasburgo, León, Toro, Ciudad Rodrigo y San Sebaldo de Nuremberg, entre otros muchos del gótico clásico.

76 Referencias de los casos citados en VALDEZ DEL ALAMO (1990), nota 3. Sobre la iconografía del tema es ya clásico el libro de VERDIER (1980) (véase también su trabajo de 1986).

77 Aunque no se describe directamente la Coronación, está indicada con una alusión al *Cantar de los Cantares* “Ven del Líbano, esposa mía, ven a recibir la corona”, texto que junto con los *Salmos* constituye la única base bíblica para el episodio de la Coronación (“Pusiste en su cabeza una corona de piedras preciosas” dice el *Salmo* 20, 4, aunque en referencia al Rey de Israel, no a María)

78 En la Peínsula, sin embargo, no conservamos casos antes de finales del siglo XIII o comienzos del XIV (fragmento de altar de Museo de Vic (NIETO (1950), fig. 129), popularizándose el motivo a lo largo del siglo (Ferrer Bassa, pinturas de Pedralbes y Despuig (desaparecida), Arnau Bassa, retablo de Baltimore). Ya del siglo XV es la Coronación del Maestro de Teruel (Fig. 8, ca. 1460, Museo Lázaro Galdiano) con posibles influencias teatrales o litúrgicas en el palio que los ángeles sostienen sobre Cristo y la Virgen. También del siglo XV (principios) son las pinturas góticas de Santa María de Arcos de la Frontera en las que se emplean fórmulas italianas con recuerdos bizantinos. En la Coronación la corona es trebolada y asisten numerosísimos personajes, entre ellos un grupo de ángeles que ofrecen a la Virgen bandejas con frutas variadas (vid. CAMON AZNAR (1966), fig. 355).

para encontrar un texto en el que se mencione explícitamente la coronación hay que esperar al siglo XIII⁷⁹. Uno de los primeros casos es la Cantiga 1ª de Alfonso X el Sabio:

“E, par Deus, non é de calar
cómo foy coronada
quando seu Fillo a leuar...”

En el teatro el tema no aparece hasta un siglo más tarde. El primer caso en el que se menciona la Coronación es la *Lauda Asuncionista de Orvieto* (s. XIV) apareciendo la escena completamente desarrollada a finales del siglo XIV en el *Drama Asuncionista* de Tarragona y popularizándose en el teatro del siglo XV, tanto en el catalano-aragonés como en el del resto de Europa. Hay que suponer por tanto que los escenógrafos tomaron el asunto de las artes plásticas y así lo confirman algunos análisis elaborados a propósito del Misterio de Elche⁸⁰. Esto parece evidente en el caso de las Coronaciones trinitarias que carecen de base escriturística a pesar de lo cual fueron las preferidas por los dramaturgos del siglo XV (Elche, N-Town, Cherburgo) que tomaron la solución de las artes plásticas donde las coronaciones trinitarias aparecen a finales del siglo XIV⁸¹, en el marco de un intento de la teología mariana franciscanista de asimilar a María como una cuarta persona de la Trinidad, convertida así en “cuaternidad”⁸².

79 QUIRANTE SANTACRUZ (1989), p. 63 y nota 2, afirma contra toda evidencia que la Coronación es anterior en el arte a la Asunción propiamente dicha –en cuerpo– que no aparece según él hasta el siglo XIV. Quirante reconoce, sin embargo, que hay casos “aislados” como la cruz relicario del Museo de Dzyalinska (s. VII), una tela del tesoro de Sens (s. VIII) y dos casos españoles del XII, la Biblia de Farfa, y el Misal de Fieltro de la Diputación de Navarra. El problema es que, dejando aparte el problemático sarcófago de Santa Engracia (s. IV), a los “casos aislados” que menciona Quirante se les pueden sumar un marfil de Saint-Gall (s. IX), el fresco de la iglesia de San Clemente en Roma (s. IX), y el relieve de la puerta de bronce de Bonnano de Pisa (s. XII) y varias referencias seguras de otros desaparecidos (vid. NIETO (1950), p. 44 y figs. 18-23 y 35).

80 Vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 57.

81 Vid. VERDIER (1986), p. 99. KUNSTLE (1928), p. 572 ha pretendido un origen alemán, insostenible ya que los ejemplares germanos más tempranos son de finales del XV (M. Parcher, Retablo de Gries, 1475, Pinacoteca de Munich) mientras que en España aparece hacia 1400 (Pere Nicolau), en Italia hacia 1444 (Antonio Vivarini, I. de S. Pantaleón de Venecia) y en Francia en 1453 (Enguerrand Quarton, Hospicio de Villeneuve de Avignon, Fig. 10). El tipo trinitario predominó en el arte europeo hasta el s. XVII. (Horas de Luisa de Saboya, Horas de Etienne Chevalier (J. Fouquet), tapicería del tesoro de Sens, s. XV). Las coronaciones trinitarias son frecuentes también en los alabastros ingleses, generalmente combinadas con la Asunción, HILDBURGH (1949), p. 68 cree que esta combinación es rara en el arte medieval excepto en Inglaterra y relaciona los alabastros en los que aparece (Pl. XII a y c, ejemplares del *Arlon Archaeological Museum* y del *Verniers Museum*, hay también un caso (NIETO (1950), fig. 75) en la Capilla de los Alas de Avilés) con el teatro asuncionista inglés en el que está documentada la coronación trinitaria (en el *Ludus Coventriae*, p. 373 dice Cristo “*Yow to worchepe Moder. it likyth the hol trinyte/ Wherefore I crowne you here, in this kyndam of glory...*”). Hay que recordar, sin embargo que la asociación de la Asunción con la Coronación trinitaria es también frecuente en el arte levantino peninsular y el teatro asuncionista de la época (*Misterio de Elche*).

82 MACKAY (1987), p. 950.

Llevar a la escena los episodios de la Asunción y la Coronación en el cielo obligó a los escenógrafos medievales a idear estructuras verticales emplazando el cielo en lugares elevados de las iglesias (cimborios, tribunas) y utilizando ingenios aéreos con cables y poleas, dotados de plataformas que permitían a la Virgen (actor o estatua) ascender a los cielos y a Cristo y a los ángeles realizar sus subidas y bajadas para asistir al óbito de María y llevarse su alma. Originados quizá en el marco de las celebraciones cortesanas, estos artefactos voladores (*caxas, nubes, aracelis, mangranas...*) fueron una de las grandes conquistas de la escenografía medieval y un elemento espectacular de primera fila que hacía las delicias de los espectadores que todavía siguen disfrutando de sus sorprendente vuelos en el *Misterio de Elche* y en algunas otras pervivencias actuales de la escenografía vertical medieval (*Bajadas del Ángel* de Tudela, Aranda de Duero y Peñafiel, y *angelots de la corda levantinos*)⁸³.

En el araceli de Elche llegan a subirse cinco ángeles: cuatro músicos y un quinto llevando la imagen que representa el alma de la Virgen⁸⁴, lo que obliga al empleo de gruesas maromas y un complicado sistema de poleas. Como es lógico, el uso de estos ingenios no estaba exento de peligros y sabemos de varios casos de accidentes que aconsejaron la sustitución de los actores por imágenes llegando a desaparecer completamente aquellos en algunos casos, por ejemplo en la *Asunción de Dieppe* (1443) o el

83 Las “Bajadas del Ángel” de Tudela (Navarra), Peñafiel (Valladolid) y Aranda de Duero (Burgos) se desarrollan durante la Procesión del Encuentro en la mañana del Domingo de Resurrección. Colgado de un cable fijo, un niño vestido de ángel desciende hasta la plaza y retira un velo negro que cubre una corona de flores o una imagen de la Virgen, quitándole así simbólicamente el luto a María. Las bajadas remontan según algunos al siglo XV y en ellas se ha querido ver la huella de un *Auto* del que nos ha llegado sólo la tramoya (Carlos Blanco). También en el convento franciscano de Olite (Navarra) se celebraba hasta hace poco y “desde tiempo inmemorial” el *Misterio de Olite*, en la línea del *Misterio de Elche* o las *Carxofas* de levante (Silla, Torrent, Aldaia y Morella): “terminada la misa (de Nochebuena), descendía de la cúpula, pendiente de larga cuerda, una especie de alcachofa que al llegar cerca del suelo se abría en dos mitades, dejando ver en el centro una imagen del Niño Jesús en la cuna” (RECONDO IRIBARREN (1944). Ceremonias similares con vuelos sobre cuerda fija siguen usándose en las fiestas de la Virgen Blanca de Vitoria (*El Celedón*), en Cataluña (Pasiones de Olesa y Esparraguera), en Valencia (*angelot de la corda* de Alfarrasí y *angelet de l'águila* de Cointaina y en Mallorca (Son Servera y Mancor) donde quien desciende es el cuervo que alimenta a los santos ermitaños Antonio y Pablo (vid. MASSIP i BONET (1999), pp. 108 ss.). Hay también casos en Galicia (Ribadeo y Muros), en Asturias (Piantón, Vegadeo) y fuera de la Península, especialmente en Italia (Salerno, Potenza, Nápoles etc.). La documentación más antigua sobre estos descensos angélicos no se remonta más allá del siglo XVII (Tudela 1663) pero sus evidentes paralelismos con la escenografía de los Misterios asuncionistas de finales del siglo XV invitan a pensar en la pervivencia de una costumbre anterior. En el caso de Aranda de Duero, el descenso se realiza hoy desde un balcón de una casa hasta un tablado pintado que se sitúa en la fachada de la colegiata gótica de Santa María. Sin embargo, en la parte superior de la fachada se encuentra una ventana conopial del siglo XV que se abre al tejado y que sin duda sirvió en origen para realizar el descenso a la inversa (Fig. 11)

84 Según el testimonio del padre Villañafe (1740) que podría seguir los fondos de la Cofradía, en 1502 en el *araceli* iban cuatro ángeles músicos y “un sacerdote con alba y estola, que en sus manos lleva una pequeña imagen que lleva el alma purísima de la Virgen.” Sin embargo en la Consuetud de 1625 es un quinto ángel el que lleva el alma (QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 179 y 297).

Paradis de Cherbourg (1466-1500), en los que la representación, convertida en guiñol, se llevaba a cabo por medio de gigantescos ingenios móviles con figuras articuladas, ricamente vestidas y a tamaño natural que ascendían hasta las bóvedas de la iglesia (Dieppe)⁸⁵ donde tenía lugar una Coronación trinitaria (Cherburgo). Del *Paradis* normando conservamos testimonio gráfico en una pintura del siglo XVIII que reproduce el ingenio después de las reformas que realizó en 1680 L. B. Freret⁸⁶. La pintura, aunque tardía, nos presenta una estructura que coincide claramente con la disposición de las Asunciones-Coronaciones de influencia alemana que aparecen en todo el norte de Europa en el siglo XV (Tilman Riemeschneider, Retablo-relicario de Creglingen, Fig. 12).⁸⁷

En el *Misterio de Elche*, la Virgen recibe la corona en plena subida, en movimiento, un detalle muy original que encontramos en el arte en el retablo de Robledo de Chavela (Madrid, Fig. 13, finales del XV o comienzos del XVI) y en un anónimo italianizante del Museo del Prado (finales del siglo XV)⁸⁸. Además, en ambos casos la Virgen es una figura inmensa que ocupa dos tercios de la tela, mientras que Jesús, más pequeño se asoma en el tercio superior, para recibirla y coronarla, y del mismo modo en el *Misteri* ilicitano encontramos igual énfasis en María en detrimento de Jesús. Coincide también la tabla de Robledo de Chavela con el *Misteri* en la división de los apóstoles en dos grupos, en la presencia de una cruz procesional y en el motivo de Santo Tomás recibiendo la cinta.

En la *Muerte de la Virgen* de Bartolomé Bermejo (ca. 1500, Museo de Berlín, Fig. 14) la casa de María es, más que un interior doméstico, un espacio eclesiástico con su arco triunfal y su bóveda de casetones. San Pedro, con vestiduras sacerdotales y capa pluvial, aspersiona con el hisopo. Dos apóstoles llevan cirios encendidos, otro prepara un incensario y por una puerta lateral puede verse la escena de Tomás recibiendo el cinturón.

85 La bóveda de Dieppe representaba naturalmente el cielo y al efecto estaba pintada con estrellas doradas sobre un fondo azul según la descripción del cronista Charles Desmarquets: “*parsemé d’etoiles sur un fond d’azur*” (vid. JULIA MARTINEZ (1961), p. 201 y ROUANET (1901), notas p. 303, texto completo en MASSIP i BONET (1999), pp. 156-57).

86 El trabajo fundamental sobre las representaciones de Dieppe y Cherburgo es el de Anne Marie BINCTIN (1983). La pintura en cuestión en la página 588. Hay también noticias de un artefacto similar en Rabastens (ca. 1486), vid. MASSIP i BONET (1999), pp. 67-68 quien relaciona la representación con la *Asunción de la Virgen* de Gerolamo de Vicenza en la *National Gallery* de Londres. En relación con estas máquinas asuncionistas hay que entender también los artilugios procesionales italianos como la célebre *Vara dell’Assunta* de Mesina que continúa saliendo a las calles cada 15 de Agosto (Fig. 15).

87 El retablo completo en TRIPPS (1999), figs. 74 a-b. Detalle en NIETO (1950), fig. 64 que lo fecha entre 1495-99 mientras que para Tripps es de 1505-08. La escena se representa en el coro de una iglesia y María asciende hacia la bóveda como en el teatro.

88 Vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 62. Similar en la Asunción italiana de Gentile da Fabriano.

En lo alto de la estancia flota un “*araceli*” en el que la Virgen asciende envuelta en luz, flanqueada por cuatro ángeles y acogida en lo alto por Dios Padre.

La relación de estas obras con los Misterios asuncionistas es evidente aunque en ninguna de ellas encontramos la Coronación por la Trinidad que aparece en el *Misterio de Elche*. Las coronaciones trinitarias aparecen en el arte a finales del siglo XIV. El primer caso peninsular, y uno de los primeros de Europa, es una tabla de Pere Nicolau hoy en el Museo de Cleveland (1390-1404), obra, no por casualidad, valenciana. Otro caso poco posterior es el del Maestro de Rubielos (ca. 1400-1410) y, otro, algo más tardío, el de la portada de Deva (Guipuzcoa)⁸⁹.

En la tabla de Nicolau, María apoya los pies en una plataforma de angelitos alados, que podría remitir a un posible “*araceli*”, pero la composición, como en el resto de los ejemplos citados, es estática y no existe el movimiento ascensional que hemos visto en otras obras como referencia al movimiento vertical de las tramoyas teatrales. Encontramos sin embargo una Coronación trinitaria que se produce en ascenso, con diferenciación de planos y ciertos efectos de movilidad, en una inicial miniada de un cantoral de coro del monasterio de Guadalupe⁹⁰ y en un retablo escultórico de la Catedral de Valencia (Fig. 16) fechado a mediados del XV, obra según Tormo de Francisco de Cetina. Para G. Gironés, uno de los principales estudiosos del *Misteri* de Elche, existe una relación entre esta obra y el Misterio ilicitano. La división vertical en dos escenas se corresponde con los dos actos del Misterio y coinciden ambos en la Coronación trinitaria, la ausencia de Jesús y la falta de Tomás en el lecho de María:

“Ciertamente no pudo inspirarse [su autor] en Mallorca, único ambiente literario (no italiano) que por entonces conocía la escena de Santo Tomás, pero que desconocía por completo la coronación a manos de la Santísima Trinidad; menos aún pudo inspirarse en el teatro de Valencia, que discrepa en casi todo lo demás, (...) ¿No es posible que el retablo hubiese sido inspirado por la

89 Sobre la Coronación de Nicolau vid. GERMAN DE PAMPLONA (1970) p. 165, f. 3 y QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 62 y 65, fig. 1. En el caso de Rubielos, Cristo y Dios padre rodeados de ángeles están sentados sobre un arco iris, y todos los colores del cuadro son los del arco iris. Entre ambos la paloma sostiene la corona y en un extremo se ve un ala de Lucifer caído. Similares, pero ya de la segunda mitad del XV, son el panel central de un retablo atribuido a J. Reixach (col. Muntadas), una vidriera de S. Esteban de Burgos y en el retablo de S. Llorens de Morunys (atribuido a Francisco Solibes, QUIRANTE SANTACRUZ (1987), fig. 10). Hacia 1500 suela fecharse la Coronación del retablo mayor de San Nicolás de Bari en Burgos (Francisco Colonia, QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 65, fig. 11), y ya en el XVI el rondó de Juan Vicente Masip (p. XVI) o la coronación de la escuela de Ribalta (ca. 1580, QUIRANTE SANTACRUZ (1987), figs. 12-13).

90 El cantoral es de finales del siglo XV, vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 66 y fig. 14.

contemplación del Misterio de Elche?. Sólo una duda se opone francamente a emparentar este retablo de forma tan directa con el Misterio de Elche, y es la sospecha de que los Apóstoles *den la espalda* a la escena gloriosa de la Asunción, lo cual recuerda el rasgo 39 que ha sido suprimido en Elche...”⁹¹

Luis Quirante, que se ha ocupado también en el análisis de la obra en relación con el Misterio ilicitano, añade, sin embargo, algunas objeciones a la duda de Gironés: ¿Por qué Tomás no contempla la Asunción desde un lugar apartado, rasgo fundamental en Elche?. ¿Por qué no están las Marías que intervienen en el *Misteri*?⁹² y ¿es realmente la coronación trinitaria?⁹³. Además, la plataforma que sostiene a Dios Padre y a Cristo en el retablo nada tiene que ver con el *araceli* ilicitano. Para Quirante, la escultura se aproxima más, en todo caso, a la *Representación Asuncionista* de Valencia por la posición de Jesús que no está coronando sino extendiendo los brazos hacia María, como si quisiera asirla para subirla al cielo. Quirante concluye afirmando, y no es poco, que el retablo ofrece unas características que remiten al mismo estadio de evolución de la historia del *Transitus* que el *Misterio de Elche*, al tiempo que permite establecer que muchas de las características ilicitanas están ya documentadas en la segunda mitad del siglo XV. Esto supone un argumento definitivo que añadir a los que se han presentado para fechar los inicios de la representación ilicitana en los años finales del siglo XV, descartando la pretendida fecha del siglo XIII a la que algunos han querido remontar la antigüedad de la *Festa*.

Efectivamente, en las artes plásticas encontramos en la segunda mitad del siglo XV los rasgos esenciales del *Misteri* y de las representaciones asuncionistas contemporáneas. La misma división vertical del espacio en tres planos que tenemos en los Misterios de Elche y Valencia y la presencia pasiva de Dios Padre en el nivel más alto esperando la llegada de la

91 GIRONÉS (1983)[1977], pp. 117-18. Gironés ha relacionado también las *Asunciones* de Mantegna (la del Prado y la de la iglesia de los eremitas de Padua -ca.1453-56-) con la *Festa* ilicitana ya que coinciden con ella en la ausencia de Sto. Tomás, la incensación, los cuatro cirios en las esquinas de la cama y la ausencia de Jesús en el momento de la muerte. Lo que le lleva a afirmar que Mantegna “... se ha inspirado en una obra teatral litúrgica en todo semejante a la de Elche”. Para QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 172-73, sin embargo, tal afirmación es exagerada y simplemente hay entre las pinturas y la *Festa* unas características comunes que remiten al mismo estado de evolución de la historia del *Transitus* que el *Misterio*.

92 La presencia en el *Misterio de Elche* de las dos Marías que acompañan a la Virgen en su peregrinación por los lugares santos podría ser un recuerdo de la *Visitatio Sepulchri*, lo que ha llevado a suponer (Massip y Quirante) que este drama litúrgico hubiera podido representarse en la basílica ilicitana

93 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), p. 172. En efecto, la estructura compositiva de la Coronación es trinitaria pero falta la Paloma que habría que suponer perdida.

Virgen que asciende, ya coronada, acompañada por Jesús y un coro angélico (plano intermedio), la encontramos por ejemplo en la *Asunción de María* del Maestro de los Cipreses⁹⁴, obra inspirada quizá en modelos italianos como la *Muerte de la Virgen* de la Sagrada Gruta de Subiaco (escuela sienesa, finales del siglo XIV). Encontramos también la presencia de *aracelis* en el arte de mediados del siglo XV, por ejemplo en un retablo mallorquín de Miguel de Alcañiz (1442)⁹⁵ que Gironés relaciona con el Misterio de Elche a través de la representación asuncionista mallorquina de la que tenemos noticias en 1399 y 1440⁹⁶, a la que Gironés considera un precedente directo de la ilicitana. Rasgos comunes entre el retablo y Elche son la ausencia de Tomás en el momento de la Asunción y el *araceli* que aparece en el retablo⁹⁷.

En el arte, Cristo no suele acompañar a María en la subida a no ser que la vaya coronando como en los casos que acabo de mencionar o en la *Coronación de la Virgen* de Piero Pollaiuolo en la colegiata de S. Gimignano y la de Pinturicchio en la Pinacoteca vaticana (Fig. 18). Lo más frecuente, desde los comienzos del arte asuncionista, es que sea un grupo de ángeles los que llevan el cuerpo al cielo como sucede en un marfil de S. Gall (s. IX), en el Misal de Fieltro de Pamplona (s. XII) y en numerosos ejemplos posteriores (Coronaciones de Berruguete y de Cossimo Rosselli, s. XV). En Elche son cuatro los ángeles que acompañan a María en el *araceli*, número frecuente en el arte asuncionista⁹⁸ que lo tomó de las *Ascensiones de Cristo* paleocristianas y bizantinas en las que era frecuente representar a Jesús en una nube oval flanqueada por cuatro ángeles en las esquinas.

La presencia de los ángeles no puede por tanto achacarse a la influencia del teatro aunque en algunos casos es posible que exista una conexión entre los Misterios asuncionistas y la pintura. Para Luis Quirante, este es el caso de la *Asunción de la Virgen*

94 Catedral de Sevilla, siglo XV, NIETO (1950), fig. 174. La presencia de Dios Padre en la Puerta del Cielo es un elemento innovador.

95 El "araceli" aparece en la tabla central mientras que en la predela se representa el encuentro de Sto. Tomás y María y la entrega de la cinta (QUIRANTE SANTACRUZ (1987), fig. 20). Véase también LLOMPART MORAGUES (1977), n° 80.

96 Cuentas de la Sacristía y la Consueta del sacristán, DONOVAN (1958), pp. 137-38.

97 GIRONÉS (1983)[1977], pp. 118 y 149-59. Gironés en su intento de filiar en Mallorca el Misterio de Elche afirma que sólo en Mallorca -además de en Italia- aparece en estos momentos en el arte la unión del araceli y la escena separada de Tomás, lo cual no es cierto, ya que como hemos visto se encuentra en Castilla en el retablo de Robledo de Chavela y en la tabla de Bartolomé Bermejo

98 Hay casos desde el s. XI (*Asunción del Parisinus Armeno*), XII (Biblia de Farfa), XIV (Capilla Scrovegni) y XV (*Asunción del Elefante* de Jean Fouquet, *Asunción de la Catedral de Arezzo*, de A. Della Robbia y *Muerte de la Virgen* de B. Bermejo).

(1570) y de la *Inmaculada* (ca. 1568) de Juan de Juanes⁹⁹, que se relacionan con el drama asuncionista de Castellón (1588). En la *Asunción* de Juanes, la Virgen sube al cielo con cuatro ángeles¹⁰⁰ que dejan en la parte inferior el sepulcro vacío en el que no hay nadie alrededor -como en el drama-, variante ésta rarísima en la pintura de los grandes maestros del Renacimiento europeo que siempre representan a los apóstoles rodeando el sepulcro. Por lo que respecta a la *Inmaculada* o *Purísima*, Juan de Juanes la presenta coronada por la Trinidad, como en el drama castellanense, y rodeada por las habituales alegorías de la Virgen (las *mariologías*). En la representación castellanense se intercalan también *las virtudes*, 22 coplas de 5 versos tomados de los Salmos y de las Letanías de la Virgen, 16 de las cuales coinciden con las que se encuentran en el cuadro (sol, luna, fuente, huerto, estrella, espejo, rosa, lirio, palma, ciprés, pozo, puerta, torre, ciudad, olivo y vara de Jessé), coincidencia significativa aunque no decisiva ya que todas ellas son muy frecuentes en las representaciones plásticas de la Inmaculada¹⁰¹.

En la *Asunción* de Juan de Juanes, los ángeles, como en Castellón, no tocan instrumentos, algo que sí hacen en Elche y en otros muchos dramas asuncionistas. La presencia de los ángeles músicos es una característica tardía en el arte debido a las reticencias de la Iglesia a incluir instrumentos musicales en la liturgia, por lo que los ejemplos no aparecen en número significativo hasta el siglo XV, aunque pueden señalarse casos anteriores como la *Muerte de la Virgen* de Subiaco (s. XIV) o el *Juicio Universal* de la Catedral de Rouen (1280) considerado por la mayoría de los estudiosos como uno de los primeros casos en los que aparecen ángeles músicos en el arte¹⁰².

Desde principios del siglo XV la presencia de los ángeles músicos se hace frecuente en la Coronación (un ejemplo muy característico es el retablo de la capilla de los Dolores de la Catedral de Huesca con la Virgen Coronada rodeada por un coro de serafines que tocan variados instrumentos¹⁰³), convirtiéndose en un motivo prácticamente obligatorio a finales del siglo (Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Giovanni di Benvenuto, Giovanni di

99 QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 182-83, figs. 29 y 16, Museo de Valencia e Iglesia de la Compañía de Valencia respectivamente.

100 En el drama de Castellón son dos ángeles los que acompañan a María en la Asunción aunque otros dos la esperan en la puerta del cielo echando flores por lo que finalmente son cuatro los que llevan a la Virgen ante la Trinidad.

101 Sobre la iconografía de la Inmaculada en el arte español vid. STRATTON (1989).

102 Sobre este aspecto véase más adelante el capítulo dedicado a los Ángeles en el teatro y la iconografía.

103 De principios del siglo XV, es obra de Pedro de Zuera, discípulo de Lluís Borrassá (NIETO (1950), fig. 139).

Paolo, Piero Pollaiuolo, Maestro de los Cipreses, Maestro de la Pasión de Lyrerbergschen etc.). Hay además bastantes casos de hacia. 1500 en los que, como en Elche, los ángeles músicos ocupan las esquinas del *araceli* (Pinturicchio (Figs. 18 y 19, Perugino (Fig. 20), Cola dalla Matrice y Robledo de Chavela (Fig. 13), de modo que la ausencia de instrumentos en las obras de Juanes podría en efecto ser indicio de la existencia de una conexión con la representación asuncionista castellanense.

Milagros marianos

Muy populares en la Edad Media fueron los relatos de milagros sucedidos por la intervención de la Virgen. Reunidos en recopilaciones muy difundidas (en la Península los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo (ca. 1250) o las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X) muchos de ellos pasaron al arte y al teatro, por ejemplo el milagro de la Virgen del Socorro que a golpe de maza obligó al diablo a devolver a su madre a un niño que había robado de su cuna porque su madre harta de oírle llorar había dicho ¡vete al diablo!¹⁰⁴.

Sin duda la más famosa de estas intervenciones milagrosas de María es la historia de Teófilo de Adana, el fraile que vendió su alma al diablo a cambio de un ascenso en la jerarquía eclesiástica siendo rescatado de su obligación contractual por la intervención de la Virgen en su favor. Tema de la literatura universal el del pacto con el diablo, en el caso de Teófilo la historia es de origen griego y se introdujo en occidente a través de la traducción latina de Paulus Diaconus (*Acta Sanctorum*, I, 489) en cuyo texto se basan la mayor parte de las versiones posteriores entre las cuales destacan las versificadas de la abadesa Hroswita y el obispo Marbodio.

El tema debía de ser popular en el románico ya que se alude a la leyenda en la liturgia¹⁰⁵ y aparece frecuentemente entre los *exempla* de los sermones¹⁰⁶. Lo encontramos también

104 El tema, muy popular en Umbría, sobre todo en ambientes agustinos, ha sido relacionado con las *Sacre Rappresentazioni* por Ezio Levi (LEVI (1918).

105 Oficio de la Virgen: *Tu mater es misericordiae/ De lacu faecis et miseriae/ Theophilum reformans gratiae*, (s. XI, texto en MÂLE (1986)[1922], p. 270).

106 El papel de los sermones en las representaciones plásticas del tema ha sido señalado MÂLE (1986)[1922], p. 270 quien destaca su inclusión como *exempla* en el *Speculum Ecclesiae* de Honorio de Autun. REAU (1955-59) vol. I, II, p. 257

en el arte en el tímpano de Souillac (Lot, ca. 1140) y en un capitel de Moissac¹⁰⁷ aunque como tema artístico no se convierte en algo frecuente hasta el siglo XIII (*Salterio de la Reina Ingeburg* o de San Luis (Fig. 26)¹⁰⁸ y relieves de Notre-Dâme de París)¹⁰⁹

En el siglo XIII tiene lugar también el trasvase del tema hacia el teatro. Alrededor de 1260 escribe Rutebeuf su drama *Le Miracle de Théophile*, que muchos han considerado como la fuente de las representaciones plásticas del tema en los siglos del gótico¹¹⁰, y posteriormente encontramos el tema en las laudas dramáticas italianas (*Rappresentazione di Teofilo*)¹¹¹ y en Alemania donde son abundantes las obras con el tema de Teófilo y sus variantes de pactos con el demonio (*Teufelsbündlerspiele*) y dramas del Papa Juan (*Frau Jutten*)¹¹².

En el románico (Souillac) Teófilo, en un gesto feudal, hace homenaje a Satanás colocando sus manos entre las garras del diablo cuya estampa recuerda vivamente las de los sátiros antiguos. De aquí pudo tomar la idea Rutebeuf que nos presenta a Satán tomando a Teófilo como vasallo mientras le dice: “Ahora junta así las manos y te convertirás en mi hombre” (*Tes mains joins, / Ainsi mon homme tu deviens*).

Como ha destacado Michael Camille, este gesto feudal de la *immixtio manuum* se sustituye en el siglo XIII por la firma de un contrato tanto en el arte (numerosos casos en la miniatura inglesa¹¹³) como en los sermones de Fulberto de Chartres¹¹⁴. Signo de la importancia que lo jurídico adquiere en los siglos XII y XIII, del poder de lo escrito, de la revitalización de la abogacía y del carácter letrado de los demonios, esta versión del *exemplum* es también síntoma del creciente culto a la Virgen y de su papel como intercesora y “abogada” del género humano, si bien en el arte y en el teatro el protagonismo de la obra lo asumen Teófilo y el Demonio.

menciona por su parte un sermón picardo que sitúa el milagro en Sta. María rotonda, es decir en el Panteón de Roma.
107 CAMILLE (1985), p. 40.

108 Ca. 1200, Museo Condé de Chantilly, ms. 1695, ejecutado probablemente en la zona de Noyon. La princesa Ingeburg, hermana del Rey Canuto de Dinamarca, se casó con Felipe Augusto de Francia en 1193.

109 En París el tema está tratado dos veces, en el tímpano de la Puerta de la calle del Claustro –crucero norte- y en un relieve encastrado en el muro norte del ábside. Otro caso en un mosaico de la cúpula del Batipsterio de Florencia.

110 Vid. COHEN (1943), pp. 331 ss., y (1977), pp. 180 ss.

111 Vid. CORNAGLIOTTI (1989), pp. 160 ss.

112 Vid. LINKE (1993), p. 19.

113 En el arte inglés es un tema frecuente tanto en la miniatura como en la escultura o las vidrieras (vid. ANDERSON (1963), pp. 187).

114 CAMILLE (1985), p. 40. En la Península Berceo hace hincapé en el contrato rubricado y sellado: [740]

Deniegue al so Xpo è a Sancta Maria,
Fagate carta firme à mi placenteria,
Ponga i su seiello à la postremeria,
Tornará en su grado con mui grand meioria.

Para Francastel la influencia teatral puede apreciarse ya en obras como el *Salterio de la Reina Ingeburg* (Fig. 26) en el cual el demonio aparece en malla y con una máscara mitad humana y mitad animal, con cuernos y una pequeña cola¹¹⁵. La miniatura coincide con el *Miracle* de Rutebeuf en el gesto de la *immixtio manuum* pero es al menos medio siglo anterior a la obra del juglar francés de modo que habría que considerarla como fuente, no como reflejo, de la representación teatral. Más probable resulta la influencia teatral, ya señalada por Mâle, en obras en las que el diablo lleva a Teófilo sujeto por una correa (vidriera de Grand Andeley (Eure, 1540)¹¹⁶.

En España conoce el tema Berceo y lo incluye en sus *Milagros de Nuestra Señora* (estrofas 703-866)¹¹⁷ con rasgos originales como la figura del judío que incita a Teófilo a vender su alma al demonio. Alfonso X lo relata en la *Cantiga* nº 3 aunque con escasos detalles ya que de Teófilo no se dice ni que fuera monje. Las miniaturas que ilustran la historia son por el contrario más detalladas y parecen seguir un discurso independiente del texto. La miniatura del *códice rico* de El Escorial (fol. 8r, Lam. XVII-B, Fig. 23) presenta el pacto como un ritual vasallático a la manera hispana, diferente de la europea como ha mostrado Peter Klein¹¹⁸. La escena parece inspirada en una mascarada cortesana. El demonio, como un señor feudal, aparece sentado en cátedra ante un pabellón de tela¹¹⁹ recibiendo el contrato que le entrega Teófilo, su aspecto es claramente el de un hombre enmascarado cubierto por un *maillot* con aplicaciones de caras suplementarias en los pectorales, codos y rodillas, viéndose claramente en la del codo izquierdo la correa que le sirve de sujeción.

115 Vid. FRANCASTEL (1988), comentario fig. 44.

116 MÂLE (1995)[1922], p. 202.

117 He manejado la edición electrónica de James. W. Marchand: <http://www.lang.uiuc.edu/LLL/etexts/teofilo.html>.

118 cit. YARZA LUACES (1996), p. 124.

119 También Berceo [735] presenta al demonio ante una tienda:

Prísolo	por	la	mano	el	trufan	traidor,
Levólo	à	la	tienda	do	sedie	el
Recibiolo	el	rei	asaz	à	grand	onor,

Sí ficeron los principes quel sedien derredor

Capítulo XIX: Ciclo Hagiográfico

El culto a los santos es uno de los rasgos más característicos de la vida religiosa medieval en todos los lugares de la Europa católica. Cada ciudad, cada pueblo y cada aldea estaban puestos bajo la protección de un santo patrón y lo mismo sucedía con los gremios de artesanos y con las cofradías y hermandades ciudadanas de modo que es lógica la existencia de numerosas obras teatrales de temática hagiográfica ya que eran precisamente los gremios y cofradías piadosas los que organizaban y representaban las piezas teatrales vernáculas en el Corpus, en las festividades patronales y con motivo de fiestas cívicas como las Entradas Reales.

Muchos de estos gremios y cofradías puestos bajo el patrocinio de un santo son también los comitentes de vidrieras, pinturas y retablos dedicados a la vida de sus patronos de manera que no puede sorprender que en ellos encontremos puntos de contacto con las escenas de las representaciones teatrales¹.

Las obras teatrales de temática hagiográfica son abundantísimas en toda Europa en los siglos XV y XVI². En la Península, el ciclo está escasamente representado en Castilla, dónde sólo disponemos de noticias tardías en el corpus de Toledo y de las piezas aún más tardías del *Códice de Autos Viejos*³, pero es muy rico en el área catalana de la que proceden

1 Sobre el teatro hagiográfico y el papel de las cofradías como demandantes de obras teatrales vid. MÂLE (1995)[1922], pp. 180 ss. quien encuentra rasgos teatrales en vidrieras francesas de los siglos XV y XVI dedicadas a la Leyenda de Santiago o a la de los Santos Crispín y Crispiniano, encargadas por gremios patrocinadores también de obras teatrales dedicadas a estos santos.

2 En Inglaterra se conservan dramas de S. Nicolás, Sto. Tomás, S. Juan Bautista, la Magdalena, Conversión de S. Pablo, Sta. Catalina, S. Jorge, S. Lorenzo, Sta. Elena, Santiago y S. Andrés, y en Francia de todos estos y además de S. Martín, S. Eligio, Erasmo, Pedro y Pablo y Crispín y Crispiniano. Para los dramas de Santos en Inglaterra y su reflejo en el arte vid. HILDBURGH (1949), p. 99 y ANDERSON (1963), pp. 193 ss.

3 Las piezas del *Códice de Autos Viejos* fueron copiadas como ya se ha dicho hacia 1578 aunque algunas podrían ser algo anteriores. Las obras de temática hagiográfica son 10 dedicadas a San Pablo (2), San Jorge, San Andrés, Justo y Pastor, Santa Bárbara, Santa Eulalia, San Pedro y la Magdalena. De Santa Bárbara, una santa muy popular a finales del siglo XV y principios del XVI por el papel que se le asignaba como intercesora de la humanidad en el Juicio Final, conservamos también una *Farsa* de Sánchez de Badajoz, pieza de mediados del XVI aunque con estructura de debate medieval en la que “son interlocutores cinco figuras: un Cristo asentado en una silla como juez, con una cruz en la mano sobre un

doce textos hagiográficos, dos epístolas farcidas y numerosas noticias de representaciones de las que no se conservan los textos. Las piezas conservadas proceden en su mayor parte del mallorquín códice Llabrés (*Consueta de S. Francisco, Consueta de S. Jorge caballero, Consueta de la Pasión de S. Jorge Consueta de la conversión de S. Cristobal, Consueta de la Pasión de S. Cristobal, Consueta de la conversión y vida de S. Mateo, Consueta de los santos Crispín y Crispiniano, Consueta de S. Pedro y Consueta de la conversión de S. Pablo*)⁴ y son de cronología tardía. Alguna quizá de finales del XV pero la mayoría ya del siglo XVI lo mismo que el *Misteri* valenciano de San Cristofol⁵ y los Misterios de Sta. Agata y de San Eudald procedentes de Sant Joan de les Adadesses⁶. Los datos sobre representaciones de las que no se conserva el texto se remontan sin embargo al último tercio del siglo XIV (Representación de S. Juan Bautista en la iglesia de Sta. M^a de Inca en 1372)⁷ y abundan en el siglo XV (Entremés de San Vicente representado en Huesca⁸, Representación de Sta. Eulalia en Barcelona⁹ y Representación de S. Jorge en Inca¹⁰) lo que demuestra que el teatro hagiográfico era ya popular en Cataluña en los dos siglos finales de la Edad Media.

mundo: Santa Bárbara delante de él, bien ataviada; un Ángel de la Guarda que la lleva por la mano a juzgar; un diablo atrás, que la va a acusar; un Pastor, que comienza primero a hablar, el cual ha de llevar tres zurrone: uno adelante, y otro atrás, y uno muy pequeño a un lado”. En el arte medieval son muy frecuentes las apariciones de Santa Bárbara en series de santos y representaciones aisladas pero escasean los retablos dedicados completamente a su vida (véase un caso catalán en GUDIOL y ALCOLEA (1986), n° 291, fig. 524). Es frecuente también, sobre todo en el siglo XVI, su presencia como intercesora en el Juicio Final (vid. REAU (1955-59), III, p. 680 y MÂLE (1995)[1922], pp. 186-87). Fuera de España tenemos también piezas teatrales dedicadas a la santa. En Laval en 1473 se representó un *Mystère de sainte Barbe* (BNP ms Fr. 976) que ha sido utilizado para explicar el ciclo de pinturas de Saint-Martin de Conné (vid. COHEN (1951), p. 122).

4 LLABRES (1901) n° 29-33, 44-45 y 48. Todas ellas editadas por ROMEU i FIGUERAS (1957) vols. I-III. Para la *Consueta de los santos Crispín y Crispiniano*, estudiada en relación con dramas bretones véase LALOU (1991).

5 Junto con los otros dos *Misteris* del Corpus valenciano (el del *Rey Herodes* y el de *Adán y Eva*) han sido editados por CORBATÓ (1932) acompañados de un estudio y documentos relativos a su representación. En uno de ellos se indica que el santo aparecía vestido “con una túnica azul puesta debajo” y sobre ella otra en la que había “un pez pintado”, detalle que para DAVIDSON (1986), p. 7 intenta reproducir el pez que normalmente aparece en las representaciones de San Cristóbal en el arte. Se ha pensado también en una influencia teatral para las representaciones de San Cristóbal con cabeza de perro que aparecen en el siglo XII y perviven en los iconos populares hasta el siglo XIX (casos en REAU (1955-59), III, 1 p. 293), representaciones que entroncan en realidad con una larga tradición de Dioses, hechiceros y santos cinocéfalos (vid. KAPPLER (1986), pp. 170-71).

6 El de Santa Ágata fue descubierto por el P. Nolasc de Moler en 1955 en un manuscrito del XVI. Fue editado por ROMEU i FIGUERAS (1957), II, pp. 35-66 y por MASSOT y MUNTANER (1983b), últimamente lo ha estudiado QUIRANTE SANTACRUZ (1994). El de San Eudald en ROMEU i FIGUERAS (1957), II, pp. 67-120.

7 LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. 2 p. 66.

8 DONOVAN (1958), p. 189.

9 Tuvo lugar en 1481 con motivo entrada de Isabel la Católica y se utilizó un artefacto con “tres cielos girando el uno contra el otro” (vid. SHOEMAKER (1973)[1935], p. 13).

10 En 1460 LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. 2, p. 66.

En la mayoría de las piezas es necesario poner en escena la *passio* del santo y representar escenas de tortura y ejecuciones lo que obligaba a utilizar maniqués¹¹ cuidadosamente pintados y modelados que remplazaban al actor vivo en las escenas de martirios¹², o a utilizar cabezas postizas y *maillots* pintados con abundancia de sangre. De las indicaciones escénicas que aparecen esporádicamente en los manuscritos, y del análisis interno de los textos, se desprende un gusto por lo truculento y lo morboso que tiene su paralelo exacto en la obra de pintores como Jaume Huguet o Marçal de Sax. La utilización de efectos violentos para satisfacer el gusto del público llega a ser obligatoria para los escenógrafos. En la *Consueta de Santa Agata* se recomienda la máxima crueldad “*fasim la cerimònia de segar les mamelles ab la major crueltat que poran*”¹³ y una indicación escénica en un drama francés del siglo XV indica escuetamente: “*Debe de haber sangre*”¹⁴. Los artistas parecen haber atendido a las recomendaciones de los escenógrafos, o a la inversa, y así el ensañamiento con el que los sayones se aplican en el arte a la operación de mutilar los pechos de Santa Ágata (Figs. 1 y 2)¹⁵ tiene su paralelo exacto en la indicación de la *Consueta* catalana.

Por toda Europa tenemos documentada la utilización de maniqués y cabezas de cartón¹⁶ pintadas de rojo que pueden ayudarnos a explicar la rigidez de muchos martirizados en el arte y la conspicua exhibición de las cabezas cortadas en primer plano, tal y como sabemos que se hacía en el teatro en el que frecuentemente el verdugo agitaba la cabeza que sujetaba por el pelo, mostrando al público la sangre, falsa o auténtica ya que en algunos casos se empleaban cuellos de carnero o becerro para conseguir mayor realismo (en un Auto toledano de finales del XV la escena del Bautista se figuraba con un “*pescuezo redondo de carnero y se simulaba la sangre con almagra o pintura de color rojo*”)¹⁷.

11 Sobre el uso de maniqués en el teatro inglés y francés vid. ANDERSON (1963), p. 137. En España tenemos el caso de la *Consueta de Judith* (manuscrito Llabrés), en la cual cuando Judith está a punto de cortarle la cabeza a Holofernes se indica: “*Y Olofernes à de star adormit en lo llit: y an de fer un cap com aquell. perquè lo se’n puga aportar y tallar de una statua*” (HUERTA i VIÑAS (1976), p. 230).

12 Hay también casos documentados a finales de la Edad Media de condenados a muerte que “actuaron” en el teatro muriendo en público como mártires o santos. Así mismo tenemos pruebas de que en el teatro romano se utilizó a condenados para morir representando temas mitológicos lo que pudo haber influido en el arte, en obras como el *Toro Farnesio* o el *Laoconte*, según SPIVEY (1998). El testimonio de Tertuliano (*Apologeticus*, 15, 4-5), los epigramas de Lucilius y Marcial y los datos de Clemente de Roma nos informan de la representación en vivo de la castración de Attis, la muerte de Hércules, Perseo, las Danaides y el castigo de Dirce empitonada por un toro (vid. COLEMAN (1990), pp. 60 ss.)

13 Vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1994), p. 185.

14 Vid. SPALDING GATTON (1991), p. 79.

15 Anónimo toscano de la iglesia parroquial de *Santa Agata in Aforli* y retablo de Lorenzo Zaragoza en la iglesia de San Roque de Jérica (Castellón)

16 DAVIDSON (1986), pp. 55 ss. y (1997), p. 442.

17 TORROJA Y RIVAS (1977), p. 59.

En el teatro se utilizaba sangre de animales o bien agua o vinagre teñidos con bermellón, se ha argumentado que su uso debió de ser moderado, por lo caro que era el vestuario, pero esto no sucedía en los martirios de Santos o de Cristo ya que aparecían desnudos¹⁸, con *maillot*, con un taparrabos o una sencilla túnica; hay además constancia de ingeniosos sistemas y trucos escénicos en los que se utilizaba la sangre como en el *Croxton Play of the Sacrament* o en la *Representación del Sacramento* de Metz (1513) en la que se empleaba un ingenio para hacer brotar sangre de la Hostia y cubrir con ella al judío que la pinchaba¹⁹. Para las degollaciones y martirios se empleaban cuchillos trucados con sangre en su interior como los que se describen en el *Cuaderno de Secretos* provenzal²⁰.

Algunos de estos trucos escénicos tienen reflejo en el arte. En muchas lapidaciones de San Esteban, por ejemplo, las piedras son todas iguales, redondeadas y blandas, y no producen sangre o se “pegan” a la cabeza del santo. Estas características podrían explicarse por la utilización en el teatro de piedras trucadas confeccionadas a base de trapos, engrudo de harina y cola de madera, cuando no eran simplemente frutas (naranjas, granadas) e incluso buñuelos (Gerona).

En el arte hay algunos casos en los que las piedras parecen falsas como sucede en una Biblia de Amiens²¹ o en las pinturas de San Juan de Bohí (Fig. 3), el problema es que ambas obras son de finales del siglo XII o principios del XIII y por tanto bastante anteriores a las fechas en las que tenemos pruebas del uso de proyectiles falsos en el teatro hagiográfico. En concreto, sabemos que se utilizaron en el martirio de San Esteban que se representaba en Gerona desde 1360²² y en Valencia desde 1404. En la representación valenciana se lapidaba con frutas (*mangranes*) y falsas piedras doradas que en Barcelona (1413) se fabricaban de engrudo de harina y cola blanca²³. Hay que pensar por tanto que existieron representaciones anteriores perdidas o que los artistas tomaron la idea de otros

18 Sobre los desnudos en la escena (Adán y Eva, Santos torturados etc.), vid. HILDBURGH (1949), p. 80 nota 1 y MASSIP i BONET (1991A), cap. VIII, pp. 247 ss.

19 DAVIDSON (1997), p. 449.

20 Fol. 3r, ed. de VITALE BROVARONE (1984), p. 7.

21 Vid. MASSIP i BONET (1991A), p. 222, con ilustración.

22 En Gerona los proyectiles eran buñuelos. El tema de la lapidación de San Esteban es poco frecuente en el teatro europeo y Donovan (p. 118) reconoce no haber podido encontrar casos fuera de Cataluña excepto una ceremonia dramática del siglo XII en la Catedral de Cambrai en la que no se representaba el martirio. En la Península, además de los casos citados, hay una referencia en Vic (DONOVAN (1958), pp. 96 y 117), y otra en Mallorca (*Epistola farsada del martiri de Sant Esteve*). Vid. DONOVAN (1958), pp. 126-29 y 195 y MASSIP i BONET (1991), p. 245 nota 227 y (1996), p. 152.

23 *Item deu que compri farine per fer angrut y ayquecnyt y blanch per fer les pedras d'alapidar Sant Esthena* (*Comptes de la Sagristia* de la Catedral de Barcelona (1417-19) DONOVAN (1958), p. 118).

espectáculos parateatrales como los asaltos a castillos de ficción en los que se utilizaron también proyectiles falsos al menos desde principios del siglo XIII²⁴.

Más arriba me refería a la rigidez de los martirizados que podría explicarse por el uso de maniqués articulados y en el arte tenemos casos en los que en efecto parece claro que el santo es en realidad una estatua y que la cruz en la que se le tortura no es más que un decorado teatral en ocasiones móvil como la cruz con ruedas de San Vicente en las pinturas de Monte de Liesa (Huesca, principios del XIV, Fig. 4)²⁵. Otros rasgos debidos a la influencia teatral son la presencia de público en las escenas, la de juglares y bufones que escarnecen al santo (frescos de Mondoñedo, Lam. XXII, Fig. 6) o la aparición de detalles realistas como los sayones y verdugos que descansan del esfuerzo y se refrescan con jarra y jofaina²⁶.

Incluso cuando la escenografía teatral no se refleja directamente en el arte pueden existir relaciones indirectas con el teatro. Las abundantes noticias catalanas sobre representaciones del martirio de San Esteban contrastan con la ausencia total del tema en los repertorios del teatro del resto de Europa pero cuadran perfectamente con la presencia frecuente del asunto en el arte catalano-aragones. Lo mismo podría decirse respecto de las pinturas y esculturas de San Jorge²⁷ o, ya en el Renacimiento, de la multitud de representaciones plásticas de la vida de Santa Eulalia, explicables sin duda por el origen peninsular de la santa²⁸, pero cuya abundancia precisamente en el siglo XVI puede tener algo que ver con la existencia de un *Aucto del Martirio de Sancta Eulalia* que los artistas castellanos debieron de conocer²⁹.

24 En España los datos que tenemos son tardíos (fiestas de la Coronación de Fernando de Antequera y *Tirant lo Blanc*) pero la costumbre es anterior como demuestra el arte (véase más adelante en el Capítulo XXII el apartado dedicado a los torneos)

25 Tenemos noticias de la representación de un entremés de San Vicente en Huesca en el siglo XIV (vid. supra nota 8) y las pinturas pueden servir para adelantar la fecha de las representaciones.

26 Vid HILDBURG (1949), p. 100.

27 San Jorge es un santo esencialmente gótico y en lo que respecta a la Península casi podríamos decir que catalán. Otras supuestas representaciones del santo en el románico navarro son en realidad San Miguel o simplemente el *miles christi* en la lucha contra el mal (vid. ARAGONES ESTELLA (1996), pp. 67 ss. quien hace además un completo estudio del desarrollo del culto al santo en occidente y del origen de su iconografía).

28 Hay dos mártires españolas con el mismo nombre y casi contemporáneas (una nacida en Mérida en el 292 y la otra en Barcelona hacia el 304), cuyas vidas y milagros se confunden.

29 El *Aucto* en ROUANET (1901), n° XXXVIII.

Representaciones de San Juan Bautista

Precursor y pariente de Cristo y abogado defensor, junto con María, del género humano en el Juicio Final, el Bautista fue uno de los santos más populares desde la Edad Media hasta el Barroco. En el arte, como en el teatro, lo encontramos de protagonista en la escena de la predicación a los judíos, el Bautismo de Cristo y su degollación en el palacio de Herodes. Aparece también formando parte del cortejo de los profetas en las puertas de las catedrales góticas y en el *Ordo Prophetarum*, y se le representa así mismo, a partir del siglo XV, como compañero de juegos del Niño Jesús en una iconografía muy popular que se inspira en el relato de las *Meditationes Vitae Christi*.

En la liturgia dramatizada, se menciona al Bautista en unos trozos dialogados contruidos según el modelo del *Quem Quaeritis* de Pascua que se cantaban en la fiesta de S. Juan Bautista en Ripoll, Palma de Mallorca y Valencia. La versión de Ripoll es la siguiente:

Quem creditis natum in orbe, o deicole?

Iohannem precursorem ortum de sterili, angelo nunciante, o celicole.

Iam natus est, ut dixit Saluator: Mitto angelum meum ante me qui preparet uiam meam.

*Eia! Psallite, omnes cristicole*³⁰

Aunque para Donovan la relación con los dramas litúrgicos pascuales es evidente, “*these pieces apparently never became plays*”³¹, ya que falta una historia puesta en escena. Lo cierto es, sin embargo, que como el propio Richard Donovan reconoce, la liturgia de la fiesta de San Juan Bautista tuvo en Cataluña aspectos dramáticos y en ella intervenían sacerdotes o diáconos que personificaban al santo con una vestimenta muy realista. La *Consueta de sanctis* (1516) describe así la ceremonia:

*In commemoratione Beati Joannis Apostoli et Euangeliste fiat totum officium sicut ordinatum est superius in commemoratione Beati Stephani. Sed ille qui erit Joannes Euangelista sit **indutus vestimentis sacerdotalibus cum casulla**. Et alter qui erit Joannes Babtista sit indutus **veste pilosa cum agno et***

30 Ripoll MS 105 folio 19v-20 (siglo XI) y MS 106 folio 71v (siglo XII). DONOVAN (1958), p. 194.

31 DONOVAN (1958), pp. 96, los textos dramáticos peninsulares referentes al Bautista en las pp. 128, 151 y 194.

cruce argentea, *Et ambo sint presbiteri ... Et dicto Magnificat, Sanctus Joannes veniat de sacristia associatus a presbiteris cum superpelicio.*

Estos datos que prueban el uso de vestidos de pieles por parte de los actores-oficiantes se completan con los que proporciona el *Ceremonial de Sacristía* de la Catedral de Palma de Mallorca que nos informa del uso de cortinas, una esclavina peluda, alpargatas, una diadema y máscaras:

“E a l'altar de Sant Johan metran lo palis seu, ço es de Sant Johan ab letras entorno. E encortineran la capella de Sant Johan ut moris est, e posseran dos lums al dit altar de Sant Johan, e un missal per dir la oracio. E quant diran vespres, lo roder aportera al cor vuyt capes de xemallot blanch per los vuyt preueras qui aniran deuant Sant Johan a la processio, axi de Magnificat com a la processio de la claustre ...

E a la sacristia se vestiran dos preueras la hu per Sant Johan Baptiste vestit ab camis y hamit, ab una esclavina negra pillosa, senyit ab una corde d'espert, descals ab esperdenyes, lo qual aportera ab lo bras esquerra un anyell ab diadema, e ab la ma dreta aportera la creu dels albats conuentuals, e ab la creu sera liguat un titol qui dira Ecce Agnus Dei, e una penitencia de pilotes de mar. L'altre preuera se vestira per Sant Johan Evangelista lo qual anira vestit ab casulla de xemallot blanch ab un vel blanch de sede deuant la cara, e ab diadema; e ab la ma esquerra aportera una palma, e hun libret, e en la ma dreta aportera hun ciri xich blalich. Los quals preueras lo clatiari te carrech de emprar los y de pagar. E aqvies dos anilall deliall lo pauallo axi com ya es dit de Sant Stena. E en lo anar deuallo lo pauallo Sant Johan Baptista anira primer nestit axi conl ya es dit, e aportera maschare, e apres anira Sant Johan Evangelista vestit com ya es dit, e aportara a cascun costat un preuera ab capade xemallot blalicha, e un Ciri blanch xich. E aniran al cor en aquella manera, e hora que es dit de Sant Stena, e axi en les vespres com en la missa, com en la epistola e euangeli. E apres dita la oracio a l'altar de Sant Johan, aniran ab la Salve Regina a l'altar maior, axi com ya es dit de Sant Stena ...”

En los dos casos el Bautista aparece asociado con el Evangelista lo mismo que sucede en el arte catalán y mallorquín de la época en el que abundan los retablos dedicados a los Santos Juanes en los que ambos aparecen en la tabla central, el uno con vestido de pieles, descalzo o con alpargatas, cruz y cordero y el otro con túnica, palma, libro y cirio como en la liturgia dramática (Fig. 5). La cruz procesional, el cordero y la cartela con el *Ecce Agnus Dei* que prescribe la consuetud mallorquina para el Bautista las encontramos en un retablo de Santes Creus obra del círculo de Lluís Borrassa (Fig. 6) y la palma y el libro del Evangelista aparecen en el de Cubells (Fig. 7) y en una tabla de Joan Mates de la colección

Thyssen (Fig. 8). Son frecuentes también las vestiduras sacerdotales del Evangelista pero no conozco ningún caso en el que aparezcan el velo blanco y el cirio encendido que se mencionan en la consuetudina.

Ya me he referido en otros capítulos a las representaciones del Bautismo de Cristo y a la vestimenta de San Juan en estos dramas y en el *Ordo prophetarum* de modo que me ocuparé ahora de las escenas de la predicación a los judíos y la decapitación del santo. Emile Mâle señaló hace ya muchos años que en el arte de los siglos XV y XVI el Bautista habla a los judíos desde lo alto de un montículo de hierba y, ante él, aparece una especie de tribuna rústica formada por una rama de árbol horizontal sobre dos pies derechos, una iconografía que él considera de origen teatral ya que aparece en una miniatura de Hubert Caillaux en el manuscrito del *Misterio de la Pasión Valenciennes* y en una xilografía de la versión ilustrada del *Misterio de la Concepción y la Natividad de la Virgen de Rouen*³².

La tesis de Mâle ha sido aceptada por Hildburg y Reau, señalando el primero que los leones y monos que aparecen frecuentemente en el arte escuchando atentamente las prédicas del santo tienen en ocasiones aspecto de perros, circunstancia que tendría su explicación en los usos teatrales ya que sabemos que en escena, por razones obvias, no salían leones sino canes³³. Es posible que el motivo de la tribuna rústica tenga su inspiración en el teatro aunque es un rasgo poco frecuente que no he podido encontrar en el arte peninsular. Más abundantes son, sin embargo, los elementos que remiten a la actividad de los predicadores medievales reflejando las circunstancias en las que éstos pronunciaban sus sermones y el público que a ellos asistían.

Cuando los artistas medievales tuvieron que imaginarse la predicación del Bautista en el desierto no abrigaron en general la menor intención “arqueológica” sino que actualizaron la escena a la luz de la actividad de los predicadores contemporáneos. Esto es exactamente lo que hacen el Maestro de Miraflores en una tabla del Museo del Prado (Fig. 9) y Fernando Gallego en una pintura de Zamora al incluir en la escena a un grupo de cartujos formando parte del público que asiste al sermón. Muy ilustrativo, aunque tardío, es el caso de Peter Brueghel el Viejo (*Predicación de San Juan Bautista*, 1566, Museo de Budapest) que sitúa la escena en un bosque a orillas de un río y con una ciudad al fondo e incluye en el

32 Vid. MÂLE (1904) p. 386, nota 5 y (1995)[1922], p. 78 nota 7. Algunos casos en el arte son un relieve de Germain Pilon en el Louvre (MÂLE (1904) fig. p. 385) y un bajorelieve en una chimenea del XVI en Orleans (MÂLE (1995)[1922], fig. 40).

33 Vid. HILDBURGH (1949), p. 99 y REAU (1996) 1.1, p. 506.

público a gentes de ciudad, campesinos, gitanos y monjes de diversas ordenes, sin duda el mismo público variopinto que asistía a los sermones de predicadores itinerantes como San Vicente Ferrer. A la influencia de los sermones remiten también los púlpitos desde los que habla el Bautista, y al exotismo del vestuario teatral las vestimentas lujosas, tiaras bicornes, mantos de armiño y extraños tocados que llevan los fariseos y saduceos en algunas obras, por ejemplo en una clave de bóveda gótica de la Catedral de Norwich³⁴.

Más frecuente que la predicación es, tanto en el arte como, especialmente, en el teatro, la escena del martirio del santo y el banquete de Herodes con la danza de Salomé que lo precede. La historia aparece narrada en los evangelios de Mateo (14, 1-12) y Marcos (6, 14-29) con significativas diferencias. Distinta es también y muy difundida la versión de Flavio Josefo en sus *Antigüedades judaicas* (XVIII, I, 2).

El relato tiene todos los ingredientes necesarios para desarrollar una peripecia dramática. Un cuadrilátero amoroso entre Herodes, Salomé, Herodías y Juan, el morbo del incesto, la sensualidad de la danza y el final truculento con la decapitación del santo y la exhibición de su cabeza cortada ante los comensales que asisten a un banquete cortesano. Amor/odio y santidad/lascivia son temas que han atraído siempre a los dramaturgos que desde el siglo XV, cuando el tema aparece en los grandes *Misterios*, hasta Oscar Wilde y Valle Inclán, se han interesado por el asunto explotando las posibilidades dramáticas que tiene el conflicto psicológico entre los personajes³⁵.

En el teatro medieval los episodios de la muerte del Bautista aparecen incluidos con gran desarrollo en la mayor parte de las grandes Pasiones (por ejemplo en la de Gréban, IIª jornada vv. 11985-12228) o bien dan lugar a obras independientes como el *Mystère de Chaumont*. En la Península tenemos sólo referencias tardías de un *Auto de San Juan Bautista* que se representó media docena de veces en el Corpus de Toledo en los años finales del siglo XV y los primeros del XVI (vid. *supra* nota 17) y del *Auto de quando Herodes mandó degollar a Sant Juan*, de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, mencionado en el prólogo de su *Jardín del alma cristiana* (1552). Conservamos también un texto en el *Códice de Autos Viejos* (*Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*)³⁶ en el que destaca el carácter truculento de la degollación que tenía lugar ante los ojos del espectador. Las rúbricas del *Aucto* indican el

34 ROSE y HEDGECOE (1997), pp. 122-23 y fig. p. 124.

35 Sobre la evolución del tema en el teatro vid. PEREZ PRIEGO (1981).

36 ROUANET (1901), n° 35.

momento de la decapitación y estipulan la exhibición de la cabeza cortada (“Llévanle al rey la cabeza en un plato”), y el texto se refiere con insistencia a la cabeza sangrante (“cabeza ensangrentada (...), rostro sangriento (...), harto desangrada está (...”).

Sin duda la ejecución de estas rúbricas se hacía empleando una cabeza falsa quizá con un “cuello de carnero” como se hacía en Toledo. La degollación a la vista del público y el énfasis en la sangre desaparecen sin embargo en la versión del *Aucto* que contiene el código de 1590 y en general en los autos del siglo XVII, época en la que el tema siguió estando de actualidad aunque se prefieren los efectos de sorpresa a los truculentos. En *La viña del Señor* de Calderón (1674) se utilizaba una cabeza falsa situada sobre una mesa trucada que permitía ocultarla y hacer aparecer la cabeza del actor vivo que hablaba sorprendiendo al público asistente. La rúbrica que se incluye en el texto de Calderón no deja lugar a dudas:

“Repítese la máscara el tiempo que fuera menester para la tramoya, y trayendo en una fuente una cabeza de pasta, cubierta, la ponen en la mesa sobre un escotillón, en que escondiéndose la una, saldrá en otra fuente la del mismo LUCERO” (...) luego la cabeza del bautista gritará ¡Penitencia¡, ¡Penitencia¡, provocando el asombro y la huida de todos”.

La cabeza del Bautista juega en el teatro un papel esencial y Hildburg ha señalado que es de origen teatral el gesto de los verdugos asiéndola por el pelo para luego mostrarla al público y el cinturón que lleva frecuentemente en los alabastros uno de los verdugos con un manojo de llaves colgando como un carcelero³⁷. Mâle, por su parte, encuentra en el teatro el origen de algunas representaciones (las *Bellas Horas del Duque de Berry* (1413), unos frescos de Amiens (s. XV) y una tabla de Quentin Metsys) en las que Herodías furiosa clava su cuchillo en la frente de la cabeza del Bautista que le presentan en una bandeja. No se dice nada al respecto en los Evangelios ni en las *Antigüedades* de Flavio Josefo ni tampoco hay nada parecido en el arte italiano pero sí en las *Pasiones* de Mercadé y Jean Michel³⁸ que para Mâle serían la fuente de los artistas franceses y flamencos. La escena aparece también en el arte inglés (alabastro de la Catedral de Rippon), no así en el teatro insular aunque Hildburg ha supuesto que se incluyese en alguna obra hoy perdida.

37 HILDBURGH (1949), p. 73.

38 Las rúbricas que lo indican en MÂLE (1995)[1922], pp. 57-58.

Sin embargo, como el propio Mâle reconoce, en Amiens, donde se conserva un cráneo tenido en la Edad Media por el del Bautista, existe una leyenda local de carácter etiológico que explica el agujero que tiene en la frente la reliquia como fruto de una puñalada de Herodías que no contenta con la decapitación se habría ensañado con la cabeza del mártir. La leyenda popular estaría pues en el origen de la historia aunque para Mâle son los autores teatrales los que la difunden y es del teatro de donde la toman los artistas.

Otro elemento esencial de la historia del Bautista es la danza de Salomé, tema predilecto de los artistas sea como crítica de la lujuria o por satisfacer los deseos del público. En el teatro cortesano debió de ser frecuente la representación del drama en un contexto de banquete y con acompañamiento de música y danza de manera que la realidad de la fiesta y la ficción dramática se unen. En una estampa de Israel Van Mecknem³⁹ nos encontramos con una danza de corte simultánea a una representación de la muerte de San Juan Bautista que tiene lugar en un escenario múltiple de ambiente palaciego con tres *mansiones* distintas en las que tienen lugar la degollación, la danza y el banquete. En otros casos, la danza no se representa pero la degollación tiene lugar con presencia de público (Fig. 11) o en un palacio al fondo del cual vemos, a través de arquerías o ventanas, a Herodes con los invitados (Retablo de Miraflores de Van der Weyden, pinturas de Matteo Giovanetti (1346) en la capilla de San Marcial de Avignon y Misal de los Reyes Católicos)⁴⁰. En España encontramos esta disposición en un retablo de Pere García de Benabarre (Fig. 12) y en una tabla del Maestro de Miraflores hoy en el Prado en la que la escena de la degollación tiene lugar ante unas “plateas” muy teatrales en las que se representa simultáneamente la orden de Herodes para degollar al santo y la posterior presentación de su cabeza (Fig. 10)⁴¹.

Más adelante, en el capítulo dedicado al teatro profano, me ocuparé de las representaciones plásticas de la danza de Salomé en relación con el teatro, las danzas juglarescas y la representación de la Lujuria y me he referido ya a la influencia de los decorados teatrales en las “cárceles portátiles” que aparecen frecuentemente en el arte de

39 VAN MARLE (1971), fig. 77.

40El retablo de Miraflores se encuentra en el *Kaiser Friedrich Museum* de Berlín pero originalmente fue comprado por Juan II para la Cartuja de Miraflores. En la Capilla Real de Granada se conserva hoy un fragmento de un tríptico igual (el resto en el Metropolitan Museum), del que se duda si es una copia hecha por un discípulo para Isabel la Católica (sería de muy buena calidad) u otra versión del propio Weyden. Sobre las pinturas de Matteo Giovanetti (1346) y su carácter teatral vid. MOSSE (1991).

41 Museo del Prado, inventario actualizado nº 710, inventario del Museo de la Trinidad nº 983, catálogo vol II., p. 301.

los siglos XIV y XV no sólo en las escenas del martirio del Bautista sino también en el de otros muchos santos o santas como Santa Catalina⁴². En el caso que nos ocupa la aparición de la cárcel está justificada por el relato evangélico (*Marcos 6, 27 et decollavit eum in carcere*) pero el modelo concreto que se utiliza por ejemplo en un retablo de Jaume Serra hoy en el Prado tiene probable inspiración en los decorados teatrales.

La Magdalena

María Magdalena, la prostituta reconvertida en santa por su amor a Cristo, tuvo en la Edad Media europea una extraordinaria popularidad ya que una leyenda sostenía que abandonando el mundo tras la muerte de Cristo se había refugiado en Provenza donde llevó una vida anacoreta convirtiendo con su piedad a los señores locales (la *inventio* de sus supuestas reliquias tuvo lugar en 1279 en St. Maximin cerca de Marsella)⁴³. La Magdalena fue considerada por algunos padres de la iglesia como una segunda Eva⁴⁴, y en el arte medieval se la trata como una “apostolesa”, que asiste a la Ascensión, a la Última Cena⁴⁵ y la Pentecostés⁴⁶ y predica a los paganos en el mejor estilo apostólico⁴⁷. Por su vida

42 En la Península tenemos noticias de entremeses de Santa Catalina en el Corpus de Barcelona (1424), Tortosa (1428) y Cervera (1453) (vid. MASSIP i BONET (1999), p. 72).

43 Sobre la leyenda de la Magdalena, difundida por la *Leyenda Dorada*, vid. MÂLE (1995)[1922], pp. 182-83, para el cual los artistas del siglo XV ya no necesitaban recurrir a la *Leyenda Dorada*, ya que la tenían ante sus ojos en el teatro.

44 Vid. DAVIDSON (1982) p. 89. Esta consideración explica que su tratamiento iconográfico sea en ocasiones el de una auténtica *Madonna*, entronizada y con corte de ángeles músicos (Fig. 15).

45 En la *Última Cena* de Gil de Siloé en el Retablo de Miraflores (SÁNCHEZ CANTON (1950), fig. p. 12) aparece la Magdalena en el suelo besando los pies de Cristo, como si fuera el banquete en casa de Simón. WETHEY (1936), p. 73 destaca que se trata de un detalle muy raro aunque puede señalarse otro caso en una tabla del Museo de Solsona, una Santa Cena de la escuela de Jaime Ferrer I -quizá una obra tardía del maestro-, en la que Judas, de perfil como judío, aparece con la Magdalena en el lado de la mesa opuesto al que ocupan los apóstoles y Cristo (Fig. 13). La presencia anacrónica de la Magdalena en estos casos puede deberse a un intento de convertirla en apostolesa o servir simplemente como contrafigura de Judas, al igual que sucede en las Cenas a las que asisten personajes históricos como San Bernardo (fragmento de retablo pétreo de Santa María de Acibeiro (Pontevedra), finales del siglo XV, SÁNCHEZ AMEIJERAS (1998), fig., p. 134).

46 La encontramos en la *Pentecostés* del retablo de Abella da Conca de Pere Serra y en el desaparecido retablo de Santa Ana de Barcelonadel mismo autor (GUDIOL y ALCOLEA (1986), fig. 217, cat. 136). En Galicia aparece en las pinturas murales de la bóveda del ábside de la Iglesia de O Salvador de Camanzo (Vila de Cruces, (Pontevedra), 1566. Para García Iglesias se trata de 13 apóstoles y el sobrante sería S. Pablo pero creo que se trata de la Magdalena, GARCIA IGLESIAS (1986), pp. 36 y 194-95, figs. p. 37 y 195). Otro caso en Juan de Flandes. En el teatro francés (Gréban, Jean Michel), es frecuente la asistencia de numerosos personajes incluyendo *des femmes* (MÂLE (1995)[1922], p. 66).

47 En el arte inglés (Salterio Huntingfield, principios del XIII) la encontramos predicando a un grupo de personajes sentados y en la Península en un retablo del convento de Santa María Magdalena de Palma de Mallorca, ca. 1400 (LLOMPART i MORAGUES (1987), fig. 36) aparece también en actitud predicadora ante siete personajes, aunque en este caso podría tratarse de la santa comunicando la noticia de la resurrección a los apóstoles lo que explicaría la presencia de los nimbos. Tenemos también la escena de la predicación en el retablo de la iglesia de Maluenda (Calatayud), obra del Maestro de Lanaja (POST (1930-35), VIII, pág. 669).

eremítica fue tenida en la Edad Media como símbolo de la vida contemplativa y la devoción mística, y por su pasado pecaminoso se la relaciona con la Lujuria, especialmente en las representaciones de su danza antes de la conversión⁴⁸. Esta ambivalencia explica la frecuente asociación de las representaciones de la santa con los siete pecados capitales y con ciclos de vicios y virtudes.

En el teatro su leyenda aparece desarrollada en la *Pasión Didot* provenzal y en el llamado *Digby Play* (Oxford, *Bodleian Library*, Ms. 133). En éste último la Magdalena asiste a la Pentecostés “por su don de lenguas” y es comisionada para proclamar la buena nueva del mensaje evangélico al rey de Marsella en Provenza donde la santa destruye el templo de los paganos con un espectacular efecto teatral (*Here xall comme a clowd from heven, and sett the tempyl on afyer*)⁴⁹. Importante papel juega en el drama, como en el arte, el “Castillo de la Magdalena” y el diablo que intenta impedir la predicación de la santa⁵⁰. La mayoría de los materiales que utiliza el autor del *Digby Play* son de procedencia provenzal, por ejemplo la escena en la que la santa es elevada a los cielos como la Virgen en la Asunción, circunstancia que explica la escasa influencia que el drama ejerció en al arte inglés, mientras que son muy claras las coincidencias entre la obra y el arte de Cataluña y el sur de Francia⁵¹.

En la Península Ibérica debió de ser, a juzgar por la abundancia de testimonios artísticos, una santa muy popular e incluso se ha pensado que la leyenda provenzal de la santa pueda derivar de Cataluña⁵², la zona de Europa en la que tenemos mayor número de noticias tempranas sobre ceremonias litúrgicas y paralitúrgicas de carácter dramático en las que intervenía la Magdalena (casos de las prosas *Victimae paschali laudes* y *Surgit Christus cum trophaeo*⁵³). En cuanto a los dramas vernáculos, tan sólo conservamos un fragmento de una

48 Véase una tabla de Lucas van Leyden en DAVIDSON (1972), fig. 12. En el teatro la danza de la Magdalena está documentada en la Pasión de Frankfurt y era probablemente una *basse danse* según Colin Slim (SLIM (1980).

49 Sobre la figura de la Magdalena en el teatro y el arte vid. DAVIDSON (1972) y (1986) p. 71 ss. Respecto al manuscrito *Digby*, suele fecharse hacia 1515-25 pero el texto es sin duda una copia de otro anterior y se ha supuesto, por el lenguaje empleado, que hubiera sido elaborado en King's Lynn (Jacob Bennet), o en Essex (Coldewey), aunque Davidson lo duda y propone Norwich (p. 74).

50 Vid. DAVIDSON (1986), p. 85 y nota 266.

51 DAVIDSON (1986), p. 93 solo señala como paralelo genérico la presencia en las escenas de Magdalena en el desierto de un Libro de Horas Sarum de principios XV de montañas de “cartón piedra” que podrían identificarse con las que se utilizaban en los decorados teatrales. Mary Anderson, por su parte, encuentra, siguiendo a Hildburg, influencias teatrales en las representaciones en las que la Magdalena usa su pelo para cubrir el cuerpo desnudo de Cristo en el Entierro y presencia en el proceso de sellado del sepulcro con cera (en las claves de bóveda de la Catedral Norwich, que en muchos casos están evidentemente influidas por el teatro, aparece la Magdalena asistiendo al sellado e incluso a la Cena de Emaús, vid. ANDERSON (1963), p. 111).

52 MACDONALD (1996), pp. 143-44.

53 Hay pruebas de una ejecución espectacular y dramatizada de ambas en la Península (DONOVAN (1958), pp.104, 109 y

pieza representada en Palma de Mallorca en la primera mitad del siglo XIV⁵⁴, pero hay noticias de representaciones en otros lugares, por ejemplo en Gerona donde en 1474 se prohibió un drama de la Magdalena que sin embargo volvió a representarse en 1560⁵⁵.

Tenemos además el caso de la *Pasión Didot* que como se ha demostrado sigue casi al pie de la letra textos catalanes (la escena de la Resurrección, por ejemplo, está calcada de la del drama de Vic)⁵⁶ de modo que podría pensarse en la existencia de un drama catalán perdido de principios del siglo XIV representado en varias zonas del ámbito catalano-aragonés lo que explicaría la abundancia de retablos dedicados a la Magdalena⁵⁷. Es probable que en los dramas catalanes sobre el tema se incluyera la escena de la “Asunción” de la santa, escena que como hemos visto aparece en el *Digby Play* y que encontramos con mucha frecuencia en el arte catalán⁵⁸. Tenemos además noticias tardías de representaciones de la Ascensión de la Magdalena en Valencia, donde en la fiesta celebrada con motivo de la proclamación de Luis I como Príncipe de Asturias (1709) se representó un drama que incluía la escena: “En el rincón del Cementerio de Santa Catalina Mártir hizo el Colegio de boticarios otro altar de estupenda perspectiva, con una tramoya en que subía Santa María Magdalena”⁵⁹.

132-33 y CASTRO CARIDAD (1997), p. 195 ss.) algo que se ha supuesto también, sin evidencias excepto en fuentes tardías, para otros lugares de Europa.

54 El fragmento fue publicado por J. Quadrado en *La Unidad Católica* de Palma (1871) e incluido por Manuel Milá y Fontanals en sus *Orígenes del Teatro catalán* (MILÁ y FONTANALS (1895), VI, pp. 315-23).

55 Vid. DONOVAN (1958), pp. 101-104 y SHERGOLD (1967), p. 8.

56 MACDONALD (1996), p. 142.

57 Cuarenta y ocho apariciones de la santa recogen GUDIOL Y ALCOLEA (1986) en su catálogo de pintura gótica catalana de las cuales nueve son retablos en los que las escenas de su vida tienen el protagonismo. A ellos habría que sumar los abundantes casos valencianos y mallorquines.

58 Retablo de Sta. M^a Magdalena en el convento de la Magdalena de Palma de Mallorca (ca. 1400), Francesc Comes, Joan Daurer y el Maestro del Obispo Galiana (LLOMPART i MORAGUES (1987) fig. 36), Retablo de la Magdalena de Pere Serra en el Museo del Prado (ca. 1375, Fig. 14) y retablo de la Iglesia de Sta. M^a Magdalena de Perella (Bernat Martorell, Museo Episcopal de Vic, (GUDIOL y ALCOLEA (1986), cat. 397, figs. 48 y 675). En los tres casos aparecen rasgos teatrales, en el mallorquín la Magdalena es una auténtica apóstolesa y en el de Martorell la muerte de la santa se calca de la de la Virgen. Véase también el retablo de la iglesia de Maluenda (Calatayud), Maestro de Lanaja, Fototeca CSIC 0004915; F10/C124, y la pintura del convento de Santo Domingo el Real de Toledo (Fig. 17).

59 REVILLA (1990), p. 47. Ribera tiene un cuadro con la Asunción de la Magdalena llevada al cielo por una corte angélica algunos de los cuales –en paralelo con las mariologías de las inmaculadas– llevan los atributos de su penitencia (látigo, calavera etc.).

Capítulo XX: Los Ángeles en el Teatro y la Iconografía

Me he ocupado en el capítulo dedicado a *Escenografía y Arte* del origen de los ángeles en el arte, de su papel en el teatro y del reflejo que el vestuario teatral de estos personajes tuvo en la iconografía, de modo que analizaré ahora solamente su papel como músicos y cantores y la figura del Ángel Custodio, personaje muy frecuente tanto en el arte español del siglo XV como en las fiestas ciudadanas y las representaciones teatrales.

Desde los primeros tropos dramatizados de los siglos X y XI, hasta los grandes dramas vernáculos de la segunda mitad del XV el principal papel de los ángeles en el teatro es el de cantores y músicos. Normalmente los papeles de ángeles eran representados por los niños de los coros catedralicios y monásticos que no tenían problemas para actuar en obras musicales como los dramas litúrgicos ni para intervenir con sus cánticos en representaciones de la Natividad, la Anunciación a los Pastores, la Asunción, el Paraíso o la Anunciación a María. La mayor parte de estas intervenciones eran puramente vocales ya que la Iglesia mostró siempre reticencias al uso de instrumentos en la liturgia por lo que la música instrumental no se generalizó en las iglesias hasta finales de la Edad Media aunque tenemos algunos testimonios anteriores¹.

¹ A pesar de las invectivas de San Juan Crisóstomo, San Ambrosio y otros muchos Padres de la Iglesia contra la música instrumental, los instrumentos se introducen en la liturgia contando con el apoyo de pasajes bíblicos que presentan al rey David tocando y cantando ante el Arca o a los israelitas tocando el pandero para agradecer a Yahvé la liberación de los egipcios. También el *Apocalipsis*, al presentar a los 24 ancianos “*habentes singuli citbaras*” glorificando al Hijo del Hombre, justifica la música instrumental como forma de adoración y es precisamente en la ilustración de la visión apocalíptica en el terreno en el que aparecen en primer lugar los instrumentos en el arte cristiano (*Beatos mozárabes*). En el siglo XII las representaciones de los ancianos músicos hacen su aparición en la escultura (Moissac, Oloron, Aulnay, Soria, Compostela...) lo mismo que las del rey David, sólo o con sus músicos (San Isidoro de León, Platerías, Jaca, Toulouse...). La representación de los instrumentos es en general muy realista pero ello no indica necesariamente que los que sirvieron de modelo a los escultores del David de Platerías o de los Ancianos del Pórtico de la Gloria se utilizasen en la liturgia. Hay sin embargo testimonios indirectos en la música litúrgica de la época que apuntan a una interpretación con acompañamiento musical. Véase el caso de los instrumentos del Pórtico de la Gloria (Fig. 1) y su probable utilización en la liturgia compostelana en LOPEZ CALO (1982), especialmente pp. 53 y 79 ss.. Un interesantísimo repertorio de

Ángeles Músicos

Los coros celestiales de ángeles danzarines, cantores y músicos aparecen por primera vez en el arte de la época carolingia (*Salterio de Utrecht* fol. 27v.)², probablemente por influencia del *De Caelesti Ierarchia* del Pseudo-Dionisio Areopagita y sus teorías neoplatónicas de las armonías musicales como reflejo de la música de las esferas celestes. En los siglos siguientes, sin embargo, la música instrumental se asocia con la pecaminosa actividad de los juglares y, exceptuando el caso problemático de San Miguel de Lillo (Fig. 3)³, hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIII para volver a encontrar en el arte a un ángel tocando un instrumento musical (una viola en un fresco de Antón Sánchez de Segovia en la capilla de San Martín de la Catedral de Salamanca (Fig. 4, 1262) y un arpa en el *Juicio Final* de Rouen, ca. 1280).

A partir de esta fecha, la presencia en el arte de los ángeles músicos se va haciendo cada vez más frecuente en las Natividades, Anuncios a los Pastores, Asunciones, Coronaciones y Anunciaciones a María, probablemente por influencia teatral ya que sabemos que intervenían con sus cánticos en representaciones que tienen como tema estos episodios.

Numerosos dramas, no sólo litúrgicos sino también vernáculos⁴, terminan con el canto del *Te Deum*, canto que aparece en ocasiones representado en el arte por medio de uno o más ángeles cantores que en ocasiones leen la música en libros o partituras⁵. Era también frecuente su intervención en representaciones de la Natividad entonando el *Gloria in Excelsis Deo* (Corpus de Barcelona)⁶ y en ocasiones aparecían en escena llevando cartelas con el texto y la música⁷. El *Gloria in Excelsis Deo* que cantan los ángeles en la Anunciación

instrumentos musicales medievales lo encontramos, en un contexto profano, en las *Cantigas de Santa María*, especialmente en la versión ilustrada del segundo códice de El Escorial, el B-1-2 (Fig. 2).

2 Véase la escena que representa la *Danza de los hijos de Sión* en SCHMIDT (1990), lam. III.

3 En la iglesia asturiana de San Miguel de Lillo (Oviedo, siglo IX) se conservan restos de pintura mural, entre ellos un fragmento de un personaje tocando un instrumento de cuerda (Fig. 3), desafortunadamente el estado de la pieza hace imposible precisar si se trata de un ángel (parece tener nimbo) o de un humano. En cuanto a la fecha y filiación de las pinturas, para Yarza, la visión frontal del rostro, el falso nimbo y los ojos redondos relacionan la obra con la miniatura del siglo X, mientras que Schlunck y Berenguer las emparentan con las pinturas de Cividale del Friul (Italia).

4 En los dramas litúrgicos es normal el canto del *Te Deum* que la liturgia prescribe para el final de Maitines, sin embargo muchos dramas cíclicos lo utilizaban también (*Digby Play* etc., vid. DAVIDSON (1994) nota 114)

5 Véanse algunos casos en los alabastros ingleses citados por DAVIDSON (1994), p. 21.

6 Las noticias sobre el entremés del Corpus de Barcelona de 1453 en DURAN i SAMPERE (1973), pp. 538.

7 En las fiestas de recepción de Catalina de Aragón en Cheapside (Inglaterra) salió un carro con Dios Padre rodeado de ángeles que sostenían “*scriptours of the Te Deum, and tibi omnes &c*” (KIPLING (1990), p. 26).

a los Pastores tiene una base bíblica en el Evangelio de San Lucas (2, 13-14) pero mientras que en la Vulgata las cortes angélicas alaban a Dios diciendo “*Gloria in altissimis Deo*”, en el arte, en las cartelas que llevan los ángeles aparece casi sin excepción la forma “*Gloria in Excelsis Deo*”, la misma que se emplea en la liturgia del día de Navidad y en el teatro religioso, lo cual demuestra que en este caso la Biblia no es la fuente de los artistas sino la liturgia⁸ o el teatro que refleja sus prácticas. En el *Auto pastoril navideño* que intercala Fray Iñigo de Mendoza en su *Vita Christi* el narrador invita a los ángeles y pastores a cantar juntos el “*Gloria in excelsis Deo*” y el pastor Mingo se dirige a su compañero Juan diciendo en referencia al ángel: “*cuando el onbre que bolava/ viste cómo nos cantaba?*”⁹.

En el arte suelen aparecer con cartelas que llevan el texto y en ocasiones la música, bien de una manera detallada (Fig. 5)¹⁰ o, más frecuentemente, de manera impresionista, mostrando que es música pero sin que se vean con nitidez las notas. Cuando éstas pueden verse con claridad, encontramos que en ocasiones los ángeles cantan composiciones de la liturgia contemporánea como sucede en varias pinturas flamencas de la Virgen acompañada de ángeles que cantan el *Ave Regina* de Walter Frye compuesto hacia 1450¹¹. La creencia de que los ángeles en el cielo cantan la misma liturgia que la Iglesia utiliza en la tierra era algo generalmente aceptado en la Edad Media como demuestran varios relatos de la *Leyenda Dorada*, de modo que no puede sorprender que artistas y dramaturgos nos presenten a los ángeles cantando piezas litúrgicas.

En las iglesias los niños de coro que representaban el papel de ángeles cantaban generalmente desde un lugar elevado (coro, tribuna, capilla elevada) que simbolizaba el cielo¹² y así encontramos a los ángeles cantores y músicos en el arte. Encaramados al tejado del portal de Belén, asomando en desvanes sobre la estancia de la Anunciación¹³ o en lo alto de una balconada, sin duda la del coro o tribuna de las iglesias, como sucede en varios alabastros ingleses¹⁴ y en un fresco de la iglesia lucense de San Xurxo de Vale (Lam.

8 Liturgia navideña que en ocasiones tiene aspectos dramáticos como en Inglaterra donde era frecuente que el responsorio fuera cantado por los niños de coro situados en un lugar elevado de la Iglesia llevando cirios encendidos (RASTALL (1994), p. 167).

9 Vid. la ed. de ALVAREZ PELLITERO (1990), p. 103.

10 *Anunciación* de Jaume Ferrer II en el retablo de la iglesia de la sangre de Alcover (1457). Muy teatral el coro angélico ante una tribuna cubierta de brocados y Dios Padre en una *nubola*.

11 Vid. RASTALL (1994), pp. 172 ss.

12 En una consuetud mallorquina del XVI se especifica que un ángel cante “desde encima de la capilla de San Gabriel” VILLANUEVA (1803-52), vol. XXII, pp. 195-96.

13 *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry, (Lam. VIII, Fig 10).

14 Vid. HILDBURGH (1949), pp. 59, 61, 68 y 98, a propósito de algunos alabastros en los que aparece una balconada

XVII-A, Fig. 5). Los encontramos también subidos en doseletes o baldaquinos, por ejemplo en la *Natividad de Sopetrán* y el retablo bordado del Obispo Montoya.

Los ángeles músicos no aparecen en el arte en número significativo hasta el siglo XV. Hemos visto algunos casos anteriores (Salterio de Utrech, Capilla de San Martín, Juicio de Rouen) y a ellos pueden añadirse el fresco de la *Muerte de la Virgen* de la Gruta de Subiaco (s. XIV) y la tabla de la *Coronación de la Virgen* del valenciano Maestro de Burgo de Osma (finales del XIV o principios del XV¹⁵). En estos ejemplos, y en la mayoría de los posteriores, los instrumentos que tocan los ángeles suelen ser arpas y violas, los más adecuados para acompañar el canto litúrgico y los más convenientes para sonar en manos angélicas ya que los instrumentos de cuerda, junto con el órgano (Figs. 7 y 8), eran considerados instrumentos *celestiales*¹⁶ en oposición a los tambores, címbalos y trompas de carácter *infernial* y no por casualidad los más utilizados por los juglares.

Uno de los contextos en los que con mayor frecuencia aparecen los ángeles músicos en el arte del siglo XV es el de la *Asunción* y *Coronación* donde encontramos la gama más variada de instrumentos (retablo de la capilla de los Dolores de la Catedral de Huesca¹⁷, *Coronación del Maestro de las Once Mil Vírgenes*¹⁸ y Breviario de Isabel la Católica, Fig. 6), probablemente como reflejo del teatro asuncionista en el que las intervenciones musicales de los ángeles son casi de rigor. En España son también abundantísimos los coros de ángeles músicos en representaciones de la Virgen con el Niño que suelen ocupar la zona central de retablos dedicados a María. Los hay desde finales del siglo XIV (Retablo de Todos los Santos de Pere Serra, Maestro de Cardona, retablo de la Catedral de

(generalmente guarnecida con telas o almenada) con ángeles cantores representando el cielo en la Asunción de María (ver pl. XI c y XII b.) o el Paraíso, particularidad que Hildburg relaciona con el drama de la Asunción de Coventry en el que una indicación escénica ordena: “*hic descendet angelus ludentibus citbaris et dicet marie...*”.

15 CAMON AZNAR (1966), fig. 276.

16 Cuando Carlos V entró en Barcelona en 1519 lo recibieron con un espectáculo ante la puerta de San Antonio en el que aparecía un cielo con tres círculos que se abrió a la llegada del monarca mostrando a Dios, María, San Juan, Elías, Enoch y una docena de ángeles tocando instrumentos de cuerda “*vestits los tres ab camis blancs, los altres ab camis de dalmaticas vermellas de la ciutat, y tots ab les cares y ales de angels*”. La noticia en el *Llibre de les solemnitats* de Barcelona, vid. QUIRANTE SANTACRUZ (1987), pp. 138.

17 Obra de Pedro de Zuera, principios del siglo XV (NIETO (1950), fig. 139 y CAMON AZNAR (1966), fig. 305). Encontramos también ángeles músicos en el siglo XV en las Asunciones y Coronaciones de Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Giovanni di Benvenuto, Giovanni di Paolo, Piero Pollaiuolo, el Maestro de los Cipreses, el Maestro de la Pasión de Lyrerbergshen etc., siendo muy frecuentes hacia 1500 (Pinturicchio, Perugino, Cola dalla Matrice y retablo de Robledo de Chavela). Véase el capítulo XVIII dedicado al ciclo mariano.

18 Segoviano del siglo XV. Museo del Prado, inventario actualizado 1290, inventario del Museo de la Trinidad nº 887 (catálogo vol. II, nº 887 p. 271, con foto)

Tarragona...)¹⁹ siendo muy abundantes en la pintura del XV (Jaume Cabrera, tabla de mosén Sperandeu, Virgen de Dalmacio de Mur (Fig. 9), Maestro de Sancho de Rojas (Fig. 10), Nicolás Francés, Juan Hispalense (Fig. 11), Maestro de Guimerá, Francisco Solives (Fig. 12), ... etc.)²⁰

Encontramos también ángeles instrumentistas en algunas Ascensiones de Cristo del siglo XV (fresco de Kiaby, Suecia), rasgo que se ha atribuido a la influencia teatral²¹. Ya en la ceremonia de la Ascensión de Moosburg, Cristo subía al cielo acompañado por ángeles cantando la antífona *Ascendo ad Patrem* aunque no se mencionan instrumentos. Sí lo hacen, por el contrario, los textos de Chester²², y sabemos que en la Ascensión de Sta. M^a del Carmine de Florencia (1439) Dios Padre aparecía en el cielo rodeado de lámparas y ángeles tocando “flautas, cítaras y campanillas”.

El Ángel Custodio

En los siglos finales de la Edad Media se extendió por buena parte de la Europa católica la devoción a los Custodios, ángeles individuales encargados de acompañar a cada ser humano y protegerlo de las acechanzas del demonio. Personaje habitual en los sermones de los predicadores (destaca en este aspecto San Vicente Ferrer) fue muy criticado por los reformadores del siglo XVI lo que provocó la reacción católica que intensificó su culto siendo promulgada oficialmente su fiesta por Clemente X ya en el siglo XVII.

Desde finales del siglo XIV se extiende también por Europa la devoción al Custodio colectivo, ángel valedor de las ciudades frente a invasiones y epidemias y protector de gremios, cofradías y otras colectividades. Para Gabriel Llompart, la devoción a estos Custodios colectivos sería fruto de un desarrollo popular del culto del Custodio individual producido en las tierras de la corona de Aragón que más tarde haría fortuna en el resto del mundo católico. El origen del culto estaría en Valencia y habría que buscar sus raíces

19 CAMON AZNAR (1966), figs. 188, 197 y 201.

20 CAMON AZNAR (1966), figs. 203, 306, 307, 333, 343, 345, 373, 377, 399 y 431.

21 DAVIDSON (1994), p. 4.

22 LUMIANSKY y MILLS (1974), I, p. 373-76.

según Llompart en el *Libre des àngels* del fraile valenciano Francesc Eximenis (1392) del cual se encuentran numerosos ejemplares en las bibliotecas catalano-aragonesas del siglo XV. Eximenis recomienda que se pongan imágenes del Custodio en las puertas de las ciudades como se hizo en Valencia, Barcelona y Zaragoza y, más tarde, en Toledo y Burgos, y sabemos que el franciscano vivió en Valencia entre 1383 y 1408, precisamente en la época en la que se estableció en la ciudad la fiesta del Custodio por lo que es posible que la idea partiera de él²³.

La existencia de una fiesta cívica en honor del Custodio colectivo de la ciudad consta en Valencia, desde 1392 siendo reordenada en 1446. En Mallorca fue establecida en 1407, en Tortosa en 1444, en Barcelona en 1448, en Gerona hacia 1450 y en Zaragoza entre 1450 y 1479. Tenemos también noticias de finales del siglo XV en Perpignan donde existe una leyenda local que explica el origen de la fiesta por la aparición de un ángel envainando la espada con ocasión de una epidemia de peste, motivo derivado de la leyenda romana del Castillo de San Angelo y tema muy representado en la pintura catalana²⁴.

Conocemos bastante bien como se desarrollaba la Fiesta del Ángel en Valencia por un ceremonial de 1446 estudiado por el Barón de Alcahali²⁵ y por una pormenorizada descripción de los festejos que tuvieron lugar en la ciudad en 1459 con motivo de la entrada de Juan II de Aragón, en los cuales intervino el Ángel Custodio de la ciudad que entregó al monarca las llaves de la misma y lo acompañó hasta la plaza de Serranos donde se representaron unos entremeses en los que intervinieron ángeles con los atributos de la Justicia y la Prudencia y hubo parlamentos cantados entre éstos que se situaban en dos estrados a ambos lados de la puerta²⁶.

En Mallorca tenemos datos del siglo XV en los inventarios de enseres municipales que nos informan de la existencia de “cabezas de ángel”, “camisas de lino” y una pareja de alas doradas con un bastidor de hierro así como 27 pares de alas rojas, verdes y azules pertenecientes a una corte angélica que debía tomar parte en una representación en la

23 Llompart se ha ocupado de la iconografía del custodio y su relación con la fiesta y la liturgia ciudadana en varios de sus trabajos (vid. LLOMPART i MORAGUES (1971),(1977) y, especialmente, (1974), (1980) y (1988).

24 Vid. *infra* nota 45.

25 ALCAHALI (1903), p. 97.

26 Vid. LLOMPART i MORAGUES (1970) y FERRER VALLS (1994), p. 161. Esta costumbre de recibir a los visitantes ilustres con una representación en la que intervenía el Custodio explica sin duda la leyenda medieval (ilustrada en un grabado barcelonés del siglo XVIII en el Instituto Municipal de Historia) que sostiene que durante la visita de San Vicente ferrer a Barcelona en 1398 entró por la Puerta del Ángel y se dirigió al Custodio preguntando: *¿Ángel de Deu: que fas aquí?*, respondiéndole el ángel: *Estich guardant Barcelona per ordre del Altíssim*.

plaza de Cort²⁷. Conocemos también el ritual de la procesión en el siglo XVI. En ella intervenían síndicos y *concellers* y tres clérigos que representaban los papeles de Gabriel, Miguel y el Custodio, revestidos de dalmáticas sobre las que se les aplicaban las alas y el Custodio llevando en las manos el *castell*, es decir la maqueta de la ciudad²⁸.

En Valencia, donde el vestuario era de gran riqueza y la música jugaba un importante papel, el Custodio llevaba en la mano derecha “*hun gran titol qui le devalla de les ales, lo cual es intitulat: ‘Aquest est lo sanct àngel de la Ciutat de Valencia’*” y que los *concellers* portaban un estandarte o *vexila* con la imagen del Custodio y las armas de la ciudad, estandarte que en otros lugares (Gerona 1450, Zaragoza 1493) llevaba el propio Custodio. El papel del estandarte era fundamental (todavía se conserva uno del siglo XVIII en el Ayuntamiento de Valencia), y en ocasiones la fiesta del Custodio acabó por convertirse también en la fiesta de la bandera de la ciudad como sucedió en Palma de Mallorca donde salían formando parte del cortejo del ángel doce presbíteros revestidos con magníficas capas pluviales y llevando pergaminos con las armas de la ciudad.

En algunas ciudades en la Fiesta del Ángel, como en la del Corpus, finalizada la procesión se representaban entremeses. Así se hacía en Valencia, en Villareal²⁹ y en Palma de Mallorca hasta 1565 en que se interrumpe la tradición³⁰. Tenemos también testimonios de la aparición del Custodio como personaje secundario en obras teatrales de temática diversa, tanto en su variante de Custodio personal (en la *Farsa militar* de Diego Sánchez de Badajoz, obra de la primera mitad del XVI) como en la de Custodio colectivo (*Representación de los mártires Justo y Pastor* de Francisco de las Cuevas, ca. 1568³¹ y *Auto de la Oveja perdida* del Juan de Timoneda³²). La presencia del Custodio en estas obras es un claro indicio de la popularidad que el personaje había alcanzado en el siglo XVI y de la trascendencia social de las Fiestas del Ángel ya que los dramaturgos imaginan al Custodio tal y como aparecía en las procesiones ciudadanas y en la iconografía: con los tradicionales atributos de espada y corona. En la *Consueta del Juy* mallorquina, por ejemplo, intervienen

27 LLOMPART i MOARGUES (1980), p. 393.

28 LLOMPART i MORAGUES (1970), p. 167.

29 Datos de 1475, vid. DOÑATE SEBASTIÁ (1968), p. 161.

30 En Palma hay datos de representaciones desde 1444 aunque no se conserva ningún texto (vid. LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 253).

31 Ed. Crawford, *Revue Hispanique* XIX (1908), pp. 431-53. Es pieza muy interesante desde el punto de vista escenográfico por la precisa descripción de los tablados y el vestuario de los personajes.

32 En la portada de la primera edición de 1558 aparecía un grabado del Custodio con Cristo y San Pedro

dos ángeles custodios “*vestit ab camis i dalmatigues blanques, ab la ma dreta spases tirades y ab la scherra vna corona real*”³³.

En el terreno iconográfico pueden distinguirse en la representación del Ángel Custodio dos variantes principales: una, de probable creación aragonesa, representa al ángel con una espada o un flagelo en una mano y una corona o un escudo en la otra, simbolizando las primeras los castigos que esperan a los habitantes de la ciudad por sus malas acciones, y las segundas la protección que el Custodio les dispensará si sus actos son correctos a los ojos de Dios³⁴. La segunda variante iconográfica figura al Custodio llevando en las manos, bien las armas o la maqueta de la ciudad, bien la espada y el blasón el reino. Estas dos variantes permanecieron en uso hasta el siglo XVIII en las estampas y Gozos populares, desapareciendo lentamente a lo largo del siglo sustituidas por la iconografía del Ángel Custodio personal -ahora ya de la Guarda-, derivada de las representaciones del arcángel Rafael, protector y compañero del joven Tobías.

Para Llompart, el origen de la espada y el escudo estaría en la liturgia ya que en el *Missale parvum* de Barcelona de 1509 se incluye una *Missa angeli propii custodis* cuyo *tractus* dice:

*Apprehende arma et scutum
et exurge, angele,
in adiutorium mihi...*³⁵

Creo que en este caso es más bien la liturgia la que se hace eco de la iconografía ya que el escudo y la espada como atributos de San Miguel son muy antiguos en el arte y ya Sulpicio Severo en la *Vida de San Martin* habla de dos ángeles con escudos y espadas enviados por Dios para ayudar al santo en la construcción de una iglesia. La influencia

33 LLABRES (1902), p. 456.

34 Más tarde la espada, en principio símbolo del castigo divino, fue interpretada como signo de protección (leyenda de la Puerta del Ángel de Barcelona)

35 LLOMPART i MORAGUES (1970) p. 159. La existencia de una misa específica dedicada al Custodio –en este caso el individual- es un indicio claro de la popularidad del personaje en tierras catalano-aragonesas lo mismo que la inclusión en el *Flos Sanctorum* catalán de un colofón con la fiesta del ángel custodio, la existencia de cofradías puestas bajo el patrocinio del Custodio (Pollensa) o la de altares en las iglesias dedicados a él (Mahón).

litúrgica es no obstante evidente en algunos casos, por ejemplo en el *Retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio* de la Catedral de Barcelona (Jaume Huguet (1462-70), Fig. 13)³⁶. Aquí el Custodio aparece vestido con una riquísima capa pluvial, lleva espada y escudo y tras él aparecen dos torreones que aluden probablemente a la puerta del ángel de Barcelona. Verrié y Ainaud han identificado las escenas del ala izquierda del retablo como el paso del Mar Rojo y Lot salvado de la destrucción de Sodoma y Gomorra), episodios cuya presencia se explica por la intervención angélica en ambos casos³⁷.

En el ala derecha del retablo las dos tablas están dedicadas a la vida de San Bernardino y en la parte inferior encontramos una Piedad y dos escenas más que Llompart ha identificado como Elías ayudado por un ángel en su huida de la reina Jezabel, y David arrodillado ante un Crucificado, ambas incluidas en el retablo porque en el oficio litúrgico del Ángel Custodio en uso en la diócesis de Barcelona se las menciona en los responsorios del nocturno de Maitines³⁸. También de Jaume Huguet es el Custodio que aparece en una Sarga procedente del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (Fig. 14) identificado por una inscripción en la filacteria que porta y por el flagelo que sostiene en su mano izquierda.

Por lo que respecta a las representaciones del Custodio con la maqueta de la ciudad en la mano, habitual cuando el ángel aparece en la fachada del Ayuntamiento o en la puerta de la ciudad a la que custodia, es también probable que deriven de los entremeses procesionales en los que aparecía caracterizado así. El ángel de la fachada del antiguo ayuntamiento de Barcelona³⁹, el de la Puerta Nueva de Bisagra en Toledo⁴⁰, el de la Puerta del Solar de la Iglesia de S. Miguel de Vitoria⁴¹, el de la Puerta del Puente de Zaragoza⁴² o el de la Puerta de Santa María de Burgos (Fig. 15) tienen su inspiración en los atributos

36 GUDIOL Y ALCOLEA (1986), catálogo n° 487, figs. 73-74 y 829-33. Otro Custodio en la obra de Huguet en una sarga procedente del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (Fig. 14) en la que aparece la Virgen con el Niño y el Custodio identificado por una inscripción y por el flagelo y la corona que recibe del Niño. Con los mismos atributos, flagelo y corona, aparece en una tabla valenciana de Jacomart (siglo XV), vid. LLOMPART i MORAGUES (1970), fig. p. 152.

37 Vid. VERRIÉ y AINAUD (1942).

38 *Breviarium valentinum* de 1533 en el que se mencionan también la espada y la corona, vid. LLOMPART y MORAGUES (1970), pp. 159-60 y (1977), pp. 265-66.

39 Ca. 1400, atribuido a Pere Sa Anglada, vid. LLOMPART i MORAGUES (1970), fig. 169.

40 Obra de Alonso de Covarrubias (1547-59).

41 SILVA VERASTEGUI (1987), fig. p. 227.

42 Obra de Gil de Morlanes (siglo XV) se encuentra en la actualidad en el museo de la ciudad (reproducción en LLOMPART i MORAGUES (1970), p. 169).

que llevaban los custodios en las procesiones ciudadanas (el *castell* de Palma de Mallorca). En algunos casos, como sucede en un palio bordado mallorquín del siglo XVI, la referencia a la procesión es directa y la obra de arte se convierte en un registro de la fiesta⁴³, en otros la referencia es indirecta y la iconografía lo que demuestra es la popularidad del Custodio y la tradicionalización de sus atributos (Custodio del monasterio de Puig de Pollensa en una tabla del siglo XV del monasterio de la Concepción de Palma⁴⁴).

El conocimiento de la fiesta ciudadana nos permite comprender determinados rasgos de la iconografía pero en algunos casos es el arte el que proporciona datos sobre el desarrollo de los festejos. Una tabla de Miguel Ximénez hoy en el Museo del Prado (finales del XV, Fig. 16), procedente de un retablo con escenas de San Miguel representa la leyenda romana del castillo de San Angelo en lo alto del cual se apareció un ángel envainado una espada como signo de la finalización de una epidemia tras las rogativas del Papa y el pueblo romano arrepentido⁴⁵. Ximenez, conocedor sin duda de las procesiones del Custodio nos muestra “en vivo” a la comitiva que se dirige a la “puerta del ángel” de la ciudad, encabezada por clérigos y prelados cantando, vestidos con ricas capas pluviales, llevando cruces procesionales, incensarios e hisopos y seguidos por el pueblo, primero los burgueses y por último las mujeres.

Hemos visto que en Valencia el Custodio llevaba en la procesión un rótulo que lo identificaba como guardián de la ciudad y es probable que en Palma de Mallorca sucediera lo mismo. Los documentos nada dicen al respecto pero el arte ofrece testimonios claros. El célebre Ángel Custodio de Guillermo Sagrera en la puerta de la Lonja de Palma (Fig. 17)⁴⁶, espléndido ejemplar con resonancias borgoñonas y vaneyckianas, tiene vestimenta

43 Vid. LLOMPART i MORAGUES (1980). El palio de altar de terciopelo rojo es propiedad del Ayuntamiento de Palma y se conserva en la capilla del Castillo de Bellver. Es obra del XVI pero las figuras bordadas son seguramente anteriores, de finales del siglo XIV o principios del XV según Llompart.

44 LLOMPART i MORAGUES (1970), fig. p. 167, la tabla ha sido atribuida a Miguel de Alcañiz.

45 El motivo del ángel envainando la espada como signo del final de un castigo divino tiene su fuente bíblica en el libro I de los *Prátipómenos* que relata como tras una peste Dios acepta los holocaustos de David y ordena que cese la plaga: “Entonces habló Yahvé al ángel, que volvió la espada a la vaina” (21, 27). La leyenda medieval recogida por Baronius (*Annales*, año 590) sostiene que con motivo de una epidemia de peste en el 590, el papa Gregorio Magno se dirigió en procesión con una imagen de María hacia la Mole Hadriana de Roma (el castillo de Sant Angelo) y al llegar ante ella todos pudieron ver como el ángel que corona la construcción envainaba la espada indicando el fin de la epidemia. En el arte español, la leyenda aparece ilustrada, además de en la tabla de Ximenez, en el *Retable des Revenedors* de la iglesia de Sta. M^a del Pi de Barcelona, obra de Jaume Huguet (MNAC, 1455-60, Fig. 21). Custodios envainado las espadas aparecen también en el Retablo del Puig de Pollença de Miguel Alcañiz y en la *Misa de san Gregorio* de Martin de Soria (MNAC).

46 Sagrera fue el arquitecto de la Lonja en la que trabajó desde 1421 aunque el contrato que firmó con el gremio de mercaderes de la ciudad está fechado en 1426. En él se estipulaba el programa iconográfico y la presencia de los

teatral, sus alas son claramente de un disfraz, no plumas verdaderas, y sostiene una cartela en la que se lee: *Defenedor de la mercadería*, la misma cartela que lleva en una de las claves de las bóvedas del mismo edificio y en los sellos del gremio de mercaderes que encontramos en los documentos de su secretaría y tribunal de conflictos. Aparece también el custodio con la misma cartela en una pieza heráldica con las armas del gremio que conserva el Museo de Mallorca (1672, Fig. 18)⁴⁷.

En muchas procesiones del Custodio, éste aparecía llevando el estandarte de la ciudad y tenemos en el arte numerosos casos de Ángeles Custodios que en lugar de la espada y el escudo o la maqueta, aparecen sosteniendo una *vexila* con su efigie y las armas de la ciudad⁴⁸ o un panel con la heráldica de la urbe (Fig. 19)⁴⁹. Se conservan también imágenes procesionales de madera y de plata que representan al Custodio con una cruz procesional de largo astil de la que pende el estandarte (tesoro de la Catedral de Tortosa (s. XV)⁵⁰), lo que lleva a pensar que en ocasiones el papel del Custodio en la procesión no lo interpretaba un actor sino una estatua.

Custodios (el de la puerta principal y otros desaparecidos o que no llegaron a ejecutarse; sí se conservan otros en una de las claves de las bóvedas y en las ménsulas de las cuatro esculturas que adornan las esquinas del edificio). No hay pruebas de que el propio Sagrera esculpiera la pieza que ha sido atribuida por algunos a Guillem Vilasclar, yerno del arquitecto (JIMENEZ VIDAL (1968), p. 31).

47 Museo de Mallorca n° 9640, es pieza de procedencia desconocida aunque probablemente se encontrase en el revellín de la muralla de 1670 que pagó el colegio de mercaderes. En la filacteria del ángel dice como en la Lonja “*defenedor de la mercadería*”, y en la base del escudo una cartela acorazada indica la fecha 16 AGOST 1672

48 Frontal bordado de la Diputación de Valencia (ss. XV-XVI), tabla gótica de la ermita de Sta. Ana de Tauste (Zaragoza) -bandera con el blasón aragonés-, y relieves y pinturas del Palacio de la Generalitat de Valencia (ss. XVI y XVII), vid. LLOMPART i MORAGUES (1970), figs. p. 163 y (1977), fig. 5. Otros casos desaparecidos pero conocidos por contratos en LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 267.

49 Ángel con las armas de la ciudad de Palma, procedencia desconocida, siglo XVI. Museo de Mallorca n° 9641. Otro similar es el n° 9617 del inventario del museo.

50 LLOMPART i MORAGUES (1977) fig. 2. De plata es la imagen de la Seo de Zaragoza (principios del XVI) y de madera, tardía y popular, la de la parroquia mallorquina de Pollensa (LLOMPART i MORAGUES (1970), figs., p. 171).

Capítulo XXI: Temas Alegóricos en el Arte y en el Teatro

Sub verborum tegmine vera latent

Vera latent rerum variarum tecta figuris

Juan de Salisbury (*Entheticus*, vv, 185-86)¹

La Edad Media heredó de la Antigüedad la práctica de la interpretación alegórica de los textos. Los griegos habían aplicado esta técnica de interpretación a los mitos de Homero y de Hesíodo, los romanos a Virgilio y las autoridades medievales la hicieron extensiva a la interpretación de la Biblia (tipología) y aún de la misma realidad. El “alegorismo medieval” del que habla Curtius² es una constante cultural basada en la creencia de que Dios se manifiesta bajo formas enigmáticas que hay que descifrar, tanto en los textos sagrados como en la Creación, la obra divina por antonomasia.

En el pensamiento medieval Dios habla a través de sus criaturas y el mundo es una escritura de Dios sobre los tiempos. El espíritu alegórico de la Edad Media conduce inevitablemente a la interpretación simbólica de la realidad y permite que entes abstractos puedan personificarse y convertirse en personajes literarios o teatrales y aparecer en el arte en figura humana o animal. Desde la *Psycmachia* de Prudencio, que personifica los Vicios y las Virtudes humanos, hasta los *Autos Sacramentales* castellanos, hay una larga cadena de creaciones alegóricas en las que seres y conceptos abstractos aparecen como personajes que adquieren apariencia humana.

1 [Bajo la cobertura de las palabras hay verdades ocultas. Hay verdades ocultas encubiertas por las múltiples formas de las cosas]

2 CURTIUS (1955)[1948], pp. 292 ss.

Ya me he referido a algunas de estas alegorías que tuvieron reflejo en el arte y en el teatro (la *Disputa de las Cuatro Virtudes*, por ejemplo) y con el mismo criterio, la existencia de manifestaciones en el arte y la escena, analizaré ahora algunos de los temas alegóricos más frecuentes en el mundo medieval.

La Iglesia y la Sinagoga

La alegoría de la *Disputa* entre la Iglesia y la Sinagoga, personificaciones de los pueblos cristiano y judío, arranca de un sermón pseudoagustiniano (*De Altercatione Ecclesiae et Synagoga*³) que tomó forma dramática a partir del siglo XII en representaciones teatrales en las que *Cristiana* vendaba los ojos a *Judea* y le partía el estandarte⁴. Así, con los ojos vendados y la lanza partida, la corona caída y dejando caer al suelo las Tablas de la Ley, la encontramos en la escultura de las grandes catedrales góticas⁵.

Para Paul Webber el arte se inspira en el teatro y de las indicaciones teatrales tomarían los artistas rasgos como la túnica amarilla que suele llevar la Sinagoga o su tez morena⁶. A la influencia teatral atribuye así mismo Louis Reau la caracterización caricaturesca de la Sinagoga con el sombrero puntiagudo de los judíos y el hecho de que en el arte aparezca frecuentemente montada sobre un asno, símbolo de la obstinación y de la ignorancia del pueblo hebreo⁷. Cabalgando sobre un asno la encontramos en una miniatura del *Hortus Deliciarum* de Herrada de Landsberg (1.XXXVIII) y en varios Misterios⁸.

3 MIGNE, P. L. XLII, cols. 1131 ss. El sermón deriva probablemente de un texto bizantino perdido del siglo V (SCHLAUCH (1939), p. 456 nota 1).

4 El diálogo *Disputatio Ecclesiae et Synagoga* (para unos carolingio y para otros de Gilberto de Tournai (s. XIII) puede considerarse como el texto de enlace entre la *Altercatio* pseudoagustiniana y el drama medieval (SCHLAUCH (1939), p. 456).

5 Véanse algunos casos del siglo XIII en SCHLAUCH (1939), pp. 455.

6 WEBER (1894), pp. 86 ss. y 92. El color amarillo, el del círculo que los judíos medievales debían de llevar cosido a las ropas, se especifica en dos dramas alemanes y aparece, por ejemplo, en una tabla de Conrad Witz en el Museo de Basilea. En los dramas se indica también que la “Santa Iglesia es roja y la Sinagoga morena” y así suelen aparecer ambas en la miniatura en la escena de la Crucifixión o en el contexto del Juicio Final simbolizando a los elegidos y a los réprobos.

7 REAU (1996), p. 769. Puede aparecer también montada sobre un macho cabrío teniendo como emblemas la lechuza o el escorpión. Reau destaca que el tema es muy frecuente en los siglos XIII-XV, desapareciendo en el XVI cuando el protestantismo reemplaza como enemigo a los judíos, y la *Disputa* se sustituye por la *Fe derrotando a la herejía*. El tema aparece en el arte de una manera significativa a finales del siglo XII pero se le puede hacer remontar hasta la época paleocristiana si se admite que las representaciones medievales derivan de las alegorías de la Iglesia de los judíos y la Iglesia de los gentiles que aparecen en los mosaicos de Santa Sabina y Santa Prudenciana de Roma.

8 WEBER (1894), pp. 90 ss.

En el arte es frecuente, en efecto, la existencia de rasgos caricaturescos y algunos casos (tímpano de Saint-Gilles-du-Gard⁹) coinciden claramente con los dramas en la representación violenta de la derrota de la Sinagoga que es arrojada al suelo por un ángel como sucede en el *Ludus de Anticristo* en el que un ángel la empuja y pisa su rollo, y en un drama de la *Presentación de la Virgen en el Templo* en el que son los arcángeles Gabriel y Rafael quienes arrojan a la Sinagoga por las escaleras del escenario y ésta al caer rompe su bandera y las tablas de la Antigua Ley¹⁰.

Esta visión violenta del enfrentamiento entre la Sinagoga y la Iglesia tiene su antítesis en el pensamiento de Gilberto de Tournai quien, con espíritu conciliatorio, presenta a la Iglesia como la esposa de la Sinagoga¹¹. A lo largo de toda la Edad Media la relación entre el cristianismo y el judaísmo fue claramente ambivalente y la Sinagoga fue concebida al mismo tiempo como enemiga y como antepasada venerable de la Iglesia. El mundo judío es ciego, por no haber reconocido al Salvador, y deicida, por haberlo llevado a la cruz, pero su tradición textual, el Antiguo Testamento, anuncia en cada página la llegada del Mesías y en última instancia, al crucificar a Cristo no hicieron más que servir como instrumentos del Padre en el plan de la Salvación.

En el arte de finales del siglo XII y comienzos del XIII son frecuentes las representaciones plásticas en las que la Sinagoga es una figura llena de nobleza, una reina destronada, como sucede en las estatuas de Chartres, Reims, Estrasburgo o Bamberg. Desde mediados del siglo XII, la representación de la Sinagoga como una mujer con los ojos vendados coexiste en el arte con una nueva iconografía en la que Cristo, o la Iglesia personificada por una mujer, quitan la venda de los ojos a la Sinagoga. La Iglesia pues reemplaza a la Sinagoga y toma su lugar algo que en el arte puede representarse situando a los Apóstoles subidos a hombros de los profetas para ilustrar la complementariedad entre

9 En el tímpano del lado sur de la fachada occidental de Saint-Gilles aparece una Crucifixión (un tema poco frecuente para un tímpano) con Juan y María, la iglesia y la Sinagoga arrojada violentamente al suelo por un ángel. Para FERGUSON O'MEARA (1977), pp. 97 ss., los prototipos del tímpano están en el arte carolingio y bizantino (*Liber Floridus de Lambert BNP Ms. grec. 74, Rollo del Exultet n° 3 de Troia, Pycnomaquia de Prudencio, marfil de Salerno...*) y en lo literario el *De Altercatione*, el texto latino del pseudo-Metodio y el *libellus* de Adso (pseudo-Alcuino), además del teatro (*Ludus de Anticristo*).

10 El texto del *Ludus de Anticristo*, basado en las profecías sibilinas, puede verse en la edición de YOUNG (1932), II, pp. 369-96. En varios pasajes se alude a la participación del emperador alemán en la segunda cruzada y la lucha de la Iglesia y sus partidarios contra el Anticristo y sus secuaces: la Sinagoga, la Herejía, la Hipocresía y los Babilonios.

11 SCHLAUCH (1939), p. 463. Schlauch estudia el tema en el *Perceval* y a partir de él busca paralelos en la patristica, destacando que el tema recibe particular atención y elaboración a partir de 1200.

el Antiguo y el Nuevo Testamento¹². *Quod Moyses velat Christi doctrina revelat* reza el *titulus* de Suger en una vidriera de Saint Denis.

También en el teatro, especialmente en el peninsular, tenemos testimonios de esta actitud conciliadora ante la tradición hebrea. Sabemos que en Toledo se celebraba una ceremonia litúrgica que escenificaba la superación de la Iglesia por la Sinagoga¹³ y en el *Auto de los Reyes Magos* de Toledo encontramos una original escena en la que dos rabinos de Herodes discuten sobre el significado de las profecías sobre el Mesías y la aparición de la estrella de Belén. La originalidad de esta disputa y el elemento de conflicto que en ella aparece ha sido resaltada por la mayoría de los autores que se han ocupado del tema¹⁴. Hook y Deyermond¹⁵ han destacado la diferente actitud de los dos rabinos, el segundo de los cuales parece vislumbrar la verdad sin comprenderla, un hecho que para ellos hay que interpretarlo como reflejo de un cambio de actitud de la cristiandad occidental frente a los judíos y de la tesis conciliadora que hace hincapié en la complementariedad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

En el arte peninsular no son frecuentes las personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga aunque pueden señalarse algunos casos como la *Nova Lex* de la sillería de coro de la Catedral de León (Fig. 2), representada como una reina coronada llevando la cruz en una mano y el cáliz con la forma en la otra. Muy similar es la *Lex Nova* de la sillería de Oviedo que aparece acompañada de la Sinagoga (*Lex Scripturae*), portando las tablas de la ley y una venda en los ojos (Fig. 3).

Vicios y Virtudes

12 Así aparecen, por ejemplo, en la Catedral de Bamberg (portal de los Príncipes), y en una vidriera de Chartres. En la Península se ha señalado esta iconografía en Moradillo de Sedano (Boto Varela lo niega) y simbólicamente, aparecen también los Apóstoles “a hombros” de los Profetas en las sillerías de coro de León, Oviedo, Zamora y Astorga, al ocupar los Profetas las sillas bajas y los Apóstoles las altas. En Galicia, se ha supuesto (Julio Sousa) que las estatuas de Apóstoles que aparecen en la portada de la iglesia de San Juan de Moraimo (Fisterra, A Coruña, finales del XII, Fig. 1), situadas sobre unas de Profetas estén ilustrando esta idea aunque podría tratarse simplemente de un problema de falta de espacio.

13 SURTZ (1979), p. 68.

14 Véanse, entre otros: STURDEVANT (1927), p. 60-61; y HOOK-DEYERMOND (1983), pp. 274 ss.

15 *Op. Cit.*, p. 277

No imaginaba probablemente el poeta hispano Prudencio, cuando escribió su *Psycmachia*, que su alegoría de la lucha del Vicio y la Virtud por hacerse con el control del alma humana, gozaría de un éxito tan indiscutible en la Edad Media que vio en el combate del ejército femenino de las Virtudes contra los monstruosos Vicios, la forma perfecta para expresar el conflicto interior que todo hombre experimenta en su vida terrenal y del que sólo la muerte puede librarle¹⁶.

Innumerables son los autores medievales que inspirados por Prudencio escribieron tratados sobre la batalla entre las Virtudes y los Vicios (San Isidoro, San Gregorio Magno, Walfrido Strabón, Herrada de Landsberg, Alain de Lille, Vicente de Beauvais, Bono Giamboni...), y el propio poema prudenciano conoció numerosas copias y traducciones a lo largo de la Edad Media, en varios casos con miniaturas¹⁷.

Un primer reflejo teatral de este interés medieval por el tema es el *Ordo Virtutum* de Hildegarda de Bingen (ca. 1151-52), un drama musical escrito con finalidad didáctica y edificante, no se sabe si para un uso litúrgico que sería complicado por la dificultad de su desarrollo musical. El argumento no es particularmente original; el diablo tienta al Alma con los bienes terrenales pero en su ayuda acuden las Virtudes que empujadas por la Humildad y guiadas por la Victoria vencen al Diablo¹⁸.

El arte del siglo XII se hizo eco de estas ideas y nos presenta a las Virtudes con indumentaria guerrera y a los Vicios como caballeros vencidos o en la figura de un monstruo. En Clermont, Tournai, Aulnay o Laon las encontramos armadas de lanzas y pisando a sus enemigos vencidos¹⁹. Es un tema típicamente francés²⁰, aunque aparece también en la Península Ibérica en un capitel del claustro de Sant Cugat del Vallés (nº 16) en el que las Virtudes, coronadas y en pie, alcanzan a los Vicios que yacen tendidos a sus pies, en presencia de la Virgen como suma de virtudes²¹.

16 Inspirada en la *Eneida* y en las ideas de Hermas y Tertuliano la *Psycmachia* (ca. 405) nos presenta personificados a los Vicios y las Virtudes bajo la forma de mujeres combatientes que, al modo épico, se enfrentan por parejas en combates singulares (vv. 22 ss.). El poema de Aurelio Prudencio Clemente puede verse en traducción castellana de Alonso Ortega en sus *Obras Completas*, Madrid, B.A.C., 1981.

17 Los manuscritos iluminados más antiguos son de los siglos IX (Universidad de Leyden) y X (BNP, Ms lat. 8318, fols. 49 ss.) pero sus miniaturas parecen copiadas de un original muy anterior y muestran claras relaciones con obras romanas como las columnas de Trajano y Marco Aurelio (vid. KATZENELLENBOGEN (1939), figs. 1-6).

18 Sobre el *Ordo* véase recientemente BESSUTTI (1996).

19 Hay también numerosos casos en la miniatura y algunos precedentes de los siglos IX-XI. Prescindo aquí, por carecer de reflejo teatral, de las representaciones estáticas que a modo de diagramas más o menos ornamentados oponen la lista de los Vicios a la de las Virtudes (vid. KATZENELLENBOGEN (1939), figs. 62-71).

20 Véanse numerosos casos galos citados en MÂLE (1986)[1902], p. 117.

21 Sobre la iconografía de los capiteles de Sant Cugat ha realizado su tesis doctoral Inma Lorés i Otzet, Barcelona,

En los siglos del Gótico la idea del combate va perdiendo fuerza y, como ha mostrado Mâle, las Virtudes (ahora doce y no siete como en Prudencio) se convierten en nobles figuras femeninas sedentes, graves y majestuosas, mientras que los Vicios ya no son personificaciones sino que se les representa en acción por medio de una escena narrativa que los ilustra²². Esculpida esta nueva iconografía en la fachada de Notre-Dame de París fue inmediatamente copiada en Amiens y Chartres difundiéndose por todo el continente, si bien el orden y la identidad de las Virtudes sufren notables variaciones²³.

En la época gótica proliferan las *Summas* que dedican inevitablemente un capítulo a la lucha entre los Vicios y las Virtudes. Abundan también los poemas sobre el asunto, los tratados sobre Vicios y Virtudes (*Speculum Christiani*, siglo XIV) y, sobre todo, sermones sobre el tema. Se ha supuesto que muchos de los ciclos de Virtudes, especialmente los pictóricos tan frecuentes en las iglesias inglesas, fueran concebidos como ilustración de las predicaciones sobre el tema que se desarrollaban en los púlpitos²⁴, y es muy probable que de las tribunas de los predicadores el tema pasara al teatro vernáculo. En el caso inglés, el combate juega un papel central en la moralidad *Castel of Perseverance*²⁵, en *Everyman* y en los *Pater Noster Plays*, inspirados sin duda en un sermón de Mirk y quizá ilustrados en una pintura hoy perdida de Ingatestone (Essex)²⁶. En Francia está documentada una *Moralité des sept vertus et des sept péchés mortels* representada en Tours en 1390, aunque en el teatro galo se prefiere generalmente el *Debate de las Cuatro Virtudes*.

El tema fue también habitual en el aparato parateatral que se desplegaba con ocasión de las *Entradas Reales*, contexto en el que la alegoría era la norma, y ésta se prestaba como pocas a la utilización político-laudatoria de alabanza a las virtudes del monarca y prevención ante las acechanzas de los vicios. Los mismos motivos explican la aparición de

Bellaterra, 1986 (Dir. Joaquín Yarza), quien dedica un capítulo al asunto que me ha sido imposible consultar.

22 Otra posibilidad, frecuente en la pintura y la miniatura, es la ilustración alegórica del “Árbol del Vicio” y el “Árbol de la Virtud”.

23 Excedería de los límites de este estudio cualquier intento de trazar un panorama, siquiera somero, de la difusión de los ciclos de Vicios y Virtudes en el arte europeo de los siglos XIII-XV. Remito a los trabajos clásicos de Mâle (MÂLE (1986)[1902], pp. 115 ss. y (1995)[1922], pp. 295 ss.) y KATZENELLENBOGEN (1939), y a la tesis más reciente de Jeniffer O'Reilly (O'REILLY (1988)). Desde el punto de vista teológico analiza el asunto BLOOMFIELD (1952) y desde el iconográfico TUVE (1963-64) y NORMAN (1988). Para Inglaterra y en relación con el teatro véase ANDERSON (1963), pp. 62 ss. y 80 ss., quien encuentra significativos paralelismos entre el alegorismo del *Castle of Perseverance* y *Everyman* y las representaciones de Virtudes y Vicios que aparecen en la pintura mural de los *Midlands* orientales.

24 Vid. ANDERSON (1963), p. 63. Para Italia y en relación con el ciclo del camposanto de Pisa véase BOLZONI (1985).

25 Vid. BEVINGTON (1985B), pp. 160 ss.

26 Vid. ANDERSON (1963), pp. 62 y 66.

ciclos de Virtudes en los monumentos funerarios, especialmente de la familia real (en la Península en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores).

En las fiestas de Zaragoza en honor de Fernando de Antequera (1414), a las que me he referido en numerosas ocasiones a lo largo de estas páginas, intervinieron los Vicios y las Virtudes caracterizados con sus atributos, y en el *Recibimiento que se fizo al Rey Don Fernando en Valladolid* a principios del siglo XVI se representaron unos “triumfos” con gran aparato escénico, uno de ellos (el IIº) con las Siete Virtudes que aparecían “puestas en un gran trono al natural, assy en el vestido como en las, todas con sus guirnaldas de laurel”, recitando cada una de ellas una estrofa alusiva a las virtudes que el rey tenía²⁷.

Las insignias que les pertenecen son sin duda las habituales en la iconografía, y con el arte coinciden también las que se especifican en el relato de las fiestas zaragozanas de 1414: Allí las virtudes, acompañadas por ángeles, se oponen a los vicios. La Paciencia se arrodilla y recibe de un ángel su corona, la Largueza arroja puñados de monedas a la multitud, la Temperancia come con moderación de un plato, el Amor vestido de rojo sonríe a todo el mundo y la Diligencia, vestida de blanco, escucha el elogio que su ángel hace del cielo de Fernando.

Frente a ellas, situadas en unas gradas, la Soberbia presume de sus malicias, la Avaricia es una vieja harapienta toda llena de remiendos, la Gula se atiborra de comida, la Lujuria, ataviada en rojo y oro, se contempla en un espejo “a la manera de las mujeres deshonestas”, la Pereza deja caer un libro, la Envidia confiesa sus celos desesperados y la Ira blande un puñal en la mano con el que se dispone a suicidarse²⁸.

En el teatro religioso encontramos también a los Vicios –ahora Pecados capitales- en lucha contra los arcángeles o los ángeles custodios como sucede en el teatro mallorquín (en la *Consueta del Juy*²⁹ y en la *Representacio de la tentatio que fonch feta a nro. se. xpt.*)³⁰. En éste último caso, los siete pecados mortales aparecen personificados por siete demonios: *Belzabuch, Alberich, Matmona, Almedebu, Satarot, Belfagot y Lucifer*. La idea de asociar cada pecado con un demonio concreto tiene paralelos en el arte. En un manuscrito francés de

27 GOMEZ MORENO (1991), p. 154.

28 El relato de las fiestas, ya citado, en la *Crónica de Juan II* de ALVAR GARCIA DE SANTAMARIA (BNP Ms. Esp. 104, fols. 186-87, ed. en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. IC, pp. 446-47). Sobre la significación teatral de esta Psicomáquia vid. AUBURN (1937).

29 LLABRES (1902), pp. 456-57.

30 Vid. SOHEMAKER (1973)[1935], p. 26. La pieza fue publicada por Gabriel LLABRES (1905), las referencias a la “*coloma feta ab un artífic?*” en las pp. 128-29.

la *Morgan Library* (Ms. 1001, Potiers, ca. 1475)³¹ encontramos a los Vicios cabalgando bestias y en los *Bas de page* una escena ilustrativa de cada vicio y un demonio identificado por una cartela. *Lucifer, Belcebuth, Berich, Astarot* y *Asmodeus* aparecen en las páginas aunque los pecados que se les asignan no coinciden exactamente con los de la consuetud mallorquina. Son también frecuentes las personificaciones de los Vicios en el teatro castellano de los siglos XVI y XVII, a diferencia de lo que sucede en el resto de Europa³².

En la Península, la literatura y el teatro abundan en textos que recogen la tradición de Prudencio pero las representaciones de la Psicomaquia son, hasta donde yo sé, escasas. He citado ya el caso del capitel románico de Sant Cugat y a él sólo puedo añadir dos escenas de la sillería de coro de la Catedral de Barcelona identificadas por Isabel Mateo³³. Más frecuentes son las representaciones aisladas de Virtudes y los ciclos de Vicios/Pecados capitales en los cuales se encuentran en ocasiones influencias de la tradición psicomáquica como sucede en Moraime (Fisterra, A Coruña) donde cada pecado capital acompañado de un demonio, se opone a una figura femenina que lleva un flagelo y un *paternóster*, y, en algunos casos, un animal alusivo. Aunque se elude el enfrentamiento, son las Virtudes de Prudencio ahora convertidas en la Penitencia para cada Vicio³⁴.

En la tumba de Juan II encontramos a la Fortaleza llevando como atributo una prensa y un yunque sobre la cabeza, la Esperanza con un bajel a modo de tocado y la Fe llevando un libro en la mano y una iglesia sobre su testa. La Castidad y la Caridad, con apariencia angélica, flanquean al *Agnus Dei* en las pinturas murales de la capilla de San Miguel del claustro de Pedralbes (Barcelona), obra de Ferrer Bassa (1346),³⁵ y cuatro virtudes rodeando a la Virgen y el Niño pintó Bernat Martorell hacia 1425-37 en el compartimiento principal de un retablo del Museo de Filadelfia (Lam. X, Fig. 2)³⁶. También Bartolomé Bermejo pinta a las Virtudes en el trono de su famoso Santo Domingo de Silos del Museo del Prado (Fig. 4)³⁷. Son escasas referencias en comparación con la popularidad que el

31 Sobre la representación de los vicios en este manuscrito vid. VOELKLE (1987)

32 Vid. ALLISON (1937).

33 MATEO GOMEZ (1979), p. 184.

34 Sobre las pinturas de San Julián de Moraime véase CABADA GIADAS (1992).

35 GUDIOL Y ALCOLEA (1986), cat. N° 88, fig. 194.

36 GUDIOL Y ALCOLEA (1986), cat. n° 379, fig. 640. Fototeca de Historia del Arte del CSIC Signatura: F10/C131 Identificador: P0005327. Se trata probablemente del tema de la Disputa de las cuatro Virtudes (véase más arriba el apartado correspondiente).

37 Procede de Daroca (Zaragoza). Fotos de detalle en la fototeca del CSIC (Identificadores P0002843-P0002855). Otro

tema alcanzó en otras zonas de Europa donde dio lugar a extensos ciclos alegóricos de los que tenemos testimonio en España en obras importadas como la serie de 11 tapicerías flamencas del taller de Bruselas que se conservan en el Palacio Real de Madrid³⁸.

En cuanto a los ciclos de Pecados Capitales, deben su popularidad a una impresionante campaña de propaganda puesta en marcha por la Iglesia desde el siglo XIII estableciendo la obligatoriedad de la confesión anual, convirtiendo a los Vicios de Prudencio en “pecados mortales” e impulsando a los predicadores a hacer hincapié en los siete pecados que todo cristiano tenía que evitar³⁹. Desde Inglaterra a los Alpes y desde Galicia a Dinamarca, las iglesias europeas se llenan de pinturas murales que ilustran en imágenes los siete pecados como admonición para el pueblo iletrado.

En la Península son frecuentes las representaciones aisladas de pecados como la Lujuria, y pueden interpretarse las imágenes de perros que se disputan un hueso o las de bebedores como representaciones de la Envidia y la Gula⁴⁰, pero es raro encontrar un ciclo completo de Pecados Capitales. Son por ello de gran interés las pinturas de la iglesia gallega de *San Xiao de Moraime* en Fisterra (A Coruña) realizadas a principios del siglo XVI.

En unos frescos de gran calidad –en el contexto gallego-, aunque desgraciadamente muy deteriorados⁴¹, el maestro de Moraime representó un original ciclo que comienza con la Soberbia y termina por la Pereza, el orden en el que los predicadores enumeraban los Vicios desde el siglo XIII, momento en el que se inventó como recurso nemotécnico la palabra SALIGIA compuesta por las iniciales del nombre latino de cada uno de los vicios.

Las escenas de Moraime se sitúan en el muro norte de la iglesia, enmarcadas por columnas, y el ciclo culmina, como en las fiestas de 1414 en Zaragoza, con una representación de la Muerte lanzando sus dardos sobre los Estados. Todo el conjunto parece la ilustración de un sermón o quizá de una representación teatral. Como ha señalado Cristina Cabada, el *paternóster*, collar de cuentas antecesor del rosario, que llevan las “penitencias” de cada vicio, es un atributo habitual de los penitentes en el teatro⁴², y en

caso, problemático por el estado de la pieza, es un fresco del Museo de la Seo d’Urgell (Fig. 11).

38 Véase MÂLE (1995)[1922], pp. 342 ss., fig. 193.

39 Vid. BLOOMFIELD (1952).

40 Véase ROSENDE VALDES (1984), a propósito de algunos casos en sillerías de coro gallegas.

41 Las pinturas, cubiertas de cal, las menciona Trapero Pardo en 1965. Después de restauradas (mediados de los 70) fueron estudiadas por García Iglesias y su equipo de la Universidad compostelana. Las fotos obtenidas tras la restauración muestran con claridad las escenas hoy apenas visibles por la humedad que ataca el conjunto (véanse reproducciones en CABADA GIADA (1992).

42 Vid. TRENS (1948), pp. 286-88.

algunas escenas como la de la Lujuria (Fig. 5) los demonios asoman detrás de la columna de enmarque como si apareciesen entre bastidores⁴³.

Encontramos también un ciclo completo de pecados capitales en la tabla de la *Virgen de la Misericordia* del Palacio episcopal de Teruel (Fig. 6), obra de escuela valenciana realizada en la primera mitad del siglo XV. En el centro la Virgen escoltada por dos ángeles protege a los diferentes estados con su manto de los pecados capitales que aparecen a los lados en hornacinas superpuestas, inmovilizados por las flechas que Cristo entrega a los ángeles en la esquina superior izquierda de la tabla. Cada hornacina tiene una cartela con el nombre del pecado correspondiente: Pereza, Avaricia y Envidia a la izquierda e Ira, Gula y Lujuria a la derecha. Falta, por razones de simetría, la Soberbia que aparece en la parte inferior de la tabla casi oculta en un pliegue de la túnica de María.

El Credo de los Apóstoles.

Una antigua tradición del cristianismo sostiene que el Credo fue compuesto por los propios apóstoles después del descenso del Espíritu Santo el día de Pentecostés. San Ambrosio en su *Expositio symboli*, canoniza con su autoridad la creencia de que el *Símbolo de los Apóstoles*, que era como se conocía al Credo, había sido redactado por los Doce⁴⁴. Rufino de Aquileia (*Symbolum apostolorum* ca. 405) remitiéndose a la autoridad de sus predecesores (“*tradunt maiores nostr?*”)⁴⁵, explica su origen en un resumen o esquema (*indicium*) preparado por los Apóstoles bajo la inspiración del Espíritu Santo como guía para su futura predicación. La idea fue recogida y desarrollada por el autor de un sermón del siglo VI⁴⁶, atribuyendo cada versículo del credo a un apóstol concreto: comenzando por San Pedro que exclamó “Creo en Dios Padre omnipotente, creador del cielo y de la tierra” y San Andrés que completó la afirmación “y en Jesucristo, su único hijo”, el resto de los apóstoles habrían ido desgranando los diferentes versículos hasta completar los 12 artículos de Fe. El sermón en cuestión, atribuido en la Edad Media a San Agustín, y por

43 CABADA GIADAS (1992), p. 68.

44 Vid. BOUHOT (1993), pp. 159-60.

45 MIGNE, P. L., vol. XXI, col. 337.

46 MIGNE, P. L., vol. XXXVIII-XXXIX, cols. 2188-2190.

tanto avalado por el prestigio de uno de los más destacados Padres de la Iglesia, extendió la idea por toda Europa de modo que las frases que el Pseudo-Agustín atribuye a cada apóstol y el orden en que estos las pronuncian quedaron consagradas siendo seguidas, con muy pocas excepciones, por las diferentes tradiciones manuscritas medievales⁴⁷.

La influencia en el arte de esta creencia sobre la autoría apostólica del Credo fue enorme tanto en las representaciones de Apóstoles y Profetas que frecuentemente llevan en sus cartelas los versículos que se les atribuyen, como en los *Árboles de la Vida*⁴⁸; siendo además el Credo el responsable de la selección de escenas en algunos ciclos pictóricos en los que únicamente se representan los episodios evangélicos que tienen relación con los artículos del Credo. Es el caso, en España, de la capilla funeraria del arzobispo Pedro Tenorio en el claustro de la Catedral de Toledo (capilla de San Blas) decorada hacia 1400 con una serie de frescos en los que como ya notó J. Polo Benito en 1925, se alude a los versículos de la profesión de Fe. El ciclo iconográfico comienza en el muro oeste con la Anunciación y acaba en el mismo muro con la Transfiguración como representación de la vida eterna. Entre ambas Prendimiento y Nacimiento, Crucifixión y Entierro, Descenso al Limbo, Resurrección, Ascensión, Dios Padre y Cristo sentados en el cielo, Juicio Final y Resurrección de la carne. Aparecen también San Lucas y San Juan en calidad de narradores-testigos de los acontecimientos⁴⁹.

Casos de apostolados con cartelas que llevan escrito el artículo del credo correspondiente a cada Apóstol los tenemos también en España (Nicolás Francés, retablo

47 1.– Pedro: *Credo in Deum patrem omnipotentem, creatorem coeli et terra.* 2.– Andrés: *Et in Iesum Christum, fillum eius.* 3.– Santiago el Mayor: *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, creatus ex Maria Virgine.* 4.– Juan: *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est.* 5.– Tomás: *Descendit ad inferna. Tertia die resurrexit a mortuis.* 6.– Santiago el Menor: *Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram patris omnipotentis.* 7.– Felipe: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos.* 8.– Bartolomé: *Credo in Spiritum Sanctum.* 9.– Mateo: *Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem.* 10.– Simón: *Remissionem peccatorum.* 11.– Judas Tadeo: *Carnis resurrectionem.* 12.– Matías: *Vitam aeternam.* Una tradición distinta es la que sigue Guillermo Durando en su *Rationale*.

48 Vid. SIMOR (1993).

49 La Capilla de San Blas fue construida como capilla funeraria por el arzobispo Pedro Tenorio (1367-99), imitando la capilla de San Ildefonso del Cardenal Gil de Albornoz. La obra incluye en un conjunto armónico arquitectura pintura y escultura. En las pinturas aparece la firma de un Juan Rodríguez de Toledo, aunque es probable que en ellas haya trabajado también el italiano Giovanni Starnina, del que está documentada su presencia en Toledo. Begoña LOPEZ PIQUERO (1984) atribuye la primera parte a Starnina (1399/1400-1403) y la segunda a Rodríguez de Toledo (1415-22). En todo caso, las pinturas no deben de ser anteriores a 1400, ya que consta que en esa fecha todavía no se había terminado la capilla. (CAMON AZNAR (1966), las sitúa hacia 1390 y habla de un posible diseño de Starnina guiado por su italianismo). Con respecto a la escultura, trabajaron Rodrigo Alonso (la portada excepto las imágenes de la Anunciación) y Ferrand González, maestro de un taller toledano activo entre 1385-1410, autor de la Anunciación de la portada y de los sepulcros de Pedro Tenorio y de Vicente Arias de Balboa en la misma capilla. La relación de las pinturas con el Credo, advertida ya por J. Polo, la mantienen Begoña LOPEZ PIQUERO (1984) y Ángela Franco Mata (FRANCO MATA (1992) y (1995).

del Museo de Santa Cruz de Toledo)⁵⁰ y la tradición del Credo apostólico pervive al menos hasta el siglo XVI ya que en las deterioradas vidrieras de la Catedral de Ávila pueden leerse todavía algunos artículos apostólicos⁵¹.

Es muy frecuente que en las sillerías de coro los personajes de la Antigua Ley aparezcan en el orden inferior de sitaliales y los Apóstoles en el piso superior, situándose así simbólicamente éstos “a hombros” de los Profetas. La unión entre la Antigua y la Nueva Ley se realiza iconográficamente en estas sillerías a través del árbol de Jessé que emparenta a Cristo con los personajes del Antiguo Testamento⁵². En varias sillerías hispanas (León, Zamora, Oviedo y Astorga) se desarrolla un *doblo Credo* en el que los Apóstoles llevan en sus cartelas el texto del artículo del Credo que la tradición les asigna y los Profetas un versículo de sus profecías que se corresponde con una afirmación del Credo con lo que se establece un diálogo entre la Antigua y la Nueva Ley. Esta asociación entre el Credo apostólico y los Profetas aparece en el arte en el siglo XII, especialmente en la orfebrería mosana, siempre aficionada a los programas tipológicos⁵³. En la Península tenemos un primer caso en la desaparecida sillería pétrea de coro de la Catedral de Santiago, obra del círculo del Maestro Mateo (finales del siglo XII). Al menos así lo supone A. Franco Mata, aún reconociendo que esto es imposible de comprobar, ya que en los restos conservados faltan los textos pintados que en su día sin duda llevaron las cartelas y los libros que portan Profetas y Apóstoles⁵⁴.

Posteriormente tenemos los casos de la portada occidental de la Catedral de Tarragona (principios del siglo XIV, Lam. X, Fig. 36) y los de Nicolás Francés (retablo de la Catedral de León y retablo de La Bañeza), éste último con cartelas que siguen prácticamente a la

50 FRANCO MATA (1995), fig. 25.

51 Vid. M. Mariné Isidro y E. Terés, *Catálogo de la Exposición del Museo de Ávila*, 1991, pp. 56-59. Al respecto, cabe recordar que en Ávila se conserva también el primer apostolado peninsular en escultura monumental en la “Puerta de los Apóstoles” de la Catedral.

52 Véase FRANCO MATA (1995), pp. 119 ss.

53 MÂLE (1995)[1922], pp. 246 ss. destaca que las series enfrentadas de Apóstoles y Profetas se hacen frecuentes en el siglo XV. Para las concordancias (respuestas de los profetas a cada artículo del credo), véase MÂLE (1995), p. 248 nota 2 y pp. 248 ss. para ejemplos en el arte francés (miniaturas en Libros de Horas, vidrieras de Bourgues, estatuas del coro de la Catedral de Albi etc.). Algunos casos anteriores en FRANCO MATA (1995), p. 127.

54 Vid. FRANCO MATA (1995), pp. 125-126. La sillería de coro románica de Compostela ha podido ser reconstruida parcialmente en el Museo de la Catedral a partir de descripciones y de los mutilados restos que han aparecido reutilizados en varios lugares de la catedral compostelana (Platerías, Puerta Santa etc.), o empleados como relleno (escalera del Obradoiro). Vid. OTERO TUÑEZ e YZQUIERDO PERRIN (1985).

letra el texto de Juan de Metz (Fig. 7)⁵⁵. En esta época (siglo XV) son frecuentes por toda Europa las representaciones del doble Credo, quizá como respuesta a los que desde la propia iglesia católica (Lorenzo Valla) dudaban del origen apostólico del *Symbolo*. A este momento pertenecen las sillerías de coro del grupo norteño y las vidrieras de la Catedral de León que abundan también en el tema.

Un caso particular de doble Credo es aquel en que cada pareja de Apóstol/Profeta aparece asociada con uno de los meses del año, una idea que apareció probablemente como recurso mnemotécnico destinado a facilitar la memorización de los artículos de Fe, siendo frecuente en los calendarios de Salterios y Libros de Horas desde el siglo XIII⁵⁶.

En la península la encontramos en piezas de procedencia francesa como el *Libro de Horas de Juana de Navarra* (1336-40), hoy en la Biblioteca Nacional de París, iluminado bajo la dirección de Jean le Noir (Fig. 8), o en obras de clara filiación gala como el *Breviario de Martín de Aragón* (finales del siglo XV)⁵⁷, de escuela catalana pero inspirado en modelos franceses. En el *Breviario* se incluye un calendario (fols. 2v-8r) en el que a cada mes le corresponde el tradicional signo del zodiaco, una escena del Nuevo Testamento y una pareja de Apóstol/Profeta con cartelas en las que aparecen los versículos del credo y de la profecía respectiva (Fig. 9 A y B). Aunque los textos están en catalán, las miniaturas están evidentemente inspiradas en obras ultrapirenaicas como las *Pequeñas Horas de Jean de Berry* (Fig. 10) con la que coincide en la concepción de la página, las arquitecturas acastilladas en las que asoma un ángel con *vexilla*, y la peculiar manera con la que los Apóstoles sujetan a los Profetas por el manto.

El teatro medieval no fue ajeno a la popularidad del asunto y lo llevó a los escenarios aunque la relación entre el Credo y los Apóstoles y Profetas, que aparece en el arte desde el siglo XII, no lo hace en el teatro hasta los siglos XIV-XV y no es un tema demasiado frecuente⁵⁸. En el teatro vernáculo, los Apóstoles recitan los doce artículos del Credo en la

55 Vid. FRANCO MATA (1995), p. 127-28 y figs. 26-41.

56 El ejemplo más antiguo conservado es un Salterio del *Fitzwilliam Museum* de Cambridge (Ms. 36-1950) fechado en torno a 1257-60.

57 BNP, ROTH 25.

58 ANDERSON (1963) Cap. V *The painted Sermons and the "Pater Noster Plays"*, se extrañaba, y en efecto es sorprendente, de la abundancia de representaciones del Credo de los Apóstoles en el arte inglés frente a un único caso conocido de representación teatral del tema y, a la inversa, del abultado número de *Pater Noster Plays*, un tema que en el arte inglés sólo

Pasión francesa de Mercadé⁵⁹, y tenemos también noticias de la existencia de un *Crede Play* en York en el que los Apóstoles llevaban rótulos con los artículos del Credo (“*XII rotulae super scriptae cum articulis fidei catholicae*”), aunque su texto se ha perdido⁶⁰.

Son pocas referencias y la situación es la misma si indagamos en el campo de las representaciones en el interior de las iglesias ya que son extremadamente raras las noticias de ceremonias dramáticas en las que intervinieran los Apóstoles llevando o recitando los artículos de la Fe. Es probable que en algunas representaciones de Pentecostés los discípulos aparecieran con vestimenta adecuada recitando los artículos del Credo pero en este caso las únicas referencias concretas son peninsulares. En Valencia, sabemos que en la representación de la *palometa* los Apóstoles recitaban parlamentos⁶¹, quizá los artículos del Credo aunque en este caso no se puede asegurar. Más clara es la existencia de personificación teatral en la colegiata de San Juan de Perpignan en la cual, de acuerdo con los datos de un Ceremonial de los siglos XIV-XV, se celebraba el Domingo de Pentecostés un descenso del Espíritu Santo con *colometa* y una representación del Credo de los Apóstoles en la que intervenían los 12 llevando rótulos “donde va escrito y notado el *Credo in Deum*”, lo que parece indicar un diálogo cantado⁶². También en Sevilla, las ceremonias de Pentecostés se convirtieron en una auténtica representación para la cual se armaba un *castillo*, un decorado pintado como un cielo en el que aparecía Dios Padre rodeado de cuatro serafines en rueda y los 12 Apóstoles que, como en Perpignan, entonaban un Credo dialogado (1499). Desde 1532 la ceremonia recibe el nombre de *Representación de los apóstoles* y los actores recibían gratificaciones suplementarias por ensayar sus papeles que figuraban escritos en grandes cartelas de papel⁶³.

se documenta en una vidriera, hoy desaparecida, de Malvern Priory (vid. p. 60).

59 Vv. 24430-2 y 24497-500 (vid. BORDIER (1993), p. 76).

60 CRAIG (1955) pp. 334-37. OWST (1966), pp. 542 relaciona el *Crede Play* de York con un sermón, el *Dives et Pauper*, de principios del siglo XV.

61 Vid. MERIMEE (1985)[1913], p. 5.

62 DONOVAN (1958), pp. 157 ss.

63 SENTAURENS (1984), I, pp. 25-26 y 66.

Capítulo XXII: Temas Profanos en el Arte y la Escena

Risum fecit mihi Deus (Cena de Arrás 29.2)

La distinción en el mundo medieval entre teatro religioso y profano, como entre arte sacro y profano, ha sido útil para la práctica investigadora y docente ya que permite organizar de manera sencilla el material y hacerlo más fácilmente comprensible, pero supone en ciertamente una distorsión de la realidad histórica. No hay, en la Edad Media, fronteras estrictas entre lo religioso y lo secular. No las hay en el arte donde los temas profanos aparecen frecuentemente en ámbitos religiosos, ni las hay en el teatro donde incluso obras litúrgicas admiten deliberadamente la intrusión de escenas profanas, como la del *unguentarius* en los dramas pascuales o las escenas de Herodes en los navideños y, a la inversa, obras profanas como las farsas de carnaval o los Momos cortesanos tienen frecuentemente trasunto religioso.

En el teatro medieval, como en el arte, los elementos “profanos” aparecen entremezclados con los sagrados y se identifican en general por su carácter cómico y por el empleo de un lenguaje, sea literario o plástico, que maneja los recursos del *sermo rusticus*. La conjunción de *sublimitas* y *humilitas* –*burlas* y *veras* en la expresión de Curtius- es una constante de la cultura medieval¹. Desde la antigüedad griega y romana los tratadistas se ocuparon de la unión en una misma obra de partes serias y partes cómicas o festivas de modo que todo ello resultase un conjunto coherente. En la Edad Media, esta cuestión se plantea a partir de Ausonio (s. IV) quien, siguiendo a Cicerón y a Plinio, consideraba lícito *laetis seria miscere* y así en las *Poéticas* medievales suele admitirse la inclusión de partes festivas en una obra como adorno de la misma.

En el mundo medieval existieron como es sabido opiniones contrapuestas sobre el papel de la risa, para muchos negativas pero para otros positivas ya que la risa es un

¹ Vid. CURTIUS (1955)[1948], II, pp. 594 ss. y LOPEZ ESTRADA (1989), pp. 79 ss.

atributo humano que diferencia al hombre de los animales que carecen de sentido del humor, excepto quizá los primates superiores. La cita de la *Cena* de Arrás que encabeza este capítulo es un buen testimonio de esta visión que considera la risa como un don divino que nos acerca al creador².

Lo cómico y lo serio tienen en la literatura medieval diferentes modos de expresión, los conocidos *mesteres* de clerecía y de juglaría en el caso peninsular, cada uno con sus propias reglas, sus tópicos y su tono marcadamente diferentes pero no contradictorios. Ambos modos de expresión son de origen culto y clerical, ambos se influyen mutuamente y los dos tienen manifestaciones no sólo en la literatura sino también en el arte y quizá sea en el arte, mejor que en la literatura, en donde encontramos las pruebas más claras de las interacciones entre uno y otro *mester*, por ejemplo en los abundantes capiteles de juglares y clérigos.

Los retóricos medievales se preguntan sobre el uso del elemento cómico y la mayoría coinciden en afirmar, como Hugo de San Víctor, el papel didáctico de la risa y la comicidad (*Quia aliquando plus delectare solent seriis admixta ludicra*). Las formulaciones de los teóricos³ sobre el uso de la comicidad como elemento didáctico explican que en los sermones se intercalen chistes y chascarrillos (*ridendo dicere verum*) y que en piezas literarias “serias” aparezcan pasajes cómicos (*opportuna iocatio*), tanto en la literatura profana (en el *Poema el Cid*, por ejemplo) como en la religiosa en la que dan lugar a lo que Curtius denomina “comicidad hagiográfica” de la cual tenemos un buen ejemplo peninsular en la obra de Berceo. Como afirma Ernst Curtius el dualismo entre lo cómico y lo trágico es, desde la Antigüedad tardía, un esquema ideológico y formal y en la Edad Media “la mezcla de los dos elementos era una de las normas estilísticas bien conocidas por el poeta medieval, aun cuando no la encontrara formulada expresamente en ninguna parte”⁴. Esta

2 Sobre las diferentes visiones medievales del papel de la risa vid. CURTIUS (1955)[1948], II, pp. 598 ss. y JACOBELLI (1991), pp. 77 ss.

3 Roberto de Basevorn en el siglo XIV, por ejemplo, admite siguiendo a Cicerón el uso del humor y de alusiones picantes en las prédicas con tal de que no sean más de tres por sermón y de que se excluyan las fábulas “imposibles y deshonestas”: “*Opportuna iocatio secundum Tullium est quando auditores fastidiunt aliquid iocundum adducere quod delecte, sive de aliqua burda quae risum provocet, sive de aliqua fabula, sive de aliquo ignoto. Hoc praecipue faciendum est quando dormire incipiunt. Quod autem ‘Decretum’ reprobatur uti fabulis, intelligendum est de inonestis (...). Isto ornamento utendum est parce, ad plus ter in uno sermone*” (la cita en DE BRUYNE (1959)[1946], II, p. 71 nota 116).

4 CURTIUS (1955)[1948], II, p. 603. La cuestión procede de la antigüedad. Cicerón (*De Oratore*) expone las figuras que pueden utilizarse para conseguir la comicidad (la ambigüedad, la paronomasia, las citas cambiadas, los adagios, la alegoría, la metáfora y la ironía), todas ellas fueron conocidas en la Edad Media y habría que sumarles la hipérbole, la sátira (muy abundante en la literatura gallego-portuguesa) y, sobre todo la parodia, especialmente de la liturgia (*Coena Cypriani*, misas de jugadores y bebedores (*Missa potatorum*) etc.) Sobre la parodia en la Edad Media vid. BAYLESS (1996) y HESS

mezcla es una prueba más de la conocida preferencia medieval por el cruce y la síntesis de estilos que se manifiesta también en el teatro en la intrusión de escenas cómicas en los dramas religiosos, en el empleo de la lengua romance en piezas latinas o en la utilización de “dialectos populares”, como el sayagués en el teatro castellano, cuyo uso se justifica por su función de contraste cómico.

Quizá la figura medieval en la que cristaliza la unión de lo sacro y lo profano, lo culto y lo popular, y lo serio y lo cómico, sea la del goliardo, clérigo ajugarado y vagabundo frecuentemente dedicado a la predicación burlesca y paródica. Para Menéndez Pidal el goliardismo es un concepto ajeno a la España Medieval⁵ y en efecto los testimonios peninsulares sobre la actividad de los goliardos son escasos en comparación con los de otras zonas de Europa pero no están totalmente ausentes y tenemos registros muy tempranos y originales como los *Carmina Ripipullensia*, obra de un monje anónimo del monasterio de Ripoll que los escribió en el siglo XII⁶. Aspectos goliárdicos pueden encontrarse también en las obras de Berceo y sobre todo de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, clérigo ajugarado que “*sabe los estrumentos e todas juglarías*” (Est. 1489) y reconoce haber hecho en su juventud cantares “*caçurros e de burlas*” para estudiantes nocherniegos y cantigas y danzas para entendederas (Est. 1513-14) es decir, haber actuado como juglar a pesar de su condición de religioso.

Sin embargo, el Arcipreste no es precisamente un clérigo insurrecto, en su obra no hay el más mínimo ataque contra los dogmas, ni atisbo de rebeldía espiritual, y si no duda en incluir en sus obras algunas burlas, lo hace como excipiente de lo moral:

“... ca la mucha tristeza mucho pecado pon.
E porque de buen seso no puede omne reír,

(1976)[1965] para el papel de lo cómico en el teatro religioso.

5 MENENDEZ PIDAL (1991)[1909,1942], pp. 57-58. Para Italia y Alemania vid. MÜNZ (1989).

6 Los *carmina* incluyen parodias de himnos litúrgicos (*Noster vetus/psallat letus...*, etc) y de alguno de ellos (*Laudes amice Temi*) contamos con el modelo “serio” en el Calixtino (vid. MARTINS (1972), pp. 201-03). Quizá las representaciones de clérigos tocando instrumentos musicales que aparecen en el románico (canecillo de Duratón) no sean sino imágenes de estos clérigos vagabundos (vid. CARRASCO-FRONTON (1990), p. 218).

avré algunas burlas aquí a enxerir...” (Est. 45)⁷

Esa y no otra es la función de lo profano, lo cómico y lo escatológico en el arte y la literatura medievales, la de servir de edulcorante para la píldora doctrinal. Se trata de atraer al fiel y captar su atención para luego predicarle y transmitirle la lección moral. Las leyendas artúricas, las representaciones juglarescas, las fábulas e incluso los temas escatológicos que aparecen frecuentemente en el arte medieval en contextos religiosos tienen en la mayoría de los casos una intención “publicitaria”, son llamadas de atención para atraer el interés del espectador y llevarlo al “producto” que es siempre en el fondo lo religioso y lo moral.

En una época como la medieval en la que la realidad se concibe como un enorme libro cargado de significados, el simbolismo y la alegoría resultan inevitables y cualquier tema es susceptible de una interpretación en términos morales o religiosos. Todo forma parte de la creación, incluso el mal, todo tiene un lugar en el edificio religioso, sea este material o intelectual, y todo tiene una función, que en el caso de lo cómico y lo profano es básicamente la de servir de iconos destinados a captar al público. Así parece haberlo comprendido, con disgusto, Erasmo de Rotterdam que se manifiesta, ya en el Renacimiento, en contra de la introducción en los sermones de fábulas y *exempla* que los convierten en un conjunto de anécdotas, aunque reconoce que si en los sermones se tratan asuntos serios “todos dormitan, bostezan o se asquean” y que, por el contrario, “si se comienza por algún cuento de viejas, se despabilan, atienden y quedan todos boquiabiertos”⁸.

La temática escatológica, por ejemplo, tan abundante en el románico, especialmente en los canecillos que sostienen los aleros de las iglesias, sería para algunos una supervivencia de imágenes muy antiguas de carácter apotropaico interpretando las representaciones

⁷ *Libro de Buen Amor*, véase la edición de Jaques JOSET (1974), I, pp. 25-26 y II, pp. 228, 237 y 238. En Portugal sabemos del caso de Rodrigo Alves estudiante goliardo que actuaba por los pueblos parodiando las escrituras e imitando a los judíos lo que le llevó a ser condenado y posteriormente indultado por Juan II el 23 Abril de 1482 (BRAGA (1898) pp. 35-38, publica la carta de perdón). En la literatura portuguesa escasean los registros goliárdicos reducidos a un fragmento del Códice ALC. 34, de finales del XIII o principios del XIV, titulado *De Nummo* (vid. MARTINS (1972), cap. XII).

⁸ *Elogio de la Locura*, ed. Aguilar, Madrid 1970, p. 217. Erasmo critica, naturalmente, que esta atención es la que se presta “a los charlatanes de feria, juglares y bufones” (p. 87). Los lamentos de Erasmo son frecuentes entre los predicadores de comienzos del XVI que se duelen como Wolfgang Capito de que si no fuera por el uso de bromas y chascarrillos “hablarían en templos vacíos” (vid. JACOBELLI (1991), p. 20).

como símbolos de vida, suerte y fertilidad⁹. Otros, siguiendo a Mijail Bajtin, leen estas representaciones en clave anticlerical y las consideran una expresión de rebeldía de las clases desfavorecidas subestimando la capacidad del estamento eclesiástico dominante para reprimir y eliminar estas expresiones si es que realmente se salían de la norma¹⁰. Desde mi punto de vista estas manifestaciones forman parte del aparato doctrinal de la Iglesia, sirven para atraer al espectador y marcan el límite entre el espacio sagrado del templo y el mundo exterior. Son, nunca mejor dicho, arte profano (*pro fanum*=separado del templo) y, en última instancia, se hace de ellas una lectura grovianista. Si pudiéramos oír las explicaciones con las que curas y sacristanes glosaban estas imágenes probablemente nos encontraríamos con un intento de presentar la sexualidad en su vertiente más “sucía” y “animal” para quitar de la mente de los fieles las ganas de practicarla, del mismo modo que los espartanos emborrachaban a sus esclavos para mostrarlos semiinconscientes a sus hijos e inducirlos a apartarse de los peligros de la bebida.

Otra cosa es que las imágenes obscenas, aunque su intención fuera moralizante, produjeran en el pueblo un efecto contrario excitando la curiosidad por el vicio más que la búsqueda de la virtud y que existiera cierta confusión interpretativa por parte de un clero rural mal preparado y de costumbres relajadas como demuestran las condenas sinodales. “La intención es mostrar lo pecaminoso para rechazarlo, pero el resultado tiene toda la ambigüedad del negar otorgando”, ha escrito Yarza¹¹ y algo de esto puede haber en muchas representaciones aunque sin generalizar ni caer en el exceso de interpretar toda esta temática como la expresión desviada de los instintos de escultores y clérigos rurales que utilizaban la excusa de la didáctica pastoral para dar rienda suelta a sus propias pasiones¹².

Costumbres como la del *Risus paschalis* que obligaba a sacerdotes y predicadores a provocar la risa de los fieles durante la misa de Resurrección del Domingo de Pascua, como expresión colectiva de alegría por la Resurrección de Cristo, con chistes, imitaciones y gestos obscenos, tienen como ha demostrado María C. Jacobelli profundas raíces teológicas

9 Se ha pensado en una pervivencia del culto a Priapo que explicaría la presencia en numerosos casos, especialmente italianos, de falos y vaginas en las iglesias como símbolos de fertilidad (vid. JACOBELLI (1991), pp. 60-64).

10 BAJTIN (1971)[1965]. Aunque Bajtin no parece darse cuenta, creo evidente que sin la complicidad de una parte del clero hubiera sido imposible la pervivencia durante siglos de esta imaginaria y de las intrusiones de tipo sexual que encontramos en la liturgia (por ejemplo en el *Risus Paschalis*).

11 YARZA LUACES (1987), p. 241. La misma interpretación la apunta BOTO VARELA (1995), p. 93.

12 Es la tesis de RUIZ MONTEJO (1978).

aunque aplicadas por el clero rural hayan dado lugar a excesos que hoy pueden parecerse incomprensibles, como se lo parecieron a los humanistas y reformadores del siglo XVI que las criticaron ferozmente¹³.

Conviene no olvidar que, del mismo modo que la imaginería sexual y escatológica medieval nos ha llegado en contextos religiosos, toda la literatura escatológica se nos ha transmitido en latín y por vía clerical, prueba de que la Iglesia, o al menos una parte de ella, y no precisamente la menos preparada, la utilizó conscientemente¹⁴. Es un error considerar como opuestos y contradictorios los elementos populares y los clericales, cuando ambos se encuentran integrados en contextos litúrgicos tanto en los templos como en las calles. Cuanto pueda haber de fuerza folklórica en las representaciones plásticas obscenas y escatológicas o en las Fiestas de Locos, los Carnavales, los Obispillos y otras fiestas “profanas” medievales, se manifiesta a través de cauces clericales y se inserta coherentemente en las festividades litúrgicas. Si la cultura popular medieval tuvo una faceta enteramente laica, sus registros no han llegado hasta nosotros.

La distinción tajante que nuestra época establece entre lo sacro y lo profano parece que fue ajena a las categorías del pensamiento medieval y muchas de las obras que los estudiosos modernos consideran profanas lo son sólo en apariencia siendo probable que tuvieran en realidad un sentido acusadamente religioso. Las ménsulas del Palacio Arzobispal de Santiago (siglo XIII, Fig. 1)¹⁵, por ejemplo, con escenas de banquete y músicos, han sido interpretadas tradicionalmente como representaciones de banquetes rituales¹⁶ o como fiestas medievales a las que concurrían reyes y nobles¹⁷, incluso identificándolas con festividades concretas: el banquete nupcial de Alfonso IX y Doña

13 Vid. JACOBELLI (1991). La costumbre del *Risus Paschalis* está documentada especialmente en los países germánicos en el siglo XVI pero debió de ser conocida por casi toda Europa, al menos desde el siglo XIV, y pervivió en las zonas católicas, depurada en general del componente obsceno, hasta principios del siglo XIX a pesar de haber sido condenada *ex cathedra* por Benedicto XIV en el XVIII. Todavía hoy se mantienen restos de esta costumbre en algunos lugares: en Lluçmajor (antes también en Vilafranca, Montuiri, Felanitx y otras parroquias mallorquinas) se pronuncia el *sermón de s'enganaia*, consistente en un duelo cómico entre el predicador y el organista que se interrumpen mutuamente o juegan a engañarse con las entradas para cantar el *Regina Coeli* después del sermón del Domingo de Pascua (vid. LLOMPART i MORAGUES (1970) y MUNAR i MUNAR (1992) y (1994), pp. 75-76).

14 Valgan como ejemplos la célebre recopilación de los *Carmina Burana* (s. XIII) conservada en el monasterio de Benediktbeuern y *La Garcineida* (*Garsuiniis*), auténtico *tour de force* de la literatura paródica, redactada en latín por un clérigo toledano de finales del siglo XI, sátira política pero de gran mérito literario construida siguiendo modelos terencianos que celebra las reliquias de los pseudosantos *Ablinus* (la Plata) y *Rufinus* (el Oro). Hay traducción castellana de Juan. J. Cienfuegos en Internet (http://www.terra.es/personal2/centrodeestudio/la_garcineida.htm).

15 El palacio fue construido por Gelmírez en la primera mitad del siglo XII pero completamente remodelado durante el arzobispado de D. Juan Arias (1238-66), época a la que para la mayoría de los estudiosos pertenecen las ménsulas que nos ocupan (algunos las suponen anteriores y obra de un discípulo directo de Mateo).

16 LOPEZ FERREIRO (1898-1909), IV, pp. 200-01.

17 LAMPÉREZ (1913), pp. 29-30.

Berenguela o bien la celebración de la peregrinación de Fernando III y Beatriz de Suabia a Compostela¹⁸. Serafín Moralejo piensa sin embargo que el tono secular del programa es sólo aparente. La presencia de músicos inspirados en los ancianos del Pórtico de la Gloria¹⁹, de un clérigo que bendice las viandas y de un ángel encargado de la lectura edificante que acompaña a la comida, trasciende la realidad cotidiana y convierte a las escenas en la representación de un “banquete celestial”²⁰.

La interpretación del profesor Moralejo es sugerente pero no resuelve totalmente la cuestión. El supuesto ángel lector no tiene alas y aparece además un personaje con un mono que difícilmente encuentra lugar en un ágape divino mientras que lo tiene sin problemas en un banquete profano amenizado por músicos y juglares. Por otra parte, la presencia de músicos no es excepcional en los refectorios catedralicios; escenas similares con músicos “angélicos” acompañados de juglares y mimos aparecen, por ejemplo, en las ménsulas del refectorio de la Catedral de Pamplona (siglo XV, Fig. 2). ¿Banquete entonces terrenal o celestial?. Quizá ambas cosas a la vez, la mezcla de géneros y la ambivalencia de significados que caracteriza a la cultura medieval permiten que el artista imagine, en una suerte de juglaría a lo divino, un banquete celestial cargado de connotaciones terrenales.

En muchas ocasiones nos es difícil calificar a una escena como sacra o profana. En un capitel románico del ábside de San Juan de Amandi (Villaviciosa, Asturias) aparece un músico y a su lado otro personaje en actitud discursiva en lo que para algunos sería la representación de la lectura juglaresca de un cantar de gesta²¹, aunque el instrumento que toca el músico –un órgano- y su aspecto angélico, llevan a pensar que la juglaría es sólo aparente y que se trata de una escena celestial.

En el relieve de la *Duda de Tomás* de Silos, que forma parte de un ciclo pascual fundado en una liturgia de una belleza poética extraordinaria basada en elementos primitivos, una auténtica fiesta del agua y del fuego que incluía la bendición del cirio y del agua

18 FILGUEIRA VALVERDE (1950), p. 85. La identificación de la escena con el matrimonio de Alfonso IX, planteada por Sánchez Cantón, es imposible cronológicamente a no ser que se sostenga que las ménsulas del refectorio de Juan Arias fueron reutilizadas del anterior. En cuanto a la peregrinación de Fernando III a Compostela, aludida en una cantiga de Airas Nunes (*Canc. Vat.* 458), es de fecha incierta pero probablemente anterior a 1236 lo que plantea también problemas cronológicos.

19 La inspiración la delata la presencia de instrumentos muy poco frecuentes como la fídula vertical y el organistrum y la decoración de la caja de este último, idéntica a la del Pórtico. Similares son también las redomas que llevan algunos personajes..

20 MORALEJO ALVAREZ (1988D), p. 51.

21 Vid. FERNANDEZ GONZALEZ (1977), pp. 546-73 y (1982), p. 141, fig. 112.

bautismal²², la presencia de juglares en los remates acastillados del relieve (Fig. 3) se explica por la influencia de las representaciones de dramas litúrgicos que podían incluir música profana²³. Similar es el caso de la *Adoración de los Magos*, en hueso de ballena, del *Victoria & Albert Museum* en cuyo encuadre arquitectónico aparece un personaje haciendo sonar un olifante que remite al relieve de la duda de Tomás de Silos como ya señaló Schapiro, o el del tímpano de Uncastillo, probablemente inspirado en el marfil del *Victoria & Albert*, obra española según C. Bernis²⁴.

Juglares, Iglesia, Teatro y Artes Visuales

Los que defienden la inexistencia de teatro medieval en el área castellano-leonesa han prestado excesiva atención al teatro religioso olvidando el teatro menor de escarnio, el espectáculo obscuro e irreverente de los juglares que tenemos abundantemente documentados en la zona. La actividad de los juglares ha atraído la atención de los historiadores de la literatura en general pero no tanto la de los estudiosos del teatro que en muchos casos no han considerado la naturaleza teatral de sus espectáculos.

Para López Morales la actividad de los juglares “no fue en sí drama sino poesía narrativa o lírica, ni promulgó su creación”²⁵, sin embargo, reflexiones más recientes sobre los principios de la relación del juglar con el público nos la muestran como poseedora por naturaleza de una condición dramática, tanto por el modo en que se transmitía (recitación pública) como porque, incluso desde un punto de vista restrictivo de lo que se puede considerar teatro, es evidente que los textos juglarescos tienen los ingredientes básicos de lo teatral: diálogo, acción y personificación. Muchas de las piezas conservadas aparecen

22 La ceremonia de la bendición de las pilas bautismales está documentada desde el siglo VII en la Catedral de Cividale (vid. MANCINI (1965), p. 389) y tenemos un magnífico registro iconográfico de la misma en un marfil de la cubierta del Sacramentario de Drogon obispo de Metz (BNP, Ms. lat 9428. ca. 855, Lam. V, Fig. 13 A) con el obispo bendiciendo la fuente bautismal mediante la inmersión del cirio pascual mientras un acólito sostiene la ampolla del óleo. En el Breviario del siglo XI procedente de Silos (*British Museum* Add. Ms. 30848) aparece el tropo de la *Visitatio Sepulchri* (fol 125v) precedido de la *Processio ad Fontem* de las vísperas de Pascua aunque según YOUNG (1932), I, 577 tal ordenación se debe a exigencias de espacio en el manuscrito. En el otro breviario silense (BM Add. MS 30850) el tropo aparece en la posición habitual, después del tercer responso de maitines. (DONOVAN (1958), p. 51).

23 En palabras de Serafín Moralejo: “La liturgia y quizá también formas paralitúrgicas de intención popularizante están detrás de la aparente juglaría del relieve de Tomás” (MORALEJO ALVAREZ (1988), p. 455).

24 Vid. BERNIS (1960).

25 LOPEZ MORALES (1968), p. 67.

además vinculadas al espacio escénico cortesano gracias a sus encabezamientos que actúan como verdaderas didascalías, algunas de sorprendente precisión. Los juegos de escarnio medievales, el *arremedillo* y el juego de *erteiro* hay que situarlos en la tradición dramática del mimo, un género menor, cómico, lírico y musical, que desplazó poco a poco a la comedia y a la tragedia en la etapa final del teatro romano²⁶.

Aún manteniendo un criterio estricto, como mínimo hay que reconocer que la recitación juglaresca debió de ser una semirrepresentación, “a medio camino entre ser narrativa y ser dramática” como decía Dámaso Alonso²⁷, y que las estructuras utilizadas en las composiciones de los juglares (diálogos unimembres, monólogos etc.) coinciden con las que se usan en el teatro medieval tanto castellano como del resto de Europa. Quizá sea exagerado afirmar como Benjamin Hunningher²⁸ que la comedia juglaresca se encuentra en el origen de todo el teatro medieval, incluso del litúrgico, pero parece claro que los juglares jugaron un papel fundamental al familiarizar a amplias capas de la población con formas teatrales y para-teatrales, y que intervenían en ocasiones en el teatro litúrgico como nos muestra un tropario de Saint Marcial de Limoges en el que los tropos aparecen ilustrados con miniaturas de juglares cantando y bailando (Fig. 4), o el relieve de la *Duda de Tomás* del claustro de Silos, para muchos inspirado en un drama litúrgico, en cuyos remates acastillados aparecen juglares tocando sus instrumentos (Fig. 3). Hay además casos de juglares que compusieron obras de teatro como Jean Bodel o Rutebeuf²⁹ y sabemos que intervenían en las representaciones que tenían lugar en las ciudades con motivo de las Entradas Reales.

Puede parecer extraña la participación de la juglaría, repetidamente condenada por la Iglesia, en la liturgia dramática, pero la tradición de los cantos y bailes en las iglesias estaba

26 Sobre la relación entre los juglares y los mimos, histriones etc. de la antigüedad vid. BONILLA Y SANMARTIN (1921) pp. 12 ss.; MENENDEZ PIDAL (1957); SETTIS FRUGONI (1977); GOMEZ MORENO (1991), 34-36 ss. y (1994), p. 65 (con bibliografía por países). Se ha postulado también una relación entre el juglar medieval y el *scopa* germánico y durante décadas se mantuvo una polémica historiográfica, hoy apagada, sobre su origen germano o latino.

27 DAMASO ALONSO (1972) [1941] p. 108. Mantiene la misma tesis en sus “Ensayos sobre poesía española”, *Revista de Occidente* (1944), p. 70.

28 HUNNINGHER (1961) [1955].

29 El *Auto de San Nicolás* de Bodel y el *Pregón del Herbolario* de Rutebeuf son piezas significativas del teatro profano picaresco del siglo XIII en el que se mezclan temas religiosos y vida cotidiana. Pueden verse ediciones castellanas de estas piezas y de algunas otras francesas de la misma centuria (*Curtois de Arrás* y *El Mozo y el Ciego*) en PALACIOS BERNAL y MARTINEZ PEREZ (1994). De la pieza de Rutebeuf y de la anónima *El arquero franco de Bagnolet*, hay traducción gallega de Enrique Harguindey en *Revista Galega de Teatro*, nº 9, (1993). Véanse también traducciones gallegas (Agustín Vilarinho Martínez) de dos piezas profanas de Adam de la Halle (*A peza da enramada* y *Berto e María*) en Internet en el servidor Vieiros (<http://www.vieiros.com>)

muy arraigada y, al menos desde el siglo XII, se produce un movimiento de rehabilitación parcial de los juglares, cuya actividad se justifica si se emplea en la recitación de temas religiosos³⁰. A pesar de las reticencias de una parte de las autoridades eclesiásticas el papel de la música y de la juglaría en el culto debió de ser importante; en la Catedral de Santiago, por ejemplo, había según el *Calixtino* una vigilia perpetua a cargo de peregrinos que se relevaban ante la tumba del apóstol tocando unos “cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela”³¹.

Por lo que respecta a la influencia de la comedia juglaresca en el teatro peninsular, las posturas de la crítica están encontradas: para Lázaro Carreter, no sólo no favorece el desarrollo del arte dramático sino que lo obstaculiza³², mientras que Gómez Moreno admite su influencia en el teatro laico, si bien no en el drama litúrgico como sostenía Hunningher. Los rasgos cómicos que aparecen en la *Representación* de Gómez Manrique, en el *Diálogo* de Cota y en otras obras teatrales de finales del XV y comienzos del XVI serían reflejos de un teatro juglaresco anterior y si no conservamos textos completos es quizá porque la función cómica se refugiaba en espectáculos de los que hoy denominamos parateatrales.

Si aceptamos que la representación juglaresca tiene carácter dramático, o al menos el grado suficiente de “teatralidad” como para incluirla en un estudio sobre el drama medieval, deberemos de enfrentarnos al problema de los textos. Las composiciones de los juglares hispanos se nos han conservado en diferentes *cancioneros*, recopilaciones tardías

30 Las condenas son un tópico en la literatura religiosa medieval desde la época carolingia hasta el s. XIII (ver casos en DI GIOVANNI (1975), pp. 172-73, BOTO VARELA (1995), nota 38 y, especialmente, CASAGRANDE y VECCHIO (1989). El movimiento de rehabilitación de los juglares comienza con Alejandro de Halle que ya había rehabilitado el papel de la risa (*Summa Theologica*) y continúa con S. Bernardo que no los critica (vid. infra nota 68) aunque lo normal es todavía lo contrario. Thomas de Cabham, en su *Poenitentiale* (ppios. del s. XIII) reserva la denominación de juglar para los que cantan hazañas heroicas y vidas de santos, únicos histriones no pecaminosos (FARAL (1910), pp. 44-60). En España, el *Libro de las Confesiones* de Martín Pérez (1316) incluye todavía a los *Estriones, juglares y trobadores* entre los oficios con *danno de si* pero justifica a los que recitan temas religiosos (vid. HERNANDO GARRIDO (1986), p. 31). Una prueba de esta revalorización del papel de los juglares que llegan a ser sujetos positivos está en la leyenda del juglar de Notre-Dame (*Tombeur de Notre Dame*, s. XIII) que vive acogido en un monasterio del Cister y no sabiendo rezar como el resto de los monjes, baila y hace cabriolas ante la estatua de María, apareciéndosele ésta rodeada de ángeles (DI GIOVANNI (1975), p. 179).

31 *Códice Calixtino*, Lib. I, cap. XVIII, vv. 26-29, trad. MORALEJO, TORRES y FEO (1951), pp. 199-200. Este tipo de vigilia eran habituales en otros lugares de Europa y dieron lugar a no pocos excesos por lo que la Iglesia acabó por condenarlas; en Estrasburgo, por ejemplo, el Consejo de la Ciudad hacía repartir 1100 litros de vino entre los fieles que pasaban la noche de San Adolfo en la Catedral “velando y en oración” (HUIZINGA (1978), p. 226).

32 LAZARO CARRETER (1981) [1958], pp. 13-15.

realizadas siguiendo un criterio temático y de orden alfabético de autor destruyendo lo que en su origen eran probablemente piezas dialogadas. Resulta pues imprescindible una reconstrucción de las obras a partir de *cantigas* dispersas lo que plantea numerosos problemas ya que en los debates trovadorescos el texto dramático se erige sobre asociaciones léxico-temáticas y al no existir una trama narrativa explícita se hace difícil su reconstrucción contextual. Puede suceder además que nos falten piezas, por lo que cualquier reconstrucción resulta inevitablemente hipotética y discutible, aunque al menos tendrá el mérito de devolver a la canción medieval su alma dramática³³.

El intento más serio y completo de rescate de composiciones juglarescas a partir de piezas dispersas por los cancioneros ha sido el de Francisco Nodar Manso³⁴ quien propone una reconstrucción de nueve obras de teatro menor agrupables en cuatro categorías:

-Debates juglar-trovadorescos:

33 La teatralidad de los cancioneros galaico-portugueses ya había sido destacada por algunos autores como Filgueira Valverde quien propuso además la reconstrucción de un *Aucto de como Santa María foi levada aos ceos*, obra facticia compuesta por el propio Filgueira con textos “representables” tomados de la lírica y la narrativa gallego-portuguesa de los siglos XIII-XIV (dos *cantigas*, una *décima* y un texto en prosa), que para él constituyen una prueba de que en Galicia hubo “un foco [teatral] tan activo como o que, sobre textos e non sobre datos, pudo estudar en Cataluña Romeu Figueras” (FILGUEIRA VALVERDE (1969), p. 326). La afirmación es excesiva y a pesar de que Filgueira se defiende de antemano de la acusación de pastiche argumentando que él no añade ni una palabra a los textos, su labor supera los límites de lo permisible al unir piezas de distintas épocas y sin la menor relación entre ellas. Sin embargo su intento tiene el valor de prueba del carácter dramático de muchas de las composiciones de los cancioneros. También Giuseppe Tavani, uno de los más reputados especialistas en el estudio de la lírica gallego-portuguesa, ha destacado la existencia de elementos dramáticos (forma dialogada, cambio de metro en cada personaje etc.) en las *cantigas de amigo*, *baladas*, *serventés* y *tenções*. En varios trabajos escritos a propósito del *Cancionero* de Joan Nunes Camanes (tercer cuarto del s. XIII), señala como sus ocho composiciones conocidas muestran una notable unidad temática y convenientemente ordenadas componen una pieza dramático-narrativa en forma de diálogo puro entre tres personajes, el amante, la amiga y su madre (vid. TAVANI (1991) [1980], pp. 102-03 y 295).

34 NODAR MANSO (1990). Cabe sin embargo hacer algunas objeciones al trabajo de Francisco Nodar. Alan Deyermund, por ejemplo, le ha reprochado que para construir el texto de algunas obras como *O Coteife* haya alterado radicalmente el orden que tienen las *cantigas* en los cancioneros y le recuerda que no hay la menor alusión contemporánea ni posterior a la representación de *O Coteife*, ni de pieza teatral alguna de Alfonso X (DEYERMOND (1994), p. 43). Desde el campo de la historia del Arte se ha supuesto, sin embargo, que las *Cantigas de Santa María* fueran de una u otra forma representadas en palacio. Es la tesis de John E. Keller asumida con matices por Ana Domínguez (vid. DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1984), pp. 37-44 y (1992), p. 25). Ángel Gómez Moreno, por su parte, piensa que el criterio de Nodar ha sido excesivamente “abierto y generoso”, niega que el *Proemio e carta del Marques de Santillana* sea prueba del carácter dramático de ciertos géneros poéticos y reprueba la importancia absoluta que Nodar da a los *décéticos*, a las llamadas de atención al sentido de la vista, ya que “de seguir esa vía, tropezaríamos de inmediato con el empleo de tales formas en el ámbito de la prosa, pues aparecen en el mismo “roman”, alejado por completo de las tablas” (GÓMEZ MORENO (1994), pp. 61 ss., la cita en p. 64). Gómez Moreno critica también el empeño excesivo en interpretar de una manera cómico-obscura todas las *cantigas* y concluye diciendo: “A pesar de mis objeciones, adobadas con su poco de sal, no quito mérito a la labor de Nodar Manso: sus propuestas han despertado siempre mi interés; en algún que otro momento me han parecido plausibles; rara vez, sin embargo, han podido convencerme por hipotéticas, nunca por descabelladas” (pp. 64-65).

(*Martín jograr*, *Lourenço jograr* y *As amas* de João Soares Coelho)

-Remedos de escarnio alternante:

(*Joán Fernández* y *¡Abadesa!*)

-Escarnios narrativos polifónicos:

(*O Coteife*, de Alfonso X, y *Os Zevroes*, de Lopo Lias).

-Teatro de Amor:

(*Monólogo de amor* de Osair Eanes y *Cancionero* de João Nunes Camanes).

Del análisis de algunas de las piezas como *Martín jograr* se deduce que las Cantigas se representaban ante el público y que en las representaciones intervenía un abultado número de cantantes-actores, lo cual supone que la práctica totalidad de los juglares y trovadores mencionados en las cantigas de escarnio se conocían y reunían para interpretar el teatro burlesco³⁵. Si aceptamos que las cantigas se representaban podremos entender las llamadas en los textos a “abrir bien los ojos” y comprenderemos que en muchos casos la dificultad que para el lector actual presenta la interpretación por el uso de la sinonimia (*moro*, por ejemplo, significa tanto “musulmán” como “pene”) no sería tal para los que presenciaban la representación ya que los gestos de los actuantes especificarían la acepción que hay que dar a la palabra en cada caso. En palabras de Francisco Nodar: “una vez más se llega a la conclusión de que los escarnios, para comprenderlos debidamente, hay que intentar “verlos” y “oírlos””.

Una lectura atenta de las cantigas de escarnio induce a pensar que las piezas que señalan el pene con deícticos se representaban con ayuda de un falo, un recurso muy frecuente en el teatro greco-latino, y quizá algunos itifálicos románicos sean en realidad juglares, por ejemplo el que aparece en un capitel de Santillana del Mar (Fig. 5) luciendo el “cinturón de fuerza” de los acróbatas³⁶.

La técnica del escarnio alternante tiene evidentes posibilidades dramáticas y de hecho ya era conocida en el teatro romano, siendo exhaustivamente utilizada por autores

35 NODAR MANSO (1990), p. 53.

36 La expresión “*Belt of strenght*” es de G. Zarncki. Otros dos casos de juglares con estos cinturones en el románico gallego en SOUSA (1983). La utilización de una gesticulación obscena debía de ser vista como algo consustancial a la actividad juglaresca y así Ecolampadio criticando a comienzos del XVI la costumbre del *risus paschalis*, censura a los sacerdotes que “pronuncian palabras obscenas e imitan a uno que se masturba como un histrión” (vid. JACOBELLI (1991), p. 20).

teatrales medievales como Gómez Manrique³⁷. La representación de estos escarnios correría probablemente a cargo de una serie de cantantes-actores que se mofaban de un personaje receptor, un actor que no hablaba pero que “con gestos y movimientos mimico-obscenos incrementaba la hilaridad de los escarnios a él dirigidos”³⁸. Podemos hacernos una idea de la naturaleza de la comicidad y del grado de procacidad de estas representaciones burlescas contemplando un fresco de catedral de Mondoñedo de la primera mitad del XVI (ca. 1530, Fig. 6) que representa la crucifixión de San Pedro con dos locos-juglares que escarnecen y se burlan de San Pedro, como de Job o Cristo en otras representaciones. Uno de ellos desnudo de cintura para abajo, y el otro con las calzas bajas tirando una flatulencia hacia el santo al tiempo que se tapa la nariz para evitar el olor³⁹. Puede parecer excesivamente soez en el martirio de un santo pero concuerda con las acusaciones que el valenciano Francesc Eximenis dirige a los juglares de su época (finales del siglo XIV) por realizar acciones deshonestas como hacer "*ventositats davall ne damunt*" y otras porquerías que "*provoquen los altres a vomit*"⁴⁰.

Es probable que las condenas a los que usan hábitos eclesiásticos "*para fazer otros juegos o escarnios*", frecuentes en toda Europa desde las *Capitulares* carolinas (s. IX) se refieran a sátiras anticlericales como *¡Abadesa!*, en cuya representación intervendría sin duda una actriz vestida de monja que escenificaría las prácticas sexuales con un consolador. En la Península, la famosa condena de las *Partidas*:

“Los clerigos [...] nin deben ser fazedores de juegos de escarnios porque los vengan a ver gentes como se fazen. E si otros omes los fizieren non deseen los clerigos y venir, porque fazen y muchas villanias y desaposturas nin deben otrosi estas cosas fazer en las Eglecias: antes decimos que les deben echar dellas desonrradamente a los que lo fizieren; ca la Eglecia de Dios es fecha para orar e non para fazer escarnios en ella [...] Pero representacion ay que pueden los clerigos fazer, así como de la nascencia de Nuestro Señor Jesu Christo en que muestra como el angel vino a

37 Tito Livio, *Ab Urbe Condita* VII 2, 4 ss. TYDEMAN (1978) supone que las comedias de Terencio se representaban en la Edad Media con la técnica del escarnio alternante.

38 NODAR MANSO (1990), p. 116.

39 Los frescos de la vida de San Pedro son obra del denominado maestro de Mondoñedo, pintor de la fase tardía del gótico hispano-flamenco en Galicia.

40 Francesc Eximenis, *Primer del Crestia*, p. 204. Un caso similar de juglar mostrando las posaderas en la famosa miniatura del *Martirio de Santa Apolonia* de Jean Bouquet.

los pastores e como les dixo como era Jesu Christo nacido. E otrosi de su aparicion como los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar E de su Resurreccion...”⁴¹

ha sido interpretada tradicionalmente como una prueba evidente de la existencia de una rica producción dramática en las iglesias hispanas que incluiría no sólo “juegos de escarnio” sino también piezas de Navidad, Epifanía y Resurrección cuya representación autoriza el texto alfonsino. Otros, sin embargo, han querido ver no una condena con base real, sino más bien un tópico jurídico-religioso calcado de la condena de Inocencio III (*Compilatio Tertia*, 1207) y de las glosas que los juristas boloñeses hicieron a la misma, recogidas todas ellas en las famosas *Decretales* de Gregorio IX (1234)⁴². Desde este punto de vista, el texto no puede tomarse como prueba ya que no reflejaría la realidad teatral peninsular, y las condenas similares tanto conciliares (Valladolid 1288, Toledo 1324, Aranda 1473) como sinodales (Cuellar 1325, Segovia 1472, Alcalá 1480, Avila 1481, Burgos 1500 y Badajoz 1501...) lo que probarían es la persistencia del tópico y no la existencia de teatro en las iglesias⁴³.

Parece claro que existe una base tópica y es cierto que las palabras de Inocencio III se repiten sospechosamente en las *Partidas* y en textos posteriores⁴⁴ pero aparecen a menudo alusiones concretas y coloristas que hay que interpretar como testimonio de la

41 *Las Partidas*, Alfonso X, 1256-65. Partida I, ley 34, tit. VI. Ed. Juan Antonio Arias Bonet, Univ. de Valladolid, 1975, pp. 160-6. Puede verse también el título completo en PEREZ PRIEGO (1997), pp. 203-205.

42 *Decretales D. Gregorii papae IX cum glossis diversorum* (Lyon, 1624, pp. 998-99), texto latino en CHAMBERS (1903), II, p. 100 y WOOLF (1972) p. 79.

43 Sobre la condena de Inocencio III y sus glosas vid YOUNG (1932), pp. 416 ss. La relación de las *Partidas* con la condena papal ya había sido advertida por Moratín en su estudio sobre los *Orígenes del teatro español* (ed. 1944, p. 156), más recientemente LOPEZ MORALES (1968), p. 9 ha destacado su carácter de tópico sin relación con la realidad. Los textos de las condenas conciliares pueden verse en la magna obra de TEJADA Y RAMIRO (1859), V pp. 24-25, 87, 237, 326 y 473, las constituciones sinodales citadas en el *Synodicon Hispanum*, V, pp. 130-131, 350-51 y 450-451. Los textos han sido abundantemente comentados en todos los estudios sobre el teatro castellano, véanse, entre otros, los capítulos que dedican al tema ALVAREZ PELLITERO (1985) y PEREZ PRIEGO (1997). Como trabajos específicos sobre el tema véanse VAREY (1976); MENDOZA DIAZ-MAROTO (1984); LOPEZ MORALES (1986); LABANDEIRA FERNANDEZ (1992) y MOLL (1977), éste último ya para el siglo XVI.

44 Por ejemplo en la *Constituição XXVIª* del arzobispo de Braga Don Luis Pires, publicada con ocasión de un Sínodo celebrado en Oporto en 1477, que muestra claros puntos de contacto con el texto alfonsino:

“Item, porque sabemos per certa enformaçom que nas vigílias que algumas pessoas fazem de noute nas igrejas se fazem muitos pecados de luxuria e muitas desonestidades nos jogos, cantos e baylhos que com grande desonestidade fazem e mandam fazer os que taes vigílias ordenam, nom hé de duvidar que por ello emcorrem em grande pecado e na ira de Deus, o qual maldiz a tuaes festas. Porom mandamos e estreitamente defendemos, sub penua descumbom asy homens como mulheres, eclesiasticos e seculares que por conprir sua devaçom quiserem teer vigília em alguma igreja ou moesteiro, capela ou irmda, nom seja ousado fazer nem consentir, nim dar lugar que se hy façam jogos, momos, cantigas nem bailhos nem se vistam os homens em vistiduras de molheres nem molheres em vestiduras de homens, nem tangam sinos nem campãas nom orgoons nem alaudes, guitarras, viollas, pandeiros nem outro nem buum estormento nem façam outras desonestidades pellas quaaes muitas vezes provocam e fazem vir a ira de Deus sobre sy e sobre a terra (...). Que os que fazem vigílias nas igrejas nom façam jogos nem cantem nem bailhem (...), nao cantem chanceletas nem outras cantigas algumas, nem façam jogos no coro na igreja, salvo se for alguma boa e devota representaçao como é a do presépio ou dos reis magos, ou de outras semelhantes a elas” (*Synodicon Hispanum*, II, (1982), véase también: CORBIN (1952), p. 272; REBELLO (1984) y ALVAREZ PELLITERO (1985), p. 32).

realidad de su tiempo y, por otra parte, la postura de la iglesia ante el teatro sufrió cambios a lo largo del tiempo y los textos reflejan ese cambio. No cabe pues descalificar como tópicos a todas las condenas, sino analizar cada caso concreto pero teniendo presente que como en cualquier texto de carácter reglamentario, se condena lo peor, se quiere prevenir, por lo que tomar cualquier alusión a malas costumbres como signo de prácticas habituales no sería correcto. En palabras de Heers: “Si les damos crédito habría que pensar en una situación generalizada de irreverencia y de desprecio por los santuarios y los oficios divinos que muy probablemente nunca existió y conviene no olvidar que muchas condenas lo que muestran es el placer de la denuncia de censores atrabiliarios”⁴⁵.

¿Cuál fue entonces el papel de los juglares en el teatro medieval?. Además de las representaciones propiamente juglarescas, a las que no dudo en considerar teatro, hemos visto como, a pesar de los recelos de una parte de la Iglesia, participaron en ocasiones en la representación de los dramas litúrgicos en el interior de las templos y sabemos que su presencia era inevitable en los espectáculos cortesanos (*Momos*, etc.) y ciudadanos (Procesiones del Corpus, Entradas Reales...) ⁴⁶. Sabemos también que en la Edad Media la actividad juglaresca se asociaba con el teatro antiguo y prueba de ello es una miniatura de un manuscrito terenciano de la Biblioteca del Arsenal de París (cod. lat. 664) en la que Callopio, supuesto amigo de Terencio aunque en realidad fue un estudioso de su obra en el siglo V, recita los versos de la comedia mientras debajo gesticulan unos personajes a los que se identifica como **joculatores** y **saltatores**⁴⁷.

Probablemente fue su faceta de músicos la que los convirtió en imprescindibles en los espectáculos teatrales, sobre todo desde el momento en que las representaciones salieron a la calle y dejaron de ser interpretadas por los coros monacales y catedralicios. En el teatro

45 Vid. HEERS (1988), p. 58, sobre las condenas de espectáculos en las iglesias véanse también las pp. 34, 45- 46 y 59 ss. y, especialmente, la interesante recopilación de textos sobre la actitud de la Iglesia ante el teatro de SCHNUSENBERG (1988). En España tenemos documentada la *Fiesta de la Misa Nueva* que se celebraba cuando un sacerdote decía su primera misa, Fiesta que debió de dar lugar a algunos excesos de creer a los autores de la *Sinodal de Badajoz* de 1501: “Avemos sido enformados que quando algún sacerdote canta la primera missa en este nuestro obispado se acostumbra fazer muchas deshonestidades y bayles e cantares prophanos e deshonestos (...) no canten cantares profanos ni baylen ni dancen ni se pongan en cuerpo vistiéndose vestiduras seglares ni fagan otras representaciones ni juegos...” (MOLL (1977), p. 214).

46 Sobre la actividad de los juglares en las fiestas cívicas y cortesanas vid. FERRER VALLS (1994), esp. pp. 146 ss.

47 Vid. NICOLL (1963) [1931], especialmente pp. 150-68 y 206-09. Reproducciones en DRUMBL (1989), p.69 ss.

vernáculo peninsular tenemos documentados a “*los musichs*” cantando una canción en el banquete que Judit ofrece a Olofernes en la *Representació de Judit* mallorquina⁴⁸ y a un juglar interpretando unas coplas en la *Consueta del Gloriós Sant Christófol* (“*ara vindrá un juglar cantant les presents cobles...*”)⁴⁹. Conocemos también la participación de los juglares en las procesiones del Corpus, por ejemplo en Burgos, donde se prohibió su presencia en 1500, y en Murcia (1419)⁵⁰, Palma de Mallorca o Perpignan donde los tenemos documentados entre 1479 y 1563⁵¹.

Se ha planteado también la posibilidad de que algunos juglares actuaran como narradores recitando textos difícilmente representables por su carácter narrativo (como la *Pasión de Autun* de finales del XIII o principios del XIV) con el apoyo de una tabla, cartón o tapiz que representaba la Pasión. La hipótesis fue formulada por Emile Roy en 1903 basándose en un documento de 1501 en el que se menciona a un *bateleur* que *montrait* la Pasión y en grabados tardíos (Cochin, s. XVIII) en los que puede verse a juglares explicando al público los episodios de la Pasión con ayuda de un panel pintado⁵².

Es probable que las Pasiones teatrales en vernáculo no deriven de los dramas litúrgicos sino de las recitaciones juglarescas inspiradas en las narraciones de los peregrinos que venían de Tierra Santa⁵³. Las *Pasiones de los Juglares*, recitadas en ferias y caminos con la ayuda de cuadros, surgieron en la calle como fiesta religiosa ciudadana y no será hasta el siglo XV que se introducen en las iglesias o en los cementerios y claustros como un intento de la Iglesia de neutralizar la competencia de estos espectáculos⁵⁴. En todo caso, tenemos pruebas en algunos lugares de la existencia de teatros estables en manos de

48 HUERTA i VIÑAS (1976)p. 229-30.

49 ROMEU FIGUERAS (1957), III, p. 72.

50 Vid. RUBIO GARCIA (1987).

51 *Constituciones Sinodales de Burgos, Synodicon Hispanum* vol. V, pp. 450-451 Los datos sobre Mallorca en LLOMPART i MORAGUES (1982). La documentación de Perpignan publicada por VILA i MEDINYA (1996).

52 Al respecto vid. FARAL (1910), p. 244. La utilización de imágenes como apoyo de recitaciones narrativas cuenta con una larga tradición en el mundo medieval. Sabemos que en Roma se utilizaban tapices y cartones para relatar al pueblo las campañas militares y en el arte bizantino (*Rollo de Josué*, Bib. Vaticana, s. X) y el medieval del sur de Italia (*rollos del Exultet*, ss. XI y XII) tenemos casos de vidas de santos y de recopilaciones de episodios bíblicos escritos en largos rollos de pergamino con miniaturas colocadas en sentido inverso del texto para que el público pudiera verlas mientras el lector iba descolgando el texto sobre el atril en las ceremonias del Sábado Santo (hay algún caso de más de 40 mts.). Ya del XIX (ca. 1825) tenemos un testimonio muy claro en una pintura de Gaetano Gigante (*La fiesta de la Virgen del Arco*, Nápoles, *Museo Nazionale di San Martino*) en el que un joven subido en un improvisado podio explica a la concurrencia los milagros de la Virgen con la ayuda de un cuadro que representa a la Virgen del Arco rodeada de 16 escenas con sus milagros (vid. FREEDBERG (1992) fig. 36).

53 Vid. BRAGA (1898), p. 27.

54 Para el caso catalán, Massip destaca como las Pasiones vernáculas surgen en la calle y la plaza (Castellón. Pollença, Villareal, Perpignan) siendo interpretadas por laicos en lengua romance (vid. MASSIP i BONET (1987) y (1994), esp. pp. 614-15).

juglares en los que se representaban tanto obras cómicas como religiosas (el *Juego de Santa Catalina* en St. Alban en 1147 con vestimentas y accesorios prestados por el capítulo)⁵⁵.

La jerarquía eclesiástica censura a los juglares por su mendacidad, la obscenidad de sus gestos y la música que acompaña a sus representaciones, es decir por todo lo que supone una liberación de los sentidos, lo que San Bernardo engloba en el término *curiositas* que alude a la apertura sensorial y sensual. Los pecados de los juglares son pecados de la percepción y pecados de la imaginación y así en el arte es frecuente la asociación de escenas de juglares con otras obscenas y representaciones de vicios⁵⁶. Sin embargo, a menudo se deja traslucir una secreta envidia del clérigo hacia el juglar, ansiando su poder de convocatoria, y se produce un curioso fenómeno de mimetismo en el que la clerecía adopta las artes de la juglaría. El caso del presbítero burgalés Tello de Castrovido (s. XI) que se vestía de juglar para atraer a la gente con sus cantos y luego predicarles⁵⁷, o los de San Francisco de Asís, “juglar de Dios” y Berceo “juglar” de Sto. Domingo que acaba pidiendo “un vaso de bon vino”, son buena prueba de una actitud de la clerecía ante los juglares que casi cabría de calificar como esquizofrénica, de desdoblamiento de la personalidad, oscilando entre el ataque furibundo y la abierta mimesis. Catedrales e iglesias se llenan de temas profanos buscando elementos llamativos que atraigan al espectador, recurriendo en último término a la temática obscena y escatológica⁵⁸.

Las órdenes de predicadores, especialmente la franciscana, fueron pioneras en la utilización del teatro, de los sermones dramatizados y de las lenguas vernáculas como recursos para atraerse a las masas urbanas. Franciscanos y dominicos adoptaron las técnicas de la juglaría en sus predicaciones, instrumentalizando los recursos juglarescos e invadiendo el espacio físico y técnico de los juglares (la calle y la gesticulación) para así

55 Véase la documentación sobre la Inglaterra normanda publicada por LOOMIS y COHEN (1945).

56 Por ejemplo en Fuentidueña (Segovia).

57 Otro caso similar es el de Justo del Bierzo (s. VII) que hacía del culto de su iglesia un espectáculo sacro-profano lo que le llevó a ser reprendido por San Valerio (vid. MENENDEZ PIDAL (1991)[1942], pp. 58-59). Las obras de San Valerio del Bierzo están publicadas en la *España Sagrada* del Padre Florez, vol. XVI, Madrid, 1972, pp. 345 ss. y en la *Patrología Latina* de MIGNE, vol. XXCVII. Las *Narrationes* en las que se encuentran las noticias sobre el presbítero juglar en las pp. 396-97 de la edición de Florez.

58 Vid. MORALEJO ALVAREZ (1985).

atraer al pueblo y reconducirlo hacia la doctrina por medio de la música y la canción profana. Sabemos de las relaciones de colaboración y simpatía entre los círculos de juglares y trovadores y la orden franciscana. En el caso hispano, es conocida la protección que el almirante trovador Paio Gómez Charino dispensó a los franciscanos de Pontevedra, y conocemos casos de poetas líricos, como Rodríguez del Padrón, que acabaron adoptando el hábito franciscano. El propio San Francisco mimaba, como hemos visto, sus sermones, dirigía representaciones de la Natividad y se consideraba a sí mismo un “juglar del Señor”⁵⁹, aceptando claramente las técnicas del espectáculo juglaresco que enseguida fueron asumidas por el resto de los miembros de la orden. Fray Leone escribe sin pudor en su *Speculum perfectionis*:

« nos sumus joculatore Domini, noi siamo giullari del Signore e per questo vogliamo essere remunerati da voi, cioè che voi stiate in verapenitenza; che cosa sono infatti i servi di Dio e noi giullari di Lui che devono elevare i cuori degli uomini e muoverli a letizia spirituale ».⁶⁰

La permeabilidad entre clérigos y juglaría fue probablemente mayor de la que dan a entender los textos. En los registros conservados predominan las condenas pero tenemos también documentados numerosos casos de clérigos metidos a juglares y viceversa, y sabemos incluso que un juglar, Fouques de Marsella, llegó a ser arzobispo de Toulouse⁶¹. Los moralistas medievales repiten constantemente las afirmaciones de San Jerónimo y San Agustín en el sentido de que dar dinero a los histriones es ofrecer sacrificios al demonio⁶² pero el anatema se soluciona afirmando que se entrega el dinero al pobre y no al juglar o pagando con regalos⁶³. Todavía en el siglo XV la reina Isabel la Católica se ve forzada a disculparse afirmando que el dinero que entrega al juglar Juan de Valladolid se debe, no a

59 *Vita prima*, cap. XXXVII.

60 Citado en DI GIOVANNI (1975), p. 179.

61 FARAL (1910), p. 157 nota 2. También en la Península hay casos similares de juglares reconvertidos en clérigos, aunque sin llegar a la mitra episcopal (vid. MENENDEZ PIDAL (1991)[1942], p. 60, y pp. 353 ss. sobre la supuesta oposición entre juglaría y clerecía). En Galicia tenemos el caso de la *soldadeira* de la época de Alfonso X el Sabio María Pérez Balteira, protagonista de varias Cantigas, a la que la tradición popular supone arrepentida y penitente en los últimos años de su vida y enterrada en el monasterio cisterciense de Sobrado.

62 San Agustín, *Super Iohanem*, en Migne, P. L., vol XXXV, col. 1891, su sentencia tuvo gran difusión en la Edad Media a través del *Decretum Gratiani* que la recoge (I, LXXXVI, c. 7).

63 Rufino y Esteban de Tournai (s. XII) comentando el canon del *Decretum Gratiani* afirman que si no se puede recompensar al juglar por su talento, sí se le puede ayudar por caridad como a cualquier otro necesitado, e incluso Pietro Cantore, uno de los más firmes opositores a la actividad juglaresca, nos cuenta una anécdota del Papa Alejandro III que permitió a un juglar seguir ejerciendo su oficio atendiendo a su pobreza y a la falta de otros medios para ganarse la vida.

sus artes sino a su pobreza, y son frecuentes los casos de señores eclesiásticos que, como los civiles, tenían sus juglares a los que favorecen en vida y con mandas testamentarias. Incluso los concilios tuvieron que ocuparse del tema: en 1324 el Concilio de Toledo prohíbe a los clérigos recibir en sus casas a las soldaderas y hacerles regalos⁶⁴.

Condenas como la del abad Aelrec de Rievaulx (s. XII)⁶⁵ o la de Pietro Cantore en el *Verbum Abbreviatum*, para el cual la función del juglar “es la única que no tiene ninguna utilidad ni necesidad, y, en consecuencia, es la única de la que se puede decir que ha sido hecha por el mal”⁶⁶, conviven desde mediados del siglo XII con justificaciones de los juglares que emplean su arte en la recitación de temas religiosos y gestas históricas⁶⁷ y con posturas de personalidades tan influyentes como San Bernardo quien aunque critica la manera con la que incitan la sensualidad, justifica su arte e incluso los compara con los monjes por vivir al margen de las normas del mundo⁶⁸. En la segunda mitad del siglo XII y a lo largo del XIII continúan las condenas (Inocencio III, *Partidas...*) pero se asiste a un movimiento de rehabilitación ideológica, siquiera parcial, de la figura del juglar, tanto en el derecho canónico como en la teología escolástica y los tratados pedagógicos. El prestigio de la Historia en la Edad Media contribuyó también a elevar la consideración social de los juglares ya que desde San Isidoro se interpretaba la etimología de la palabra *histrion* como “el que cuenta una historia”, interpretación que lleva a Esteban de Tournai a finales del XII a establecer una relación entre la historia (*res gestae*) y el *gestus*, ya que ambos tienen una raíz común (*gerere*), y a Esteban Langton (ppios XIII) a remontarse a la raíz griega *Ystoron*

64 Vid. MENENDEZ PIDAL (1991)[1942], pp. 92-93.

65 Texto en MAETERLINK (1902-03), pp. 80-81.

66 ALLEGRI (1994), p. 128. Similar es el argumento de Honorio de Autun: “*Habent spem ioculatores?. Nullam. Tota intentione ministri sunt Satanae*” (vid. SCHMITT (1990), p. 241).

67 Representantes de esta rehabilitación de los juglares son Alejandro de Halle y Thomas de Cabham, (“*...Sunt qui dicuntur ioculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum. Bene possunt sustineri tales*”, *Poenitentiale*, principios del s. XIII, en DI GIOVANNI (1975), p. 174) En la Península mantienen esta postura Ramón Llull y Martín Pérez en su *Libro de las Confesiones* (1314, vid. supra nota 30). Incluso Pietro Cantore reconoce cierta nobleza en algunos juglares y en la *Summa de sacramentis* propone distinguir a los juglares propiamente dichos de los “histriones, funambulistas, mimos y magos” para él absolutamente condenables.

68 Sobre la postura de San Bernardo ante la juglaría vid. J. LECLERCQ (1972), (1973) y (1975), y DI GIOVANNI (1975) pp. 177 ss. En una carta de San Bernardo al canónigo Ogier de Mont Saint-Eloy, (*Epistolae*, 87, Migne, PL CXXXII col. 217) dice el santo cisterciense refiriéndose al rey David:

« ... more scilicet ioculatorum et saltatorum qui capite misso deorsum, pedibusque sursum erectis, praeter humanum usum stant manibus vel incedunt, et sic in se omnium oculos defingunt. Non est hic ludus puerilis, non est de teatro, qui foemineis foedisque anfractibus provocet libidinem actus sordidos repraesentet; sed est ludus iocundus, honestus, gravis, spectabilis, qui caelestium spectatarum delectari possit aspectus. Hoc casto et religioso ludo ludebat qui dicebat: “Spectaculum facti sumus angelis et hominibus”. Hoc ludo et nos interim ludamus, ut illudamur, confundamur, humiliemur donec veniat qui potentes dptonit et exaltat humiles, qui nos laetificet, glorificet in aeternum exaltat... ».

“que significa ver o gesticular” para definir a los histriones como los que cuentan la Historia gesticulando⁶⁹.

Dentro de la Iglesia hubo siempre posturas favorables a la música y la danza y sus partidarios contaban con el apoyo de la figura del Rey David, músico, danzando desnudo ante el Arca de la Alianza, un precedente bíblico que justificaba perfectamente la actividad de los juglares⁷⁰. David fue sin duda el más importante, pero también el más difuso, de los juglares medievales y muchas de las figuras de citaristas y vihuelistas que aparecen en el arte medieval y que han sido interpretadas como representaciones juglarescas, lo son pero en su versión religiosa encarnada por el rey David (*Histrion fuit David sub causa religionis*)⁷¹.

Obras como el tímpano del maestro Pelagio en San Miguel do Monte (Chantada, Lugo, Fig. 7), y otros similares en la Galicia central (Palmou, Taboada etc.) en el que aparece una figura desquijarando un cuadrúpedo y al lado danzarinas y músicos, son probablemente representaciones de David vencedor de un león (*Samuel* 17, 34-35) justificándose la presencia de las figuras danzantes por la asociación de David con la danza y la música que vence a las fieras como en el mito de Orfeo⁷².

69 SCHMITT (1990), pp. 243-44.

70 Ya en el siglo IV Gregorio Nancianeno emplaza al emperador Juliano a imitar al rey David y bailar ante las santas reliquias (HEERS (1988), p. 80) y el precedente del rey de Israel sirve a Inocencio IV (Papa 1243-1254) para afirmar que un clérigo puede bailar sin incurrir en pecado “*poiché David e molti altri hanno danzato senza peccare*” (DI GIOVANNI (1975), p. 173). En la Península, el precedente de David es el argumento que utilizan el beato Juan de Avila (“Vayanlé incensándole los sacerdotes, bailen delante de él los legos, con devota alegría como hizo David delante del Arca”) y Damián de Vegas (“Si David siendo quien era,/ Rey, profeta y patriarca, bailaba delante de un arca/ delante de Dios ¿qué hiciera ?”) para justificar las danzas en la procesión del Corpus (las citas en WARDROPPER (1967), p. 48).

71 Por ejemplo el tañedor de arpa-salterio con bailarina de un capitel de la portada sur Ermita de Santiago de Agüero (Huesca) (2ª/2 XII y principios XIII, Fig. 58) o el tocador de fídula de una dovola la arquivolta superior de la portada de Uncastillo al que la corona lo identifica (CALAHORRA, LACASTA y ZALDIVAR (1993) p. 73 y fig. 27). Otro caso probable en un capitel de San Pedro de Trasalba (Ourense). SANCHEZ AMEIJERAS (2001), pp. 170 ss. cita varios similares.

72 Los tímpanos con representaciones de figuras humanas venciendo a leones son muy abundantes en la “quinta provincia” gallega (Santiago de Taboada, Pazos de San Clodio, San Martín de Moldes, Asma, San Miguel de Oleiros...etc.), para RAMON y FERNANDEZ-OXEA (1965) e YZQUIERDO PERRIN (1995), pp. 378-79 se trata de representaciones de Sansón, protagonista también de una lucha contra un león (*Jueces* 14, 6) interpretada en la Edad Media como un precedente de Cristo dominando al mal y al demonio. No niego que en algunos casos la intención de los artistas sea la de representar a Sansón (el caso del canecillo de San Salvador de Asma no deja lugar a dudas ya que entre las patas delanteras del león aparece una inscripción que dice SANSO, aunque la postura frontal de esta Sansón es muy distinta de los perfiles de los tímpanos) pero en otros como el de San Miguel do Monte la presencia de las bailarinas parece prueba suficiente de que se trata de David (la asociación de David venciendo al león con escenas de danza aparece también en un púlpito italiano de los Abruzzi). En muchos casos no resulta fácil diferenciar ambas escenas cuando no aparece la cabellera larga y trenzada que caracteriza a Sansón o la relación con la música y la danza que identifica a David. En el caso de Sansón se ha señalado la influencia de las representaciones clásicas de mitra tauróctono que desaparecen en el siglo IV pero resucitan en el XII (vid. SAXL (1989) [1957], p. 16) siendo muy abundantes en el románico castellano (capiteles de Campoó y San Isidoro de León, Catedral. Vieja de Salamanca, claustro de S. Pedro el Viejo, San Juan de Rabanera, Moradillo de Sedano y Rebolledo de la torre (Burgos), Cozuelos, Vallespinoso, Moarves, Dehesa de Romanos, Astudillo, Frómista, monasterio de La Oliva etc. (vid. HERNANDO GARRIDO (1996), p. 208 nota 67 y BRAVO-MATESANZ (1986), nº 6 figs. 22-24). Hay también numerosos casos en el románico navarro (San Pedro de Olite, puerta de Santa María de la Catedral de Tudela, etc., vid. ARAGONES ESTELLA (1996), pp. 76-79 y figs. 54-56) y, ya

El movimiento de rehabilitación de los juglares parece que no alcanzó, sin embargo, a las juglaresas o juglaras⁷³ a las que los textos se refieren con diferentes nombres (soldaderas, danzaderas, cantaderas...)⁷⁴, siempre para denostarlas y condenarlas aunque su atractivo debió de ser grande a juzgar por la larga pervivencia de sus espectáculos y las disposiciones de sínodos y concilios que insisten en recordar a los clérigos que no deben de frecuentar su compañía ni alojarlas en sus casas⁷⁵.

De todas las actividades de estas mujeres, es su condición de danzaderas la que se juzga como especialmente negativa. La música y la danza, en tanto que liberación de los sentidos, son condenables ya que excitan la *curiositas* y la *voluptas* llevando inevitablemente a los pecados de la carne (en el arte es frecuente la asociación de escenas de danzarinas con otras de cópula como en los canecillos del ábside de Uncastillo).

La juglaresas son en el mundo medieval mujeres de mala fama que excitan a los hombres con sus movimientos lascivos y sensuales, sus cabellos sueltos y sus vestimentas impúdicas, de modo que se las identifica siempre con el pecado y se utiliza su imagen para representar la lujuria. En el románico tenemos una serie numerosísima de representaciones de bailarinas contorsionistas (Figs. 8-10, 57 y 59) que arquean su cuerpo hacia atrás hasta tocar el suelo con las puntas de sus cabelleras a las que creo que hay que interpretar como representaciones del pecado de la lujuria personalizado en la actividad de las juglaresas y danzaderas⁷⁶.

Estas bailarinas son especialmente frecuentes en el románico aragonés⁷⁷ pero tenemos también casos en Cataluña⁷⁸, en Galicia⁷⁹ y en Castilla⁸⁰ y, fuera de la Península, en el

en el gótico, en las sillerías de Plasencia, Zamora, Ciudad Rodrigo, Nájera y Yuste, en una ménsula de la Lonja de Valencia y una enjuta de la Portada del Evangelio de la Iglesia de Colmenar Viejo (vid. MATEO GOMEZ (1979), p. 405 y fig. 371). Sobre los casos gallegos véase recientemente SANCHEZ AMEIJERAS (2001), pp. 169 ss.

73 Así las llama Arcipreste de Talavera en el *Corbacho* (cap. XI p. 132).

74 Vid. MENENDEZ PIDAL (1991)[1942], pp. 62 ss.

75 Todavía hacia 1400 una bailarina originaria de Valencia, conocida como Graciosa, hizo con gran éxito una *tournée* por España y Francia (vid. FARAL (1910), pp. 90-92).

76 Las cabriolas, volteretas y contorsiones eran sin duda uno de los ingredientes básicos del espectáculo juglaresco y no exclusivas de las mujeres. Las tenemos documentadas en versión masculina en un capitel de la cripta de St. Parize-le-Chatel (Fig. 11) en el que el contorsionista dibuja una O perfecta. Similar es un medallón decorativo en una arquivolta de la portada de Vezelay (DI GIOVANNI (1975) fig. 2) y la miniatura del Ms. 3516 de la Biblioteca del Arsenal de París (s. XIII) en la que se ilustra la historia del juglar acogido en una abadía cisterciense que adoraba a la Virgen con danzas y acrobacias (vid. supra nota 30 y CHAILLEY (1969), fig. XXIX). Hay otro caso en un relieve de la Catedral de Rouen con una postura más acrobática ya que la Salomé contorsionista no se echa para atrás como en la mayoría de los casos sino que apoyada en el suelo sobre las manos curva su cuerpo para dibujar una O (CHAILLEY (1969), fig. XXVIII, MÂLE (1986), fig. 128). Similar es el caso del tímpano de la iglesia parroquial de Semur-en-Auxois (MÂLE (1986), fig. 129).

77 Las contorsionistas aragonesas han sido consideradas por Lacoste como un tema exclusivo del “maestro de San Juan de la Peña” o “maestro de la bailarina” que trabajaría con ayudantes como el “maestro de Agüero”. Todas las bailarinas aragonesas (Seo de Zaragoza (Fig. 9), Agüero (2), El Frago, Uncastillo (Sta. María y San Miguel), Biota, Ejea de los

centro y sur de Francia⁸¹ y el norte de Italia⁸². A pesar de las diferencias de estilo la mayoría de los ejemplares presentan características comunes (el pelo suelto que llega hasta el suelo, la vestimenta ajustada, los brazos en jarras y el mismo diseño en la postura) que apuntan a la existencia de un modelo transmitido por dibujos de un taller a otro, posibilidad que se ve reforzada por la circunstancia de que en algunos casos (Agüero-Biota) las danzarinas sean casi idénticas pero invertidas -lo que puede ser indicio del uso de plantillas- y por el hecho de que en general la escena aparece como motivo de relleno fuera de los programas iconográficos⁸³.

Los ejemplares franceses han sido interpretados generalmente desde Max Prinnet como representaciones de Salomé danzando ante Herodes ya que en algunos casos las bailarinas aparecen en ciclos de la vida del Bautista (galería sur del claustro de Moissac) o directamente ante una mesa con comensales (puerta de San Zenón de Verona). La misma interpretación se ha hecho de los casos españoles (Gudiol, Ricardo del Arco, García Guinea) basándose en la importancia que tuvo la fiesta de San Juan Bautista en el Medievo y en la circunstancia de que en algunos casos (capitel de Alquézar, Huesca, Fig. 57), la bailarina se representa en una escena de banquete como en Francia e Italia. Otros piensan en la representación del pecado de la lujuria⁸⁴, o en simples escenas juglarescas con un sentido de condena de las danzas profanas⁸⁵.

Caballeros (Fig. 8), Alquézar, San Pedro el Viejo y San Juan de la Peña) serían obra de un mismo taller. Las variantes de estilo permiten sin embargo hablar de varios talleres, quizá tres como propone Melero Moneo quien distingue los talleres de Biota, San Pedro el Viejo de Huesca y el propio de San Juan de la Peña y fija la fuente de la escuela en la escultura del ábside de la Seo antigua de Zaragoza (ca. 1184-88) (vid. MELERO MONEO (1995) y GARCIA PEROMINGO (1993).

78 Aparecen en Covet (Lérida) y en St. Cugat del Vallés y S. Pedro de Galligans (Gerona) (vid. YARZA (1987), pp. 240 ss. y SETTIS FRUGONI (1977).

79 Ferreira de Pantón (Lugo), canecillo del muro sur.

80 En un capitel de San Isidoro (Fig. 10), en las vidrieras de la Catedral de León (CALAHORRA, LACASTA y ZALDIVAR (1993), p. 88) y en la arquivolta de la portada de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (dovela nº 3 contando desde la derecha).

81 Aparece en un capitel procedente de la sala capitular de Saint Martin de Boscherville, hoy en el Museo de Antigüedades de Ruán y en una vidriera de Bourges acompañada por dos músicos que tocan la viola y el arpa (REAU (1996), 1.2 p. 513). La encontramos también en la portada de Saint Lazare de Avallon (DI GIOVANNI (1975) fig. 4), en un capitel de St. Sever (Landas) (*Summa Artis*, IX, fig. 534), en otro del coro de la iglesia de Thines (Ardèche, s. XII), en uno de Conques, en otro de la galería sur del claustro de Moissac y en la arquivolta de la portada de la iglesia de S. Hilario de Foussais, entre otros muchos ejemplos (vid. SETTIS FRUGONI (1977), figs. 17, 18 y 20-21 y FOCILLON (1929) y (1987) [1931], pp. 176-77).

82 El caso más antiguo es el de la puerta de Bronce de San Zenón de Verona (ca. 1100, SETTIS FRUGONI (1977), fig. 14).

83 DI GIOVANNI (1975), p. 172. En un capitel del claustro de la Daurade la escena de baile aparece asociada con la Transfiguración.

84 IÑIGUEZ ALMECH (1968), p. 233 piensa que se trata de la Lujuria y en el caso de Santiago de Agüero (capitel de la derecha en la segunda arquivolta de la portada, Fig. 59) lo relaciona con capiteles vecinos que según él representarían la Ira. Para M^a Isabel GARCIA PEROMINGO (1993), en unos casos se trata de representaciones de la Lujuria (sería el caso de Biota, Santiago de Agüero y Ejea de los Caballeros) mientras que en otros, los más tardíos, se trataría de

Desde mi punto de vista, las tres interpretaciones no son excluyentes sino complementarias. Se trata en efecto de representaciones de la Lujuria, pecado unido siempre a la danza desde la *Pycnomachia* de Prudencio que en la Edad Media se ilustraba con una mujer con el pelo desordenado bailando al son de una tuba y un arpa⁸⁶, y generalizando no creo excesivo afirmar que como representaciones de la lujuria hay que interpretar la práctica totalidad de las bailarinas medievales sean o no contorsionistas, ya que esta interpretación es la única que explica su aparición en contextos de Juicio Final (capitel de la cripta del Pórtico de la Gloria, Fig. 12)⁸⁷ y la presencia en algunos casos del demonio que pone la música para el baile pecaminoso (al arpa en una dovola de Silos y con campanillas en una arquivolta de la portada de San Miguel de Estella)⁸⁸.

La asociación entre la danza femenina y el pecado de la carne es general en la Edad Media y el prototipo bíblico de danza lujuriosa es la de Salomé que costó la cabeza de San Juan Bautista. No es de extrañar que San Juan Crisóstomo en sus *Homilias sobre San Mateo* (II, 48, 3) tome la danza de Salomé como ejemplo para condenarlas a todas. Pienso que en muchos casos se trata realmente de representaciones de la danza de la hija de Herodías pero entendida más que como hecho histórico como personificación de la lujuria. A favor de esta interpretación juega el hecho de que en representaciones posteriores de la danza de Salomé, la postura de la danzarina ante la mesa de Herodes sea la misma de los ejemplares románicos, ejecutando una voltereta perfecta propia de una contorsionista entrenada y no de la danza de una mujer noble⁸⁹.

Porque, naturalmente, cuando un artista medieval tenía que imaginarse la danza lujuriosa y lasciva con la que Salomé excitó los deseos incestuosos de Herodes para conseguir la decapitación del Bautista, no podía imaginar otro baile que no fuera el que había visto ejecutar a las juglaresas profesionales a las que los predicadores acusaban de ser

representaciones de juglaresas (Sta. Mª de Uncastillo, ya del s. XIII). Piensa que no se trata de Salomé ante la escasez de escenas de banquete. YARZA LUACES (1987), p. 241 les atribuye también un sentido lascivo y lujurioso.

85 ARAGONES ESTELLA (1996), p. 60.

86 Manuscrito inglés de la *British Library*, Add. ms. 24199 fol. 18. Sobre la visión medieval de la danza véase el Apéndice III en el que se analiza la coexistencia de interpretaciones positivas derivadas del concepto platónico de “música de las esferas”, y negativas como la de San Hipólito en un comentario al *Libro de Daniel* en el que elogia a los tres jóvenes hebreos en el horno por no haberse “dejado seducir por la música, ni por la voluptuosidad de los instrumentos”.

87 Sobre el capitel vid. MORALEJO ALVAREZ (1985B), p. 52, nota 27.

88 En ambos casos las bailarinas visten camisas ajustadas en el pecho pero con mangas amplias y flotantes que subrayan el movimiento del baile (ARAGONES ESTELLA (1996), fig. 32)

89 Así sucede en el tímpano de la puerta de San Juan de la Catedral de Rouen y en un fresco de principios del XIV en el coro de la iglesia del monasterio de Wienhausen (VAN MARLE (1931), p. 134) o en un alabastro inglés de Yssac-la-Tourette (HILDBURGH (1949), p. 99). Estos ejemplos y otros similares prueban la pervivencia de estas danzas acrobáticas ejecutadas por mujeres (vid. FARAL (1910), p. 63).

la misma encarnación del pecado. Cuando Gautier de Orléans en la segunda mitad del siglo IX previene a sus lectores contra las bailarinas contorsionistas (*saltatrices*) que hacen gestos y juegos obscenos (*turpes ludos*) a la manera de la hija de Herodías (*in modum filiae Herodiadis*)⁹⁰ está estableciendo una asociación que perdurará varios siglos y que a mi entender explica la polivalencia de las imágenes que nos ocupan.

Desde un punto de vista formal Focillon ha visto en estas contorsionistas, como en otras muchas escenas juglarescas, una experimentación de los escultores románicos sobre el movimiento que ejemplificaría una tendencia contrapuesta a la de las figuras hieráticas bajo arcadas de tradición helenística⁹¹. Evidentemente se trata de un caso muy claro de la *formosa deformitas* que caracteriza a la estética románica pero no hay que olvidar que estas bailarinas cuentan con paralelos sorprendentemente exactos en el arte egipcio y en el greco-romano⁹², y quizá su aproximación a la realidad sea mayor de lo que se pueda en principio pensar ya que varios testimonios apuntan a que efectivamente las juglaresas contorsionistas curvaban sus cuerpos hacia atrás exactamente del mismo modo como se representa en el arte. Martín Pérez, en su *Libro de las Confesiones* de la Biblioteca de San Isidoro de León (ca. 1316)⁹³ nos describe a los juglares, *omnes* y *mugeres* cantando y bailando:

“quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torciendo los ojos et las bocas et faziendo otros malos gestos et villanias de amor torpe et suzio, commo suelen algunos fazer, et semeja que an quebrantados los miembros et assi los menean commo si los oviesen descoyuntados”⁹⁴.

Otras referencias nos confirman que la contorsión de espalda era habitual y la asocian con la lujuria. Son varios los poetas árabes de la Península que se refieren en el

90 *Capitula*, en Migne, P.L., vol. CXIX, col. 739, recoge también el texto FARAL (1910) Apéndice III n° 9.

91 Vid. FOCILLON (1929) y (1987)[1931], cap. IX.

92 Contorsionistas muy similares a las que nos ocupan aparecen en frescos y cerámica egipcias (fragmento del Imperio Nuevo en el Museo Egipcio de Turín, Fig. 13) y, con mucha frecuencia, en la cerámica griega (vid. VAN MARLE (1931), p. 133, SWIECKOWSKI (1973), p. 260 y, especialmente, DEONNA (1953). Estas imágenes antiguas no desaparecieron completamente con la caída del Imperio, refugiadas en su última etapa en los dípticos consulares que conmemoran la celebración de *ludi* circenses y teatrales (Dípticos de Areobindo y Anastasio) fueron conocidas en la Alta Edad Media como demuestra el famoso relieve de la jamba de la puerta de San Miguel de Lillo (Oviedo, siglo IX, Fig. 14).

93 Ms 21, Cap. CXXXVI, *De los juglares que son otra manera de estriones*.

94 Texto en HERNANDO GARRIDO (1986), p. 35. Tomás de Cabham en su *Poenitentiale* (ca. 1220) habla también de los que “deforman y transfiguran la forma de su cuerpo” (*Quidam transformant et transfigurant corpora sua*) (FARAL (1910), pp. 44-60).

siglo IX a las juglaresas musulmanas diciendo que se *plegaban* hacia atrás, según Henri Pèrès: “sin duda para simular un pasmo amoroso”⁹⁵. Quizá haya que relacionar con el conocimiento del arte de las danzarinas árabes españolas los tocados de las juglaresas en los capiteles de la galería norte del claustro de Arles y el vestuario con pantalones de gasa que llevan en un fresco de la abadía de Ligugé que representa la historia del bautista y la danza de Salomé⁹⁶. Sabemos, en efecto, que el arte de las bailarinas, músicas y cantantes musulmanas era muy apreciado en las cortes cristianas. Ibn al-Kinānī nos informa de un grupo, regalo de Al-Haken, que actuaba con gran éxito en la corte de Sancho de Navarra a principios del siglo XI⁹⁷. Las descripciones que los escritores de Al-andalus nos dan del vestuario de las danzarinas musulmanas con sus trajes tipo túnica (*gabā*), sujetos por “cinturones flotantes” que al soltarse permitían que se abrieran de arriba abajo mostrando de repente a la actriz desnuda⁹⁸, coinciden sorprendentemente con las tenues túnicas plisadas y los largos cinturones que visten las contorsionistas de los capiteles románicos, algunas de las cuales aparecen completamente desnudas (Fig. 10).

Si efectivamente los escultores reproducen fielmente las posturas, vestimentas y actitudes de las danzarinas profesionales, sean estas musulmanas o cristianas, el arte se convierte en un registro imprescindible para reconstruir el espectáculo de estas juglaresas que según Francisco Pérez Carrasco e Isabel Frontón Simón comenzaría con un baile con las manos en las caderas como se representa en Hormaza (Burgos) y Agüero (Huesca, Fig. 58) continuaba doblando lentamente el cuerpo hacia atrás como en Zaragoza, Agüero (Fig. 59), Ejea ... etc. y terminaba con una voltereta de espaldas como en Rebolledo de la Torre (Burgos)⁹⁹.

En la pintura y la escultura los juglares aparecen generalmente en su faceta de músicos¹⁰⁰ (es un tema típico de canecillo) o en la de malabaristas¹⁰¹. El arte nos permite

95 PERES (1983)[1935], p. 392.

96 Vid. DI GIOVANNI (1975), p. 171, para quien incluso pueden apreciarse rasgos orientales en los rostros de las juglaresas en algunas representaciones.

97 PERES (1983)[1935], pp. 388-89.

98 PERES (1983)[1935], pp. 388 y 392.

99 Vid. PEREZ CARRASCO y FRONTON SIMON (1990), con ilustraciones de las diferentes fases del baile.

100 Las escenas de juglares músicos son frecuentísimas en el arte medieval no sólo en los Cancioneros (*Cantigas de Santa María*, *Cancionero d'Ajuda*) sino también en la escultura de las iglesias y catedrales. En el románico peninsular uno de los conjuntos más completos es el de Sta. Mª de Uncastillo (Huesca, consagrada en 1155 se terminó a comienzos del XIII) con un auténtico programa iconográfico de temática juglaresca que se despliega en las dovelas de la portada, en los canecillos que soportan el alero y en los capiteles del interior. Abundan en la serie los acróbatas, las danzarinas y los

también visualizar entretenimientos juglarescos como la “rueda alemana” que en la época se interpreta, en relación con la *Rueda de la Fortuna*, como metáfora de la naturaleza cambiante de los estados anímicos y que el arte nos documenta en una misericordia de la sillería de coro de Sevilla¹⁰², o las torres humanas, precedentes de los *castells* catalanes, que tenemos representadas en un frontal de principios del siglo XIII del Museo de Vic procedente de la capilla de San Joan de Capolat¹⁰³ y, fuera de España, en las portadas de Santa Radegunda de Talmont y San Nicolas di Maillezais¹⁰⁴.

Los juglares aparecen en muchas ocasiones en el arte en escenas de la Pasión, bien en la Crucifixión o, sobre todo, en el Escarnio, burlándose de Cristo con gestos soeces y danzando a su alrededor al son de instrumentos. Este tipo de escenas documentan la participación de los juglares en los espectáculos teatrales y la existencia de danzas al pie de la cruz que aparecen mencionadas en registros teatrales, pero puede que en algunos casos la intención sea crítica igualando a los juglares medievales con los sayones judíos que escarnecieron a Cristo. Obras como el fresco de la Catedral de Mondoñedo, ya comentado, o el retablo de la Pasión mallorquín de principios del siglo XIV en el que aparece un grupo de juglares danzando ante Jesucristo, rey de burlas¹⁰⁵, hay que

músicos que tocan tanto instrumentos populares (flauta de pan, giga) como cultos (arpa-salterio) y exóticos (el albugue, un instrumento de origen árabe difundido en la península en el s. XII) e incluso aparece una escena con dos mujeres que parecen pasar la bandeja para pedir la voluntad (CALAHORRA, LACASTA y ZALDIVAR (1993), p. 66 y fig. 21). Ya he apuntado (vid. *supra* nota 71) que el vihuelista con corona debe de ser el Rey David cuya juglaría divina se contrapone a la profana quizá con un sentido general de condena de la lascivia aunque puede tratarse de una justificación de la juglaría *sub causa religionis* como sucede en un capitel del pórtico sur de la Catedral de Jaca (Fig. 16) que procede probablemente del ábside principal, destruido en el XVIII. En él, David con fídula aparece rodeado por once juglares músicos que tocan siringas (flautas de pan), un laúd primitivo, un órgano manual, un salterio, arpa, cuernos y flautas de pico (ecos de este capitel aparecen en los modillones del muro oeste de la iglesia de Sta. Mª de Sta. Cruz de la Serós (Huesca, CALAHORRA, LACASTA y ZALDIVAR (1993), fig. 12). Escenas con juglares músicos podemos encontrarlas también en Cantabria (Capitel de Sta. Mª de Barruelo de los Carabeos GARCIA GUINEA (1996) o en Galicia (capiteles de la portada principal de la Iglesia de S. Pedro de A Mesquita en A Merca y tímpano de la portada sur Iglesia de Sta. Mª de Ucelle en Coles, ambos en la provincia de Ourense (YZQUIERDO PERRÍN (1995) figs. pp. 382 y 383). En Cataluña tenemos casos desde finales del siglo XI como las pinturas de San Juan de Bohí (1091-1109), MNAC en las que aparecen juglares músicos y equilibristas en el episodio del descubrimiento de la estatua de oro mandada hacer por Nabucodonosor. Los casos más abundantes son sin embargo del último cuarto del siglo XII (capiteles de los claustros de Sta. Mª de L'Estany (Fig. 15) y San Cugat del Vallés), período en el que reina Alfonso II el trovador (1162-96) y florece una extraordinaria generación de trovadores catalanes (Giraut de Bornelh, Folquet de Marselha, Arnaut Daniel, Pere Vidal, Guillem de Berguedá, Bertrand de Born y Giraut del Luc).

101 Canecillo de Pecharromán (Segovia), vid. RUIZ MONTEJO (1988), p. 97.

102 MATEO GOMEZ (1979), fig. 202. En su faceta de músicos los juglares aparecen frecuentemente en las sillerías de coro peninsulares (vid. MATEO GOMEZ (1979), pp. 326 ss. y figs. 301-14).

103 VILA i MEDINYA (1996), p. 231. El frontal está dedicado a la vida de San Andrés.

104 DI GIOVANNI (1975), p. 225.

105 LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. I, fig. 8. En Mallorca, la actividad de los juglares en los siglos XIV y XV debió de ser importante ya que la documentación sobre ellos es muy abundante (véanse los numerosos datos del período 1352-1428 aportados por Llompart en su artículo “Fiestas populares y bandas de juglares en el medioevo mallorquín” (1982)). Sin

interpretarlas probablemente como condenas de la actividad juglaresca, más que como testimonios de la intervención de los juglares en el teatro religioso.

Obisillos y Fiestas de Locos

En el contexto de las festividades litúrgicas de Navidad se celebraron en numerosas iglesias de Europa fiestas estudiantiles como la *Fiesta de los Locos*, la del *Obisillo* o la *Fiesta del Asno*¹⁰⁶. Con distintas denominaciones en cada zona (*Festum* u *Officia stultorum, fatuorum, follorum, lusorum, Episcopus puerorum* o *innocentium, Obisillo, Obispo de inocentes, Obispete, Bisbetó, Asinaria festa, Festum baculi...*), y con variantes locales en el ceremonial, la fiesta consistía básicamente en la “rebelión” de los subdiáconos (en las Fiestas de Locos) o de los Niños de Coro (en el Obisillo), que por uno o más días invertían las jerarquías y se hacían con el control de los servicios litúrgicos. Expulsaban a los canónigos de sus sitials y se instalaban en los mejores puestos del coro, revestidos con capas pluviales y vestiduras sacerdotales decían ellos la misa, pronunciaban sermones burlescos, dirigían el coro, parodiaban la liturgia quemando suelas de zapato y excrementos en lugar de incienso, se paseaban en burro por la iglesia y las calles de la villa demandando bebida y terminaban con una gran comida en la que el vino corría abundantemente.

En muchos lugares se elegía un *Obisillo*, un escolar que el día de San Nicolás era investido como obispo gozando de total autoridad y siendo incluso servido por el obispo verdadero y los miembros del cabildo.

Magnífico ejemplo de la importancia que el factor lúdico tenía en la vida medieval¹⁰⁷, los Obisillos y fiestas de locos son probablemente una cristianización de costumbres del mundo romano como las *saturnalia* que tenían lugar también en el mes de Diciembre y en las cuales se invertía del mismo modo el orden social y el pueblo daba rienda suelta a sus

embargo, en el arte insular de la época no aparecen y el retablo de la Pasión citado es, hasta donde yo sé, un *unicum*. Fuera del ámbito mallorquín son sin embargo relativamente frecuentes los juglares que actúan en el Escarnio de Cristo (Cranach, por ejemplo).

106 Las fechas de las fiestas son movibles pero generalmente se celebraban las de locos el 1 de enero (Circuncisión), 6 de enero (Epifanía) o en la octava de la Epifanía y el 6 de Diciembre (S. Nicolás) o el 28 (Inocentes), la del Obisillo, fiesta que en ocasiones duraba todo el período comprendido entre ambas fechas.

107 Sobre el papel de lo lúdico en la cultura medieval véanse los trabajos clásicos de Johan Huizinga (HUIZINGA (1978) [1923] y (1968) [1938]). Véase también COX (1972) quien propone clasificar a la especie humana no como *Homo ludens* como proponía Huizinga sino como *Homo festivus* y *Homo fantasía* ya que los perros, cachalotes y chimpancés pueden jugar pero sólo el hombre celebra y sólo el hombre tiene la cualidad de la fantasía.

instintos. El propio obispo de Auxerre responde, hacia 1220, sobre el significado de la fiesta :

“Se me pregunta por qué en este día se hace la Fiesta de los Locos: Antes de la venida del Señor, se celebraban las fiestas llamadas Calendas, que la Iglesia quiere abolir por ser contrarias a la fe; pero como no las puede extirpar completamente, permite y celebra esta fiesta para que la otra caiga en desuso”¹⁰⁸

Las fiestas han atraído la atención de los historiadores del teatro medieval al cumplir las condiciones esenciales exigidas por Young para considerarlas representaciones dramáticas ya que hay historia, acción e *impersonation*¹⁰⁹. En muchos casos además, en el curso de los festejos tenían lugar representaciones¹¹⁰ y se utilizaban máscaras y los mismos recursos de la escenografía vertical que se usaban en el teatro religioso y cortesano¹¹¹. En Toledo, por ejemplo, se empleaba un artefacto volador (*nube*) en el que unos ángeles descendían desde las bóvedas para coronar al Obispillo que estaba arrodillado en un escenario levantado en el coro¹¹². Así nos describe la escena Sebastián de Covarrubias y Horozco en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611):

“... un infante de coro que, con solemnidad, colocándole en medio de la iglesia en un cadahalso, baxaua de lo alto de las bouedas una nuve y parando en medio del camino se abría.

108 La traducción castellana de cita en MASSIP I BONET (1992), p. 26. La idea de que la Fiesta de los locos medieval habría sido introducida en el siglo XII por la Iglesia en el período sagrado del *Triduum* para sustituir a las fiestas romanas de las *Saturnalia* se impuso entre los historiadores desde que Du Tillot la enunció en 1751 en su *Mémoire pour servir à l'histoire de la Fête des fous* (ed. Lausana 1867). La fiesta romana era sin duda conocida por la clerecía medieval ya que la describe minuciosamente Macrobio en sus *Saturnales* (s. IV), obra muy leída hasta el siglo XV. (vid. CHAMBERS (1978) [1903], I, p. 338; HEERS (1988), p. 23 y FASSLER (1992), p. 66 y 77-79).

109 YOUNG (1932), I, pp. 80 y 106-111. Véanse también, entre otros muchos, los capítulos que les dedican SEPET (1878), pp. 152-53 y DOGLIO (1982) pp. 111-19. Para la Península véase BONILLA Y SAN MARTIN (1921), p. 73 y CRAWFORD (1921).

110 Tenemos testimonios claros del siglo XV sobre la representación de dramas en la fiesta (1490 Reims y 1498 Tournai, GUGLIELMI (1986), p. 159). En la Península tenemos un texto catalán relacionado con la fiesta, *Sermó del Bisbetó* de la primera mitad del s. XIV y procedente probablemente de Vic en el que el relator –un Inocente escapado de la masacre de Herodes– satiriza contra la sociedad de su época (ROMEU i FIGUERAS (1962) I, pp. 24-32). Hay también “sermones burlescos” intercalados en obras teatrales como la *Vigilia de la enamorada muerta*, parodia del oficio de difuntos, en la *Egloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina (véanse otros casos en CRAWFORD (1921)). Restos de estos sermones podemos encontrarlos en algunas fiestas populares como la *Amuravela*, celebrada en honor de la Virgen de los Dolores en de San Martín de Luiña (Cudillero, Asturias) con sermones burlescos improvisados que dieron lugar a excesos y a los intentos de prohibición por parte de diferentes párrocos.

111 En las condenas de la Universidad de París se dice: “puede verse a sacerdotes y clérigos vistiendo máscaras y rostros monstruosos en el momento del oficio...”. Para Nilda Guglielmi el uso de máscaras animales en estos oficios burlescos explicaría las representaciones románicas de clérigos con cabeza de animal (vid. GUGLIELMI (1986), pp. 137-81).

112 SHERGOLD (1967), p. 22.

Quedaban unos que traían la mitra y baxaban hasta ponersela en cabeça, subiendo luego por la misma orden que avian venido”¹¹³.

De la teatralidad de estas prácticas da buena prueba el hecho de que aparezcan siempre enlazadas con la actividad dramática navideña y es probable que a ellas se refieran muchas de las condenas sinodales y conciliares, algunas de las cuales asocian explícitamente estas fiestas con el teatro (“*cantilenes teatralibus turpibus et secularibus*”)¹¹⁴. Para Richard Donovan, sin embargo, no llegan a ser “*a genuine dramatic piece*” por lo que no juzga necesario abordar su estudio en profundidad en su libro sobre el drama litúrgico peninsular¹¹⁵.

Aunque cuentan con paralelos en oriente¹¹⁶, en la iglesia occidental su origen está, al parecer, al igual que el de los tropos, en el monasterio suizo de St. Gall. Su zona de máxima expansión parece ser la Francia del norte, Flandes y sur de Alemania pero hay casos por toda Europa y tuvo gran difusión en la Península Ibérica.

Ya en la consuetud antigua de Vic (s. XIII) se estipula que en la fiesta de los inocentes “*faciant pueri totum mysterium*” y las consuetas de Gerona (1360), de San Felix y de Urgell (s. XV) amplían sus atribuciones, muy precisa y extensa la gerundense¹¹⁷. Similares indicaciones dan para la fiesta de San Nicolás las consuetas de Vic, Barcelona¹¹⁸ y Palma de Mallorca donde se conocía la fiesta con el nombre de “*entramés del bisbató*”¹¹⁹ aunque el muchacho representaba no al obispo sino al Papa. Tenemos también noticias de Obispillos en Oviedo¹²⁰, León¹²¹, Valencia¹²², Zaragoza, Salamanca y Huesca, donde se elegía, además del obispillo, a otro muchacho que representaba a Herodes, quizá porque tenía lugar alguna representación con el drama de los inocentes –hay casos en Francia–¹²³.

113 Texto en BONILLA y SAN MARTIN (1921), p. 73.

114 Richard de Ledrede, rúbrica al *Red book of Ossory*, comenzado en 1316, cit. SAHLIN (1940), p. 153.

115 DONOVAN (1958), p. 66. Proporciona no obstante en Apéndice (pp. 190-9) una lista de libros litúrgicos en los que hay referencias al obispillo y destaca que la ceremonia fue conocida en Toledo, Palencia, Zaragoza, Sevilla, Málaga, Salamanca, Lérida, Gerona, Vich, Mallorca “*and many other places*”.

116 En Oriente fue introducida por el patriarca de Constantinopla Teófilo en el siglo X (vid. DI GIOVANNI (1975), p. 176).

117 Textos en ANGLES (1935), p. 285-86 y DONOVAN (1958), p.117.

118 DONOVAN (1958), p. 191.

119 *Consuetud del Sacristán*, fol. 70-70v, texto en DONOVAN (1958), pp. 195-96

120 vid. MENENDEZ PELAEZ (1981), pp. 22 ss. y 45 ss.

121 RODRIGUEZ (1956), p. 170.

122 La fiesta valenciana fue abolida en 1475. VILLANUEVA (1803-52), vol. XII, p. 196.

123 DONOVAN (1958), pp. 96 ss.

En Lérída se le denomina *Episcopus scholarium* y se celebraba *in secundis vesp. S. Johannis Evangelistae*, después del canto del *Magnificat*, uno de cuyos versículos (*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*) resume el sentido de la celebración¹²⁴. También en Galicia¹²⁵ y Andalucía fue conocida la fiesta¹²⁶ y tenemos testimonios de su extensión y popularidad en la literatura. Sirvan como ejemplo las palabras de Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*:

“Como iba faltando el dinero de que disponer, me comenzaron a descomponer poco a poco, pieza por pieza: quedé degradado. Fue el obispillo de San Nicolás respetado el día del santo, y yo hasta no tener moneda (...) ¡Oh dulce vida la de estudiantes. Aquel hacer de obispillos!” (Libro II cap. IX).

Testimonio de la vitalidad de la fiesta son las persistentes condenas eclesiásticas. La prohibición del Concilio de Aranda (1473) de “sermones ilícitos” podría ser una referencia a los sermones burlescos de los obispillos¹²⁷. Prohibiciones concretas son las de Mallorca en 1543 y las de Tarragona y Toledo en 1566¹²⁸ en las que se condena “aquella fingida y pueril elección de un obispo que suele hacerse con infame abuso en ciertas solemnidades del año...”.

124 Un inventario de 1344 menciona una *mitram pro pueris* y un *annulum puerorum* (vid. SHERGOLD (1967) p. 22). En Vic las actas capitulares de 1360 mencionan caballos, mulas, cerdos y asnos que se introducían en la Iglesia. (DONOVAN (1958), p. 96). También en Iberoamérica debieron de introducirse estas prácticas ya que el II Concilio de Lima (1567) se vio obligado a prohibirlas (SHERGOLD (1967) p. 23).

125 En Galicia no tenemos noticias directas de la época medieval pero la costumbre debió de ser practicada en las iglesias gallegas y pervivir hasta fechas tardías ya que en las *Constituciones del Obispado de Lugo* de 1669 (Lib. III, Título XVI, Const. IV) se condena la práctica:

“De algunas parte de este Obispado y lugares se tienen noticias, que en días señalados del año, suelen hacerse en fiestas principales Obispillos y otros juguetes semejantes e invenciones ridículas, y con ocasión y color de tales juegos, representaciones, personajes y figuras impertinentes, causando risa así por el día, como por la noche en otras mogigangas, usando para ello de vestiduras sagradas (...) que ninguna persona (...) pueda usar, en tal fiesta de Obispillo de vestidura ninguna sagrada, como Mitras, roquetes, alvas, manteles, ni se vista de semejantes apariencias ni vse de bendiciones”

y todavía pervive en la Catedral de Ourense la costumbre de permitir a un niño dirigir el coro el día de los Santos Inocentes, aunque como en Montserrat o Lluç, sin especial vestuario y sin la juerga medieval (vid. TABOADA CHIVITE (1965) p. 129 y RISCO (1979) I, p. 607).

126 El *obispete* de Málaga (1504) (SHERGOLD (1967) p. 21), el de Sevilla y el de Córdoba. En Sevilla tenemos noticias del XVI que explican a la perfección el significado y finalidad de la fiesta concebida como un acto simbólico de humildad. En 1512 el arzobispo de Sevilla D. Diego de Deza, el deán y el cabildo ordenan que se haga el *obispillo* “de antigua costumbre en esta Santa Iglesia, en memoria de la infancia é humildad del nacimiento de nuestro Redentor Jesu-Christo”. En 1545 el Cabildo la prohíbe debido a las “muchas cosas indignas que pasaban” pero el acuerdo fue revocado en Noviembre del mismo año. En 1554 se dispuso que la procesión no saliese del templo, en 1562 se trasladó del día de los Inocentes al de San Nicolás y al año siguiente dejó de celebrarse en la iglesia aunque pervivió mucho tiempo (hasta 1641) entre los estudiantes del colegio de Maese Rodrigo (vid. SANCHEZ ARJONA (1887), p. 5 ss. y SENTAURENS (1984) pp. 27 ss.)

127 SHERGOLD (1967), p. 20.

128 ANGLES (1935), p. 287-88, SHERGOLD (1967), p. 8. Textos en TEJADA y RAMIRO (1859), V-2 p. 237.

Las condenas son también frecuentes en otras zonas de Europa¹²⁹ aunque conviven con las ordenanzas regulatorias: en Le Mans, en 1420, el cabildo pide al abad de La Cuture que se disculpe públicamente por haberse negado a recibir al obispillo. Pocos años más tarde, es la abadesa de Notre-Dame-du-Pré la que tiene que excusarse por su negativa a ofrecer vino al cortejo de los locos y el abad de Beaulieu el que se ve forzado a reconocer que dar de beber al cortejo es una obligación establecida por la tradición¹³⁰. Tradición arraigada que explica por qué, a pesar de las condenas, estos festejos han perdurado en muchos lugares hasta la época contemporánea. En el siglo pasado aun pervivía la costumbre en toda la zona pirenaica y en nuestro siglo se mantiene en Garinoain (Navarra)¹³¹, en Montserrat (el *Bisbetó*) y en Lluç (Sermó de la Calenda)¹³².

Frente a interpretaciones como la de Batjín¹³³ que consideran estos festejos un síntoma de la rebeldía de las clases más desfavorecidas contra la iglesia y el poder nobiliario, todas estas celebraciones del desorden y de la inversión de jerarquías, nacieron y se desarrollaron en círculos eclesiásticos y se nos han transmitido en latín y frecuentemente en manuscritos litúrgicos. La Iglesia pues apoyó y financió estos festejos –al menos un sector de ella, el de los canónigos de colegiadas y catedrales–, probablemente como una astuta medida para adelantarse a las críticas, canalizándolas y reglamentándolas. Hay además una intención doctrinal ya que la costumbre no es, en el fondo, más que la realización del mensaje bíblico del relato de las bodas de Caná: “Porque todo el que se ensalza será humillado y el que se humilla será ensalzado” y del sermón de la Montaña: “los últimos serán los primeros”.

No hay que olvidar, por otra parte, que el desorden ritualizado de esta *libertas decembrica* no corrompe el orden social sino que, muy al contrario, contribuye a consolidarlo como argumenta atinadamente el claustro de la Facultad de Teología de la Universidad de París,

129 La primera conservada parece remontarse a 1198. Posteriores son las del Concilio de Basilea de 1431, el concilio provincial de Ruán (1445) y los de Colonia (1536) y Lyon (1577) vid. HEERS (1988), p. 157. Sobre las Fiestas de Locos la condena más tajante es la del Concilio de Basilea de 1431.

130 HEERS (1988), pp. 160-61.

131 Vid. CARO BAROJA (1979B) pp. 297-306.

132 Una variante seglar de la fiesta es la costumbre de elegir *Alcalde de Inocentes* o ayuntamiento completo, atestiguada hasta finales del siglo pasado en algunos pueblos de Castellón (Torralba, Fanzara, etc.) (JULIA MARTINEZ (1930), p. 101). Costumbre similar es la del *Rei Pàssero* en el área catalana, un juego de escarnio parecido al obispillo que tenía lugar por Navidad y Año Nuevo en la Catedral de Valencia hasta que los *jurats* de la ciudad lo prohibieron en 1403 “*per les bregues i morts que en ell ocurrien*”. La fiesta debía de estar bastante extendida por el área valenciana ya que en una constitución sinodal de la diócesis de Sogorb (1566) se prohíben las representaciones en las iglesias “*in aliquibus locis nuncupatur ‘El rei Pàssero’*” (FUSTER (1976), p. 51). Similar es el *rey de gallos* o *rey de inocentes* en el área castellana (FERRER VALLS (1994), p. 146).

133 BAJTIN (1971) [1965], p. 72.

frente a las pretensiones del rector, Jean Gerson, cuando éste pretendía, hacia 1400, suprimir y condenar la Fiesta del Asno:

«Nuestros eminentes ancestros han permitido esta fiesta. ¿Por qué se nos ha de prohibir ahora? Los toneles de vino estallan si no les sacamos los tapones de vez en cuando para orearlos. Así también nosotros, viejos barriles que el vino de la sabiduría nos haría estallar si lo conservásemos exclusivamente para el servicio de Dios. De esta manera, durante diversos días al año, lo ventilamos, nos abandonamos –para divertirnos según la tradición– a los placeres más exuberantes y a la locura, que es nuestra segunda naturaleza y parece ser innata en nosotros; Y así, después volvemos con mayor entusiasmo a nuestros estudios y al ejercicio de la santa religión»¹³⁴.

Obispillos, fiestas de locos o fiestas del asno hay que entenderlos no como una desviación sino como un ritual cristiano perfectamente coherente con los usos de la época, una exaltación de la inocencia, un medio de reflexión sobre los vicios y una llamada a la humildad. Lo que sucede es que con el tiempo dieron lugar a excesos y derivaciones mal vistos por un sector de la iglesia. La misma Universidad de París que se había opuesto firmemente a los intentos de prohibición de Gerson, afirma en 1544 que “la fiesta de los subdiáconos o de los locos, era un resto de paganismo, una corrupción abominable y pernicioso que tendía a un visible desprecio de Dios” y que quienes la practicaban “tenían una fe sospechosa y debían ser tratados como herejes”¹³⁵

No todos pensaban así. La actitud de Fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada, que veía en el obispillo una prueba de humildad, es un buen testimonio de la postura de buena parte del clero que creía como San Pablo (*Corintios* 3, 18) que “es necesario hacerse necio para llegar a ser sabio”¹³⁶. En Granada durante el mandato de Hernando de Talavera (1492-1509) el ritual comenzaba en la vigilia de San Nicolás en la que los muchachos de coro elegían su Obispo el cual “*vestido de pontifical tenía su silla junto al*

134 La traducción castellana en MASSIP i BONET (1992), p. 26-27.

135 HEERS (1988), p. 156.

136 [*Stultus fiat ut sit sapiens*] San Pablo abunda en la misma idea cuando dice que “hemos llegado a ser necios por amor de Cristo”. En el Antiguo Testamento, sin embargo, podemos encontrar también la interpretación contraria: el loco es el impío, el aliado del diablo. El *stultus* del *Eclesiastés*, y el *insipiens* de los *Salmos* es el pecador que niega al Señor. En palabras de los *Salmos* 52, 2 (53): “Dice en su corazón el necio: “No hay Dios”.”, salmo ilustrado normalmente en el arte con la figura de un bufón o un loco. En la misma interpretación insisten las ilustraciones de la *Nave de los locos* de Sebastian Brandt en las que aparece un loco/bufón clavando una triple lanza en el cuerpo de Cristo en la cruz, asegurando el autor que se trata de una criatura del Diablo (vid. SASTRE VAZQUEZ (1999), p. 264, lam 44-d). De la *Nave* de Brandt hay una edición española del siglo XV estudiada por MATEO GÓMEZ (1973).

altar mayor” y mantenía su dignidad hasta el día de los Inocentes acompañado de un Cabildo de muchachos vestidos con las ropas y sobrepellices de los canónigos, los cuales servían durante estos días de capellanes y criados del Obispillo, mientras que el Arzobispo hacía de camarero y “*servía en el coro, con tanto contento, quitando y poniendo los libros, volviendo las hojas y guardando el verso junto al facistor, en pie y sin bonete, hablando con humildad y respeto con el nuevo Obispo y Cabildo, que no auia coraçon que no derramase muchas lágrimas de deuoción, aprendiendo a ser humilde*”¹³⁷

No es un caso aislado, las condenas conviven como hemos visto con las disposiciones regulatorias. En las constituciones sinodales de Segovia (1472) y en las de Ávila (Alonso de Fonseca, 1481) se condenan algunos excesos aunque advirtiendo: “Pero por esto non quitamos ni defendemos que non se faga el Obispillo”. Que la iglesia, al menos parte de ella, apoyaba y financiaba estas fiestas era de dominio público por lo que no puede extrañar que Jean Gerson nos cuente escandalizado como había encontrado en Auxerre a un hombre “que afirmaba que la fiesta de los locos con la cual se celebraba la entrada del invierno en las iglesias y conventos era tan santa como la fiesta de la Concepción de María”¹³⁸.

En algunos lugares, sobre todo en Francia, se celebraba en el contexto del conjunto de ceremonias y diversiones navideñas que prolongan a la Fiesta de los locos y al Obispillo, la Fiesta del asno (*Asinaria Festa*) que tenía lugar el día de la Circuncisión. La celebración consistía en un homenaje al asno, animal muy vinculado a la vida de Cristo ya que en él se trasladaron María y José a Belén, él, junto al buey, proporcionó calor con su aliento al Niño, fue él quien llevó a la Sagrada Familia a Egipto y sobre un asno hizo su entrada Cristo en Jerusalén¹³⁹.

Conocemos bastante bien el desarrollo de la fiesta gracias a un misal de Besançon que transcribe un *Oficio* compuesto para la Fiesta de los locos por Pierre de Corbeil, arzobispo de Sens (comienzos del XIII), y describe minuciosamente la ceremonia -prueba de que la

137 F. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, fols. 112v-113v. CARO BAROJA (1979B)[1965], pp. 312-13.

138 Jean Gerson, *Opera*, III, p. 309, ca. 1420. La cita en HUIZINGA (1978) [1923] p. 215 y HEERS (1988), pp. 154-55.

139 En el arte medieval, el asno se convierte frecuentemente en emblema del pueblo judío y en las representaciones de la Sinagoga, ésta aparece a menudo cabalgando sobre un asno, con los ojos vendados y la lanza rota (miniatura del *Hortus Deliciarum*). En el *Ordo Probetarum de Rouen*, el texto aparece titulado como *Ordo Processionis Asinorum*, a pesar de que sólo Baalam, uno de los 24 personajes, va en una borrica. Para YOUNG (1932) y FRANK(1967) el título y el protagonismo de la burra están tomados de la fiesta profana (*Asinaria Festa*).

jerarquía asumía la fiesta-¹⁴⁰ El asno era introducido en la Iglesia por dos canónigos y llevado hasta el altar donde se le revestía con una hermosa cobertura, entonces se entonaba la célebre *prosa del asno* que ensalza las virtudes del animal en estrofas acompañadas de rebuznos imitados por los asistentes y de un estribillo jubiloso de ritmo cada vez más vivo¹⁴¹. A continuación los asistentes daban rienda suelta a las bromas y pequeños castigos hacia el burro, al tiempo que se recitaba una especie de antifona en la que se repite como estribillo la palabra *evohé*, el grito propiciatorio de las bacantes en las fiestas dionisiacas. Se sacaba luego el asno al atrio donde proseguían las bromas, lanzamiento de cubos de agua etc., y más tarde se le paseaba por toda la ciudad en un desfile burlesco en el que todos bebían y rivalizaban en las ocurrencias sobre el animal. La presencia del *evohé* báquico ha llevado a muchos a pensar en una supervivencia popular de los ritos paganos, supervivencia que probablemente no sea tal sino recuperación curiosa y erudita en un momento en el que se renueva el interés por las costumbres de la antigüedad¹⁴².

Estos diferentes tipos de juegos de escarnio, muy extendidos y de larga pervivencia (las compañías de locos se mantienen hasta el XVIII¹⁴³), no parece que hayan conducido al nacimiento de un teatro profano cuyos orígenes hay que buscar en las fiestas cortesanas, Momos, Entradas Reales, etc. Cabe pensar sin embargo en la existencia de una relación de parentesco entre los mimos y recitados juglarescos y los *arremedilhos* portugueses (ss. XII-XIII), embrión para algunos de los momos y entremeses de los siglos posteriores¹⁴⁴. Así parece indicarlo una carta de donación de Sancho I de Portugal (ca. 1211) al jugar

140 Ya a finales del siglo XII está documentada la fiesta en el *Rationale divinatorum officiorum* de Jean Belet, rector de teología de la Universidad de París (1182), MIGNE, P. L., vol. CCII, nº 2, cols. 9-166.

141 “Ea, señor Asno, cantad./ Abrid vuestra linda boca./ Tendréis heno en abundancia /Y la avena a granel” (HEERS (1988), p. 120).

142 Quizá no sea casual que el misal de Besançon que contiene el oficio del asno haya sido encuadernado en el siglo XV con unas cubiertas de madera y plata en las que aparecen escenas de la mitología griega y romana, un triunfo de Baco y una alegoría de Diana y Venus.

143 Vid. HEERS (1988), pp. 172 ss. Hay también quien interpreta las comparsas carnavalescas actuales como una pervivencia de las Compañías de Locos. El tema del loco tiene gran importancia en el teatro clásico español, *Baile de los locos* de Toledo, *Entremés del loco* de Juan Vélez, *El loco por fuerza* y *Los Locos de Valencia* de Lope de Vega, *El hospital de los locos* de Valdivieso etc... Son también abundantes los ballets de locos, danzas en las que el ritmo se aceleraba progresivamente hasta llegar a un paroxismo frenético. Sobre la literatura del loco en España después de 1500 véanse los trabajos de BIGEARD (1972), MARQUEZ VILLANUEVA (1979) y (1985-86) y REDONDO y ROCHON (1981).

144 REBELLO (1984), pp. 45 ss.

Bonamis como pago por una representación en su corte: ”Nos *mimi* *supranominati debemus Domino Nostro Regi pro reboratione unum **arremidilum***”.¹⁴⁵

Si pasamos al terreno del arte, el reflejo de estas fiestas no parece haber sido demasiado intenso. En sentido estricto, no conozco ninguna obra que represente inequívocamente un Obispillo o una Fiesta de Locos. Hay casos de escenas litúrgicas oficiadas por clérigos con cabezas de animales (relieves románicos de Parma y Aulnay) que han sido relacionadas con las parodias burlescas de los obispillos en las que se utilizaban máscaras animalescas¹⁴⁶ aunque parece más probable que se trate en realidad del reflejo de la literatura fabulística y de refranes (Fig. 56).

Sí son abundantes las representaciones de *fous* pero generalmente como sujetos aislados o motivos “de relleno”, y no en escenas que nos muestren su actividad profesional¹⁴⁷. En la mayoría de los casos solo aparecen de busto, y en muchos de perfil, postura a la que, como se sabe, la Edad Media atribuía un sentido negativo. El *fou* es una figura típica de canecillos (Fig. 17)¹⁴⁸ y misericordias o pomos de sillería de coro¹⁴⁹. Algunos, como Andrés Rosende, han relacionado su presencia en las sillerías con el conocimiento de las *Fiestas de Locos* medievales a cuya música aludirían los instrumentos que tocan a menudo los *fous* (una gaita en la sillería de Celanova)¹⁵⁰. En ciertos casos, sus gestos han sido interpretados como ilustración visual de refranes y proverbios populares¹⁵¹, la mayoría, sin embargo, los

145 Vid. STEGAGNO PICCHIO (1969), pp. 37 ss. y (1982), especialmente pp. 101-102. Para ella, sin embargo, *momos* y *arremidillos* nada tienen que ver y considerar a aquellos como el embrión del teatro portugués es simple leyenda inspirada por el influyente *Elucidarium* de Viterbo que define el arremidillo como “*Entremez, farsa, comedia, ou representação jocosa?*” cuando en principio la voz se refería a cualquier tipo de espectáculo público.

146 GUGLIELMI (1986)

147 Hay excepciones como los frescos de Mondoñedo o los de Belinge y Draby (Dinamarca) en los que aparecen en su papel de bufones en dramas de la Pasión tocando cuernos y panderos y encabezando la procesión que conduce a Cristo al Calvario (vid. HAASTRUP (1980), pp. 143 ss.). Tenemos también casos de *Danzas Macabras* con la Muerte vestida de *fou* (INFANTES (1997), p. 149).

148 Muro norte de la nave de la iglesia segoviana de El Olmo. Aparecen también, entre otros muchos casos, en la Catedral de Ourense.

149 Los encontramos en misericordias en las sillerías de Zamora, León, Sevilla, Yuste, Talavera, Nájera, Plasencia, Oviedo, Mondoñedo y Celanova (MATEO GOMEZ (1979), p. 366, fig. 338, misericordia de Sevilla). Otro caso en un pomo de la sillería procedente del colegio de San Gregorio de Valladolid (ARA GIL (1977) lam. CCXIV, 2).

150 ROSENDE VALDES (1984), fig. 5. La presencia de la gaita, lejos de ser un *enxebriismo*, cuenta con paralelos lejos de tierras gallegas, por ejemplo en un grabado de Durero. El tema del Loco aparece también, en Galicia, en la sillería de Mondoñedo

151 En una Misericordia de la Catedral de Beverley (Fig. 19) aparece un loco que se mete un dedo en la boca y otro en el ojo, interpretado por Malcom Jones y Christa Grössinger, como la ilustración de un proverbio inglés “*Shall i stand still,*

explican como representaciones de los vicios, sobre todo de la Lujuria simbolizada por el mono que los acompaña en ocasiones¹⁵². Es probable, aunque en estos casos no se trata del loco-demente sino del loco-bufón con el que comparte iconografía (la voz *fou* se emplea en francés para referirse tanto al demente como al bufón cortesano), del loco profesional que como juglar recorre los pueblos con sus animales amaestrados (Fig. 18)¹⁵³.

Porque el loco, el demente, puede adoptar en el arte medieval diversos aspectos que van desde la desnudez total a los hábitos monacales, pero su apariencia más frecuente es la del bufón-juglar cortesano con orejas de asno y cetro (*marotte*)¹⁵⁴, asimilado con la figura del tramposo, el *trickster* que a su vez se relaciona con las representaciones del Salvaje y del mono. La vestimenta de estos locos medievales (ropa compuesta de piezas de diferentes colores, orejas de asno y cresta, *pilos* puntiagudo, rígido o blando, cabeza rapada...) afirma su origen teatral y sus relaciones con los *stupidus* y *centunculus* del teatro romano¹⁵⁵.

El *fou* es en la Edad Media un personaje ambivalente. Como señala Michel Foucault:

“El loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros (...) su palabra es considerada como nula y sin valor (...), no pudiendo ni siquiera, en el sacrificio de la misa permitir, la transustanciación (...); en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra, extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir”¹⁵⁶.

A lo largo del período medieval, se produjeron cambios en la percepción de la figura del loco que pasa de ser el loco-pecador del Antiguo Testamento a convertirse en el “loco universal” de los siglos XV y XVI. Es probable que en este cambio general de apreciación,

like a goose or a fool, with my finger in my mouth?” (vid. GRÖSSINGER (1997), p. 87). En otra misericordia francesa (vid. SASTRE VAZQUEZ (1999), p. 264 y lam. 44-c) aparecen tres cabezas bajo una sola capucha de bufón o de loco en relación con un refrán flamenco que dice “Dos (o tres) cabezas bajo el mismo bonete”, es decir, “la estupidez ama a sus semejantes”, proverbio ilustrado también por Brueghel en su famosa pintura del Museo de Berlín.

152 En España aparecen con monos en Plasencia y Oviedo y fuera de la Península en muchos lugares, por ejemplo en Beverley y Gloucester (MATEO GOMEZ (1979), p. 366). Sobre el mono como atributo de la lujuria vid. JANSON (1952), cap. IX y el cap. VII sobre la asociación del mono con los locos-juglares profesionales.

153 Relieve de la Catedral de Bayeux, (siglo XII). Aparecen también en las primeras sillerías de coro (Iglesia de Champeaux-en-Bric, s. XII, DI GIOVANNI (1975), p. 176).

154 Para explicar el origen de estos atributos se ha pensado en la existencia de una posible relación con las representaciones de Seth-Typhon (sobre las diferentes variantes de la iconografía del loco vid. GIFFORD (1974).

155 NICOLL (1989), pp. 80 ss.

156 FOUCAULT (1973) p. 13.

que no excluye la existencia de opiniones contrarias, haya tenido algo que ver el conocimiento de la actividad de los locos-profesionales, los *jester*, siempre presentes en los entretenimientos urbanos y cortesanos. Del *insipiens* de la Biblia se llegará a una concepción mística, inspirada en San Pablo, de la locura como sinónimo de pureza primitiva¹⁵⁷.

En el mundo cristiano, y en otros ambientes religiosos como el musulmán, encontramos una concepción mágica de la locura. Los locos son considerados a menudo como dotados del don de la profecía; tocados por la mano de Dios, los dementes pueden predecir el futuro y conocen el destino de los hombres, por ello se les teme y se les aparta, encerrándolos o exorcizándolos con una vestimenta y unos atributos peculiares, un disfraz, traje de oficio que se mantiene sin variaciones en las representaciones plásticas a lo largo de los siglos, de oficio porque el loco, cuando no es peligroso, es objeto de burla y por tanto bufón.

Como el hombre salvaje, el loco medieval es un ser fuera del tiempo y de la sociedad¹⁵⁸ cuya tarea consiste, frente a la figura del clérigo, en poner en entredicho lo que parece evidente por sí mismo y denunciar como dudoso lo que parece incommovible, ridiculizando el sentido común y señalando sus contradicciones hasta convertirlo en absurdo.¹⁵⁹

Al loco, como al bufón, se le consienten las mayores licencias y el argumento de la locura sirve de defensa que permite al actor/autor adentrarse en el siempre peligroso camino de la crítica social y de costumbres. Así sucede en el *Auto da pregação* de Gil Vicente en el que se pide perdón de antemano a los poderosos en el introito:

*“A éstos respondo que me den licencia
aquesta vez, sola ser **loco** por hoy*

157 Sobre la concepción medieval del Loco y de la Locura sigue siendo imprescindible el libro de Barbara SWAIN (1932).

158 En el arte es frecuente que aparezca con un saco de habas o guisantes en la mano, atributo que tiene su origen en la creencia de que los locos no se alimentan como los demás mortales y tienen una irresistible preferencia por los guisantes.

159 Vid. KOLAKOWSKI (1962). Este es el papel que juega el enano Marcolfo que disputa con el rey Salomón en un *libellus* latino de procedencia germánica pero difundido por toda Europa. En el arte tenemos varias representaciones de esta *disputatio* (en la Península en las catedrales de Tui y Ourense) en las que Marcolfo aparece caracterizado como locobufón cubierto con capucha y mostrando como un nuevo Príapo sus desmesurados atributos sexuales (para los casos de Ourense y Tui vid. MORALEJO ALVAREZ (1981), sobre la figura de Marcolfo en el arte y la literatura medievales vid. JONES (1991) y BAYLESS (1996), pp. 11 y 227 sobre el *libellus*). En relación con la figura de Marcolfo como enanobufón están algunas representaciones medievales del mes de Febrero en las que éste aparece como un enano encapuchado mostrando los genitales (San Miguel de Beleña del Sorbe (Guadalajara), vid. CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1994), p. 120 fig. 1).

*y toda su vida licencia les doy
que puedan ser necios con reverencia” (251c).¹⁶⁰*

En relación con estas fiestas de inversión de las jerarquías hay que poner las celebraciones carnavalescas, una de las mejores expresiones del pensamiento medieval que concibe el bien y el mal no como consecuencia de las acciones personales sino como preexistentes a estas acciones. El Carnaval medieval no hay que entenderlo como una alternativa a las prácticas religiosas eclesiásticas, participa de sus mismos límites sagrados y se concibe como una inversión de los valores de la liturgia oficial. Las liturgias de borrachos, de jugadores o del dinero que parodian el ritual de los oficios divinos no son sino coherentes rituales de inversión que sirven para reforzar la dualidad del pensamiento medieval¹⁶¹.

El Carnaval encuentra su verdadero sentido en la división litúrgica del año cristiano y no puede ser entendido sin la Cuaresma. La misma etimología de la palabra, derivada de la expresión latina *Carne vale*, es decir los últimos días en los que estaba permitido comer carne antes de la Cuaresma¹⁶², nos indica la relación de la fiesta con el año cristiano y lo mismo sucede con la denominación Antruejo o *Entroido* (en gallego) derivada de la voz latina *Introito* que alude a la introducción al tiempo cuaresmal. Como hemos visto al referirnos de manera general a la temática “profana” y escatológica, los elementos folklóricos y los clericales se encuentran integrados en las fiestas litúrgicas y no son en absoluto contradictorios, aparte de que la transmisión de estos festejos se produce por vía clerical.

¹⁶⁰ Vid. CAMOES (1995), p. 159.

¹⁶¹ Un caso claro de parodia por inversión es el de la *Coena Cypriani* (MIGNE, P.L., vol. IV, n° 33), obra singular en el panorama medieval, muy popular y extendida por todo el continente (alrededor de 60 códices conservados, algunos con miniaturas). De indiscutible condición dramática su fecha es controvertida, probablemente del siglo IX aunque se atribuía a San Cipriano, obispo de Cartago a mediados del siglo III. La pieza cuenta la historia de un rey de oriente -Gioele- que invita a su boda, en Caná, a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento que, fuera de su ambiente, dan lugar a la chanza y a la parodia. Para algunos autores, la *Coena* podría servir de enlace entre los espectáculos conviviales de la antigüedad y los juegos teatrales cortesanos de la Edad Media (momos etc.) ya que en los códices miniados (ss. XIV y XV) la *Coena* se presenta como un banquete cortesano con representación de entremeses, música, naves-carroza, etc. (Fig. 20)

¹⁶² Se ha supuesto también (F. Diez) una derivación, que no parece probable, de *Carrus Navalis*, el carro en forma de nave que ilustraba las procesiones báquicas y las fiestas de la tierra de la antigüedad (vid. CARO BAROJA (1979B)[1965], pp. 30-49).

En los países de la Europa del Norte, es evidente la existencia de una conexión entre carnaval y teatro. En Francia, *farces* y *sotties* se representaban en carnaval y obras como el *Jeu de la Feuille* de Adam de la Halle hay que interpretarlas también dentro de la tradición carnavalesca¹⁶³. En Alemania el género carnavalesco (*Fastnachtspielen*) está abundantemente representado y conocemos los nombres de algunos autores como los dramaturgos de Nuremberg Hans Rosenplüt (1400/05-1460/70) y Hans Folz (1435/40-1513)¹⁶⁴.

En la Península, por el contrario, a pesar de las extraordinarias posibilidades dramáticas de las Carnestolendas, los textos conservados son escasos. El tema del *Combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma*, muy en boga en la literatura europea desde el siglo XIII¹⁶⁵, no fue desconocido y cualquier lector familiarizado con la literatura castellana medieval recuerda el impresionante combate del *Libro de buen amor* (ca. 1343) en el que el Arcipreste de Hita despliega lo mejor de sus facultades para las escenas de debate y para la descripción¹⁶⁶. En el teatro, sin embargo, sólo contamos con un pálido recuerdo de estos combates en unos versos de la *Egloga de Antruejo* de Juan del Encina (vv. 90 ss.) en los que el dramaturgo, inspirándose quizá en Juan Ruiz pero también en los festejos populares, se limita a resumir los rasgos más frecuentes de estas batallas no tan alegóricas como pudiera parecer ya que se escenificaban con lanzamiento de productos comestibles en muchas ocasiones¹⁶⁷.

Tenemos sin embargo una muestra “viva” del teatro carnavalesco en las farsas chariváricas vascas que junto con Mascaradas y Pastorales se han conservado en la comarca de Zuberoa (País Vasco francés)¹⁶⁸. Este teatro popular suletino está

163 Vid. DRUMBL (1989), pp. 55 ss.

164 Vid. LINKE (1993), p. 37. En Italia los textos carnavalescos proliferan en la segunda mitad del XVI siendo muy característicos los *Testamentos de Don Carnal* (vid. TOSCHI (1982)[1955], pp. 261-62).

165 Las *Batailles de Caresme et de Carnage* han tenido reflejo en el arte en numerosas representaciones que culminan en la célebre pintura de Pieter Brueghel en el Museo de Historia del Arte de Viena (1553-59). Hay también quien ha recurrido a la influencia de los cortejos carnavalescos para explicar obras como la *Ronda de la Noche* de Rembrandt.

166 *De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma*, est. 1067-1127. Ed. J. JOSET, II, pp. 80-102. LOPEZ ESTRADA (1989) interpreta el pasaje como fruto de una tradición literaria y no ve en él rasgos que indiquen una relación con las fiestas carnavalescas populares. Por mi parte pienso que la imagen de “(...) Don Carnal ricamente assentado,/ a mesa mucho farta, en un rico estrado,/ (...) delante de sí juglares como omne mucho onrado” (Est. 1095) excede lo literario y delata una experiencia visual.

167 Sobre las batallas de comestibles vid. BAJTIN (1971) p. 296 y VERY (1962), pp. 66-69. Las dos *Eglogas de Antruejo* de Juan del Encina (entre 1492-96, vid. la ed. de PEREZ PRIEGO (1991), nº V y VI), representadas en el palacio de los Duques de Alba, son las únicas piezas castellanas escritas con seguridad para las celebraciones del Carnaval aunque su contenido carnavalesco es tangencial, apenas esbozado en la primera y algo más desarrollado en la segunda. Ambas son, en todo caso, muestras de teatro cortesano de carácter renacentista y apenas muestran rasgos que indiquen el conocimiento de representaciones carnavalescas populares.

168 El País de Soule o Zuberoa es una de las 7 provincias históricas del País Vasco, situada al sur del departamento francés de los Pirineos Atlánticos tiene 760 km² y apenas 15.000 habitantes siendo las villas más importantes las de Mauleón y

documentado con seguridad desde el siglo XVIII¹⁶⁹ pero algunos autores lo consideran como una pervivencia del teatro medieval de los Misterios aunque reducido, simplificado y esquematizado. Jules Casenave ha postulado un origen autóctono y medieval para estas piezas basándose en el arte de la zona en el que cree identificar a personajes de las Pastorales en obras del siglo XII (capiteles de la Iglesia de Saint Engrace en los que aparecen un *chirulari*, unos *cantantes* y unos *malos*) y del XIV (fresco en iglesia de Altzabeheiti con un cortejo de 4 doncellas con bastones que parecen desfilan cantando del mismo modo que lo hacen en las representaciones de las Pastorales)¹⁷⁰.

En el terreno del arte, se han visto influencias de los festejos carnavalescos (Gerardo Boto) en algunas representaciones románicas de hombres barbudos y cornudos (canecillos de Fuentidueña y Pecharromás, Segovia) que habían sido interpretados como imágenes de Moisés¹⁷¹ pero a los que Boto considera hombres con cornamenta de ciervo (el caso de Pecharromás (Fig. 21) tiene efectivamente ramificaciones en los extremos de las astas inexplicables si se tratara de Moisés) y relaciona con la divinidad céltica Cernunnos (Fig. 22)¹⁷² o Enus, asimilada por los romanos con Mercurio y asociada a las celebraciones de las *Kalendae Ianuariae*¹⁷³.

Divinidades con cornamentas semejantes aparecen en la Península en relieves iberos del siglo I (Rio Tinto, Huelva) y en el supuesto “Vestio Alonieco” de Lourizán (Pontevedra)¹⁷⁴ y probablemente pervivieron, aún con transformaciones, en las fiestas carnavalescas medievales como demuestran varios testimonios condenatorios en la

Tardets.

169 Vid. URKIZU (1986) y MOZOS (1996). Se conservan unos 60 títulos en 200 manuscritos del siglo XIX.

170 Vid. CASENAVE (1983). En la parte baja del fresco aparece la inscripción *Sancta Gratiae*, una santa mencionada en el repertorio de las pastorales en manuscritos del XIX.

171 RUIZ MONTEJO (1988), p. 97. Otro caso, más dudoso por el estado de la pieza, en Vega de Bur (Palencia) (GARCIA GUINEA (1990), fig. p. 339).

172 Placa de plata del caldero de Gundestrup (Dinamarca), primera mitad del siglo I a.c. (Museo Nacional de Copenhague).

173 BOTO VARELA (1995). El tema no es, naturalmente, exclusivo del arte peninsular. Hay numerosos casos en el románico francés y es un asunto muy frecuente en orlas y *bas de page* de la miniatura gótica. Un catálogo muy completo de piezas en BOBER (1951).

174 El relieve de Lourizán representa un personaje bicorne con los brazos extendidos y las manos abiertas. Es obra muy tosca, de carácter popular y fecha indefinible que fue encontrada en el muro de la finca de Montero Ríos en la localidad pontevedresa y publicada por Bouza Brey. Muy cerca del lugar se encontraron varias aras romanas, entre ellas dos dedicadas a VESTIO ALONIECO (Museo de Pontevedra, números 1582-83), divinidad prerromana que tiene en su nombre la radical céltica *Vest*, lo que ha llevado a identificar al personaje con el dios de las inscripciones.

patrística que aluden a la utilización de disfraces de cérvidos en el contexto de los carnavales¹⁷⁵.

175 Quizá la cornamenta de uno de los demonios del *Capitel de la Tentaciones* del parteluz del Pórtico de la Gloria tenga algo que ver con estas máscaras de cérvidos medievales.

FIESTAS POPULARES Y CIUDADANAS

En los siglos finales de la Edad Media el desarrollo urbano y mercantil permitió el crecimiento de una burguesía y un patriciado urbanos con capacidad para financiar festejos y organizar espectáculos públicos con motivo de las visitas de monarcas y altos dignatarios, de las bodas y esponsales de miembros de la familia real o acontecimientos relacionados con la vida de las ciudades: aniversario de fundaciones o liberaciones, fiestas patronales etc.

Estos espectáculos eran frecuentemente teatrales en la medida que se representaban alegorías con diálogos y canciones y se utilizaban recursos escenográficos: artefactos voladores, decorados efímeros, carrozas etc. Así lo han entendido muchos historiadores del teatro que no dudan en incluirlos en sus trabajos y en razón de su naturaleza teatral se aborda aquí su estudio, por otra parte de gran interés para la Historia del Arte ya que en la mayoría de los casos sabemos que la elaboración de los decorados y *atrezzo* para estos espectáculos corrió a cargo de pintores y entalladores, muchos de primera fila y algunos verdaderos especialistas en este tipo de encargos. Como señalaba en la **Introducción**, los historiadores del arte han centrado generalmente su atención en las grandes obras encargadas por la Iglesia y los Reyes, olvidando los servicios que los artistas medievales prestaron a los Ayuntamientos, gremios y burgueses, un aspecto de su actividad del que poco ha llegado a nosotros por su carácter efímero, pero que en su momento tuvo gran importancia, mantuvo a dinastías de pintores y sirvió de vehículo de transmisión de ideas y modelos¹⁷⁶.

Fiesta del Estandarte

En diversas ciudades europeas se celebraron en la Edad Media festividades populares en las que se conmemoraba la fundación de la urbe o su liberación de invasores y

176 Sobre el papel de los artistas en las fiestas ciudadanas vid. KERNODLE (1943) aunque se centra en el período del primer Renacimiento. Fuera también de los límites de este estudio caen las exequias de Felipe II, su nuera Margarita de Austria y Felipe IV que fueron recogidas en cuadros y dibujos por los artistas de la corte de Florencia. Recientemente (Dic 99-Enero 2000) se ha realizado en el museo de la Pasión de Valladolid una exposición comisariada por Jesús Urrea titulada *Glorias Efímeras* con 45 de estos lienzos y dibujos milagrosamente preservados por guarda roperos.

usurpadores. El caso de la mallorquina *Fiesta del Estandard* recordaba la reconquista de las islas por Jaime I en 1229 y se celebraba tanto en Palma, como en Menorca (Ciudadela) e Ibiza¹⁷⁷.

Se trataba de una fiesta cívica en la que intervenían los gremios a pie y todos los caballeros de las islas, aunque con procesión religiosa, sermón alusivo y *Te Deum* final como en los dramas litúrgicos. La celebración giraba en torno al estandarte real, portado desde 1358 por un *jurat* de la ciudad a caballo, con armadura y guantes escoltado por un escuadrón de caballeros armados y acompañado por un ayudante y por grupos musicales¹⁷⁸. Consta que en 1381 el portaestandarte llevaba los colores de Aragón en su vestimenta y en las gualdrapas del caballo, y una cimera decorada con un murciélago.

La comitiva llegaba a las puerta de la ciudad (en Palma la puerta de Santa Margarita o Puerta Pintada) donde representantes del gremio de los marineros se encargaban de elevar el estandarte por encima de la puerta con ayuda de maromas y sacarlo del mismo modo por el Portal de San Antonio, ya que no “toleraba” el paso bajo un dintel.

En el arte medieval catalán y mallorquín tenemos varias representaciones del episodio histórico de la conquista de Mallorca desde el siglo XIII hasta el XV. En las pinturas murales del palacio de Aguilar o de los Caldes de Barcelona (actual Museo Picasso), y en las del salón de recepciones del Palacio Real barcelonés (Tinell) realizadas pocos años después de la conquista (ca. 1285-90)¹⁷⁹, lo que se ilustra es la toma de la ciudad, la batalla, con descripción del armamento, uniformes, heráldica y máquinas de guerra. Los acontecimientos narrados estaban todavía frescos –la conquista de Menorca se completó por estos años- y el artista se preocupa de identificar a los caballeros participantes por sus emblemas heráldicos que nos permiten reconocer al Rey Jaime I, a su tío Nuño Sans, al obispo de Barcelona Berenguer de Palou y a los miembros de las principales familias nobiliarias catalanas: los Montcada, Anglesola, Centelles, Peralta etc. En el fresco procedente del palacio de los Caldes, el autor es fiel a los hechos relatados en la *Crónica de Jaume I* en detalles como representar al Conde de Ampurias separado del Rey con el que según la crónica mantuvo serias discrepancias sobre el modo de llevar adelante la campaña, o al peón con la bandera aragonesa en lo alto de las murallas.

177 Sobre estas fiestas vid. LLOMPART i MORAGUES (1977), pp. 56-57 y (1980).

178 15 músicos en 1331, LLOMPART i MORAGUES (1980), p. 18y doc. 1.

179 Hoy trasladadas todas a lienzo se encuentran en el museo municipal de Barcelona y en el MNAC de la misma ciudad. GUDIOL Y ALCOLEA (1986), cat. 18 y 19, lams. 2 y 3, figs. 116-19.

En una tabla mallorquina de Pere Nisart (Fig. 23)¹⁸⁰ realizada a finales del siglo XV, sin embargo, el pintor mezcla los datos históricos aportados por las crónicas con el conocimiento de la fiesta cívica y así el portaestandarte de Jaime I lleva los colores de la bandera aragonesa en su vestido y en la gualdrapa del caballo, y la cimera con el murciélago que se mencionan en los documentos¹⁸¹. En la pintura de Nisart la bandera aparece sobre el castillete de la puerta de la ciudad en manos de un personaje que representa tanto al soldado que en 1229 escaló la puerta para colocar en ella la bandera del conquistador como al marinero que cada año trepaba a lo alto de la puerta de Santa Margarita para elevar el *standard* con la ayuda de una cuerda. La fiesta anual es renovación del episodio histórico y en la mente de Nisart el acontecimiento del pasado se presenta bajo la luz de la reinterpretación a la que se le somete en la festividad ciudadana que lo actualiza.

Fiestas del Oso

Un elemento recurrente y de gran potencia en el folklore medieval europeo es la figura del oso o del hombre-osos fruto de la unión entre el animal y una humana raptada¹⁸². Por toda Europa encontramos danzas dramatizadas en las que el mamífero es representado por un hombre disfrazado con pieles y máscara de oso que es cazado y encadenado por los humanos y llevado a la ciudad¹⁸³. Para muchos folkloristas estas danzas medievales, representadas en el mes de Febrero, son pervivencias de un antiguo mito, un rito de deshibernación de origen prehistórico que se ha mantenido en algunos lugares hasta la actualidad¹⁸⁴.

Ya a finales del siglo VIII o comienzos del IX el arzobispo Hincmar de Reims condena ciertos “vergonzosos juegos con osos” (*turpia joca cum urso*) y las “danzarinas” y “máscaras

180 Tabla del retablo de San Jorge del Museo Diocesano de Palma (finales del siglo XV).

181 La misma cimera aparece en una tabla del retablo de Marçal de Sax dedicado a San Jorge (*Victoria & Albert Museum*) que representa a Jaume I en la batalla del Puig.

182 El oso se relaciona con el salvaje y es un motivo muy extendido en el folklore europeo el mito de la mujer raptada por un salvaje o un animal que tuvo un hijo con él. En concreto con un oso el mito existe en el folklore vasco y se representaba hasta hace poco en una danza carnavalesca de Arles-sur-Tech (vid. BERNHEIMER (1952), p. 54).

183 En algunos casos (Arles-sur-Tech) muere pero es “resucitado” por un médico.

184 Vid. VAN GENNEP (1943). *Los Bailes del Oso* perviven todavía en el Vallespir (Prats-de-Mollo), en la zona catalana francesa, y hasta hace poco eran abundantes en la zona alpina y en todos los Pirineos (Cataluña, Andorra, Arles-sur-Tech, etc.)

demoníacas” que en ellos se utilizaban (*vel tornatricibus ante se facere permittat nec larvas daemonum qua vulgo talamascas dicunt*)¹⁸⁵ lo que prueba que no se trataba simplemente osos bailarines sino espectáculos más desarrollados que muchos no han dudado en considerar verdaderos dramas clasificables dentro del teatro carnavalesco¹⁸⁶. El tema de la caza del oso es también habitual en los romances de caballerías (*Valentin et Ourson*)¹⁸⁷ que en ocasiones dieron lugar a representaciones populares, como la catalana de *Rosaura de l'O*s que se escenificaba anualmente desde 1444 el día 24 de Febrero¹⁸⁸, y pasaron al teatro culto posterior (Calderón).

En el arte, el tema del caballero que vence al oso es relativamente frecuente en el arte medieval. Lo encontramos en el románico peninsular (Villacantid¹⁸⁹, Cámara Santa de Oviedo¹⁹⁰, Sta. Cecilia y Villavega de Aguilar¹⁹¹, Santillana¹⁹²) y en el gótico (claustro de Sta. María de Nieva (Fig. 24), Sillería de Oviedo)¹⁹³. Para la mayoría de los autores se trata de representaciones simbólicas de la lucha entre el bien y el mal y los cazadores son en realidad los “caballeros de Cristo” de los que habla San Pablo (*Efesios* VI, 10 ss.), en lucha contra el demonio simbolizado por el oso como en otros casos lo puede ser por el dragón o el jabalí¹⁹⁴.

En otros pocos casos puede tratarse del Rey David, vencedor de un oso (*Samuel* I, 17, 34-36) y figura de Cristo. Este es su significado en la portada de Malmesbury (ca. 1170) y en la arquivolta de la portada sur de la Catedral de Ourense, relacionada con modelos bizantinos a través del arte insular, ámbito en el que son relativamente frecuentes este tipo de representaciones¹⁹⁵.

185 *Capitula Synodica*, 710, año 852, cap. XIV, en Migne, P.L. CXXXV col. 776.

186 Sabemos por uno de los *Mirabilia* que en el carnaval romano (1142) se escenificaba la caza ritual de un oso personificado por un actor cubierto con una máscara y una piel de oso (vid. BERNHEIMER (1952), p. 55 y SCHMITT (1990), p. 240) y en el mismo contexto carnavalesco se representaba la danza de Arles-sur-Tech.

187 Hay varias ediciones del XVII con grabados como las de Lyon de 1605 y la de Londres de 1682 y sin duda el romance se representaba como se deduce de un grabado de Peter Brueghel (vid GAIGNEBET y LAJOUX (1985), pp. 144-45 y figs. pp. 114 y 116-17)

188 AMADES (1950-54), vol I. pp. 673-74 y 793-98.

189 Iglesia de Sta. Mª la Mayor (GARCIA GUINEA (1996), dibujo p. 265).

190 El capitel (ca. 1170-90) se encuentra situado sobre las estatuas-columna de Santiago el Menor y Felipe (ALVAREZ MARTINEZ (1999) fig. p. 101).

191 HERNANDO GARRIDO (1996), p. 202.

192 El capitel de Santillana es ya de comienzos del siglo XIII.

193 MARTIN (1982), fig. 7 lo interpreta siguiendo al *Génesis* 10, 9 “Como Nemrod, robusto cazador ante Yahvé”. Para el relieve de la sillería de la Catedral de Oviedo vid. MATEO GOMEZ (1979), pp. 313-14.

194 MATEO GOMEZ (1979), p. 214.

195 SANCHEZ AMEJEIRAS (2001), p. 166.

En la mayoría de los casos, sin embargo, es probable que se trate simplemente cacerías reales, “imágenes-fuerza” expresivas de los valores de la sociedad caballeresca (así hay que interpretar las cacerías de la Iglesia de San Francisco de Betanzos). No parece que en estas imágenes exista relación con la fiesta parateatral popular aunque tenemos algún reflejo de estos *Bailes del Oso* en obras no españolas como la ilustración de Salmo I del *Salterio triplex* de Cambridge (Fig. 25) en la que se opone la imagen del Rey David, juglar divino, a la de un juglar profano con máscara y pellejos de oso que toca un tambor rodeado de músicos y contorsionistas¹⁹⁶.

Fiestas de Toros

Las fiestas de toros estuvieron extendidas la antigüedad por todo el Mediterráneo. Su origen es prehelénico y las tenemos documentadas en Creta hacia el 1500 a.c. (frescos de Cnosos). En la península el toro debió de ser un animal sagrado desde tiempos muy antiguos como lo prueban las tumbas ibéricas decoradas con estos animales (Monforte del Cid (Alicante), siglo V a. c.), sin embargo no tenemos pruebas de la existencia de fiestas taurinas hasta una época posterior, ya en contacto con la cultura romana (uno de los primeros casos es el hombre luchando con un toro de la estela de Clunia¹⁹⁷) y quizá por influencia de la extensión del culto de Mitra o de los espectáculos circenses romanos que incluían frecuentemente el derribo de toros agarrándolos por los cuernos, suerte de mancornar que todavía permanece viva en la tauromaquia portuguesa (*forçados*).

Estos testimonios protohistóricos cuestionan la tesis tradicional del origen árabe de las fiestas de toros españolas y sitúan a la tauromaquia peninsular en un contexto general de culto al toro extendido por toda la cuenca del Mediterráneo.

196 *St. John College* Ms. B 18, fol 1r., escuela de Reims, principios del siglo XII. Para Schmitt la máscara del oso puede ser el doble animalesco del rey que había sucumbido a los encantos de Betsabé y había encarnado la locura ayudando a los filisteos lo que vendría a confirmar la ambivalencia del estatuto del juglar en la sociedad de finales del siglo XII y comienzos del XIII.

197 Algunos como ALVAREZ DE MIRANDA (1962) interpretan la estela, encontrada en las ruinas de la muralla romana, como un testimonio de la existencia de fiestas taurinas entre los celtíberos, pero el lugar en el que fue hallada y la inscripción latina que aparece en la pieza (TEO TAURO EST) no dejan lugar a dudas de que se trata de una obra de ambiente romano relacionada probablemente con el culto a Mitra o con los espectáculos circenses. (la estela es de tipo discoide (muy abundante en la zona en la época romana) y aparece figurada por las dos caras (en una un jinete armado y en la otra dos toros) se encuentra en el Museo Arqueológico de Burgos y aparece reproducida en OSABA y RUIZ (1974), fig. 12., sin embargo no veo la inscripción ¿hay otra o está en el borde de la pieza?

En la Edad Media las fiestas de toros siguieron en uso tanto en su versión aristocrática (rejones a caballo mencionados en el *Poema del Cid* y en numerosas *Crónicas*)¹⁹⁸ como en la versión popular (toros embolados y enmaromados)¹⁹⁹. Los festivales taurinos eran un ingrediente esencial en las *Entradas* reales del siglo XV tanto en España²⁰⁰ como en otros lugares (Italia), y parece que conservaron de la antigüedad cierto sentido religioso ya que sabemos de corridas ofrecidas por un voto y de fiestas taurinas celebradas en el contexto de festividades religiosas como el Corpus²⁰¹.

En la Edad Media peninsular tenemos documentadas varias fiestas populares de toros, especialmente la denominada *gallumbos*, fiesta del toro enmaromado de la que tenemos reflejo artístico en Asturias (San Pedro de Villanueva, Fig. 26)²⁰², Galicia (capiteles de Santo Domingo de Ribadavia (Orense, Fig. 27) y Sta. María de A Franqueira (Pontevedra)²⁰³, Castilla (León y Yuste, Fig. 28), Cataluña (Barcelona, Fig. 29) y Andalucía (Sevilla, Fig. 30)²⁰⁴.

El análisis de los ejemplos citados sugiere que el paseo del toro enmaromado por las calles de la villa era dirigido por uno (Ribadavia y Barcelona) o varios (Sevilla) hombres que en ocasiones aparecen haciendo piruetas (Yuste) y parecen disfrazados con extraños tocados y turbantes (Sevilla), ¿intervenían juglares o moriscos?²⁰⁵. En varios casos aparecen

198 En la *Crónica general de Alfonso X*, en el *Victorial de Don Pero Niño*, en la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, en la *Crónica de Don Alvaro de Luna* y en varios romances. Las *Partidas* aluden a profesionales que tenían como oficio alancear toros y hay referencias similares en el siglo XIV aunque parece que en la mayor parte de los casos se trataba de un entretenimiento aristocrático adecuado especialmente para las bodas y esponsales.

199 Sobre las fiestas populares de toros, medievales y actuales, vid. MATA y MARTIN (1996).

200 Aparecen mencionados, por ejemplo en el *Recibimiento del Rey Don Fernando en Valladolid* (vid. GOMEZ MORENO (1991) Apéndice 4).

201 Corpus de Murcia 1485, RUBIO GARCIA (1987). En Compostela eran tradicionales las corridas de toros en las fiestas del Apóstol desde fecha no bien determinada aunque los memoriales que se redactaron para convencer al rey de que levantara la prohibición de 1754 hablan de su celebración “casi desde el tiempo de la invención del sepulcro”. La asociación de las fiestas taurinas con las celebraciones religiosas es general en los siglos XVI-XVIII y todavía hoy la mayoría de las Ferias se celebran en honor de un Santo.

202 Para algunos se trata de labores agrícolas.

203 Para el capitel de la nave de Sto. Domingo de Ribadavia vid. MANSO PORTO (1993), I, pp. 140 y 256. Para el de la portada de la Franqueira (1343), copia reducida del anterior, MANSO PORTO (1996), p. 293 (con foto).

204 Estos últimos casos son todos relieves o misericordias de sillerías de coro, vid. MATEO GOMEZ (1979), pp. 338-339, figs. 318-20.

205 Nicolás Fernández de Moratín en su *Carta Histórica sobre el origen y progresos de las Fiestas de Toros en España* (Madrid, 1777) introdujo la tesis del origen árabe de las corridas de toros reglamentadas, costumbre que adoptarían los musulmanes a imitación de la practicada por los españoles desde época ancestral. El papel de los árabes consistiría en haber reglamentado la fiesta sustituyendo el alanceamiento salvaje de toros a pie que ya practicaban los españoles por las suertes codificadas y el rejoneo a caballo que habría inventado el “animoso moro Gazul”. Goya en su *Tauromaquia* se inspira en el texto de Moratín y presenta en efecto a musulmanes con turbantes lidiando toros en las primeras estampas de la serie, quizá ideadas para servir de ilustraciones a la reimpresión que se hizo en 1801 de la *Carta Histórica* de Moratín. El relieve de la sillería de Sevilla invita a pensar que Moratín no iba tan desencaminado como han supuesto investigadores posteriores y que si no pueden pensarse en un origen árabe, al menos cabe sostener que los musulmanes españoles prescindieron de las normas coránicas y mostraron entusiasmo por las fiestas taurinas como lo prueban

músicos (Sevilla y Ribadavia) y en los dos gallegos, un perro que muerde la oreja del toro, lidia con perros que describe Argote de Molina en el siglo XVI y tenemos también representada en las sillerías de Ciudad Rodrigo y Barcelona²⁰⁶ llegando sus ecos a los grabados de Goya (*Tauromaquia* n° 25 y litografía de Burdeos).

Las fiestas con toros enmaromados siguen celebrándose en nuestros días en numerosos pueblos españoles y muchas son sin duda pervivencia de los festejos medievales. En Allariz (Ourense) se celebra todavía una con buey enmaromado el sábado anterior al Corpus recuperada tras varias interrupciones (*Festa do Boi* o *Boi do Corpus*) cuyos orígenes se remontan según la leyenda al siglo XIV cuando un tal Xan da Arzúa salió a la calle en la procesión del Corpus montado sobre un buey arrojando hormigas rabiosas a la comunidad judía que al parecer se había burlado de la Fiesta del Sacramento en años anteriores²⁰⁷.

El desfile de los meses

En los más diversos lugares de Europa, desde Inglaterra a Italia y del sur de Francia a Alemania, se celebraron en la Edad Media fiestas y mascaradas sobre el calendario. Restos probablemente de un folklore agrario neolítico las tenemos documentadas en el mundo griego²⁰⁸, en Roma y en la Edad Media occidental siendo quizá su pervivencia actual los *mayos* que todavía se celebran en muchas zonas de Europa, entre ellas la Península Ibérica²⁰⁹.

Estas festividades populares de origen pagano no fueron impermeables a la influencia culta. La tradición literaria de los *Conflicti veris et biemis*, diálogos latinos entre la Primavera y

también las corridas que sabemos tuvieron lugar en la plaza de la Bribambra de Granada en la época nazarí.

206 MATEO GOMEZ (1979), p. 339 fig. 316. Otras escenas de lidia medievales en el artesonado de Silos (finales del siglo XIV, MATEO GOMEZ (1979), fig. 315) y en un relieve de la sillería de Yuste (Fig. 31).

207 Vid. RISCO (1979) I, pp. 670-71. PEREZ COSTANTI (1925-27) habla de fiestas de toros en Noia (A Coruña) desde el siglo XI aunque no hay pruebas claras hasta el XVIII.

208 Ateneo de Naucratis (ca. 200 d.c.) describe en su *Deipnosophiston* una procesión dionisiaca que tuvo lugar en Alejandría en la época ptolemaica en la que el Año era representado por un personaje con máscara teatral llevando una cornucopia y asistido por las Horas, el Día, el Mes y el Lustró. Reflejo de estas fiestas lo tenemos en el arte griego en obras como el friso helenístico de *Hagios Eleutherios* (Atenas, siglo I a.c.) y en los *menología rustica* romanos (vid. CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1994), p. 126).

209 Vid. FRAZER (1984)[1890]. Para el caso hispano CARO BAROJA (1979A) y GONZALEZ PEREZ (1989) para Galicia. Para Portugal VEGA DE OLIVEIRA (1984).

el Invierno que se acusan mutuamente en tono paródico, llevó a los *Minnesänger* alemanes a componer pequeñas piezas teatrales sobre el tema que se representaban en las fiestas del equinoccio de primavera, y al italiano Bonvesin da Riva a escribir a finales del siglo XIII su *Disputatio mensium*, pieza vernácula en forma de diálogo humorístico que fue probablemente representada por las plazas de villas y ciudades. Esta obra gozó de enorme popularidad en Italia inspirando numerosas “mascaradas del calendario” escenificadas durante el Carnaval desde la Edad Media hasta nuestros días en Nápoles, Istria y Campania²¹⁰. En ellas el tema es la lucha entre los meses y la rebelión de una parte de ellos encabezados por Febrero contra el “malvado Enero”, ocioso e improductivo, o bien el combate entre los meses rústicos (los de invierno y verano) y los cortesés (generalmente los tres de primavera y los de otoño)²¹¹.

En la Península a pesar de la ausencia de textos y pruebas directas no se puede descartar la existencia de mascaradas similares ya que tenemos testimonios indirectos en la literatura (*Libro de Aleixandre* (c. 2390-2402) y *Libro de Buen Amor* (est. 1270-1301), en la tradición popular²¹² y en el arte (*Sta. M^a del Azogue* de Betanzos, Fig. 32).

Especialmente teatral e “iconográfica” es la descripción del Arcipreste de Hita que pudo conocer menologios como los de Hormaza (Burgos) y Beleña de Sorbe (Guadalajara), localidad esta última que aparece citada en el *Libro de Buen Amor*. El Arcipreste que debió de conocer también la descripción de la Tienda de Alejandro, retoma el tema de los meses en la decoración de la Tienda de don Amor y en su descripción presenta a las estaciones como cuadros vivos inspirados quizá en la iconografía o en farsas populares a las que pudieran referirse las numerosas condenas de “juegos de escarnio”.

210 CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1994), pp. 119-25.

211 La asignación de un carácter a cada uno de los meses es muy antigua y tiene reflejo en el arte, por ejemplo en las *Muy Ricas Horas* del duque de Berry en cuyo calendario alternan meses con escenas caballerescas y meses con escenas campesinas. En el *Libro de Buen Amor*, Juan Ruiz denomina a los meses de primavera los “tres fijodalgo” (est. 1278).

212 En Galicia en los primeros días de Mayo salía a la calle desde la Edad Media o *Maio*, un hombre cubierto de hojas y ramaje diverso, enmascarado y tocado con un gorro cónico de juncos que recorría las calles de los pueblos y de ciudades como Compostela cantando estrofas que repetía el coro de muchachos que lo acompañaba (todavía permanecen vivos en la localidad lucense de Portomarín y en la leonesa de Villafranca del Bierzo). Era frecuente que las estrofas dieran lugar a una pequeña pantomima tumbándose el Maio en el suelo al tiempo que el coro cantaba: “*Levántate Maio/ que tanto dormiches,/ pasou o inverno/ e nono sentiches*” (vid. TABOADA CHIVITE (1972), p. 66 y GONZALEZ PEREZ (1989), pp. 46 ss.). El *Maio* gallego tiene naturalmente paralelos por toda Europa. Similares fueron los *Mayos* castellanos y aragoneses, los *Maiets* catalanes, el *João o Verde* portugués, el *Walber* y el *Waldmann* germánicos, el *Jack-in-the-green* inglés y el *Jorge Verde* de Carintia (vid. FRAZER (1984)[1890]).

En la *ekphrasis* de Juan Ruiz las “cuatro temporadas del año” se nos presentan en efecto como auténticos *tableaux-vivants* en los que los tres meses que componen cada estación actúan en directo sentados a la mesa mientras comen, o danzan (“Andan tres ricosomnes allí en una dança”, est. 1287a) y desfilan (“Tres labradores vienen todos una carrera”, est. 1294a), con atributos tomados de las artes plásticas pero quizá también de la realidad: el “fidalgo de flores lleno” (Mayo, est. 1286a) está probablemente inspirado en los *mayos* y los disfraces con flores de las farsas de calendario carnavalescas. Inspiración teatral pueden tener también los “tres diablos presos en su cadena” (est. 1282a) que Abril envía para tentar a dueñas, abades y arciprestes; demonios que, como ya observó Manuel Castiñeiras, parecen salidos de la escenificación de una pieza edificante²¹³.

Tanto el anónimo autor del *Libro de Alexandre* como el Arcipreste de Hita demuestran en sus descripciones el conocimiento de la iconografía de los calendarios medievales que desde el siglo IX habían introducido la costumbre, inspirada en los *menologia rustica* romanos, de representar cada mes por medio de la faena agrícola más característica del mismo. Estos calendarios con los trabajos de los meses, acompañados generalmente del signo del zodiaco correspondiente, aparecen primero en la miniatura difundiéndose en los siglos XII y XIII en la escultura y la pintura mural así como en las miniaturas de Salterios y Libros de Horas²¹⁴.

En los menologios medievales lo habitual es representar la escena misma del trabajo (la vendimia para Septiembre, la siega de los prados en Junio, la matanza del cerdo en Noviembre ... etc.). Existen variantes en la ordenación de los meses²¹⁵ y en la labor agrícola asignada a cada mes, adaptándose en general los trabajos a las particularidades del calendario campesino de cada región. En ocasiones las faenas agrícolas se abandonan y se sustituyen por atributos inspirados en ellas (un ramo y una guirnalda de flores para Abril o Mayo, una hoz para Julio, un racimo de uvas para Septiembre...) y los meses desfilan uno tras otro en ordenada procesión. Esta disposición aparece en el menologio de la fachada de la Catedral de Cremona y en el de la iglesia gallega de Sta. María del Azogue (Betanzos, A Coruña, Fig. 32) relacionado el primero con la *Disputatio mensium* de Bonvesin da Riva, al

213 CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1994), p. 128.

214 Sobre la iconografía de los meses en el arte medieval hasta el románico es básico el libro de WEBSTER (1988). Para el gótico véase MÂLE (1986)[1902], para la Península, la tesis doctoral de CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1993-94) y el libro de PEREZ HIGUERA (1997B).

215 El año puede comenzar en Enero, Julio, Noviembre, Marzo...

que pudo servir de fuente de inspiración, y el caso gallego con fuentes ultrapirenaicas inglesas, francesas e italianas²¹⁶.

En la formulación procesional de la iconografía de los meses que encontramos en el *Libro de Buen Amor* y en los capiteles de Betanzos tenemos sin duda un paralelo, sino una huella, de las mascaradas carnavalescas sobre el calendario aunque no es la única que puede detectarse en los menologios medievales. En algunas otras series de meses peninsulares pueden encontrarse características iconográficas que remiten a la fiesta popular. De acuerdo con la tesis de Manuel Antonio Castiñeiras, es este el caso de los pedestales en los que se alzan los meses de Abril de los calendarios de Beleña del Sorbe y del claustro de la Catedral de Pamplona²¹⁷, o de la iconografía de Mayo como un hombre a caballo con una guirnalda de flores en la cabeza y un arbolillo al hombro de Santa M^a de Nieva (Palencia), inspirado en los *maios* populares²¹⁸. Al substrato festivo popular remiten también las representaciones del mes de Abril como un personaje con una cruz de flores en cada mano (frontales navarros de Góngora y Eguillor)²¹⁹, que aluden probablemente a la procesión por los campos que se realizaba en las rogativas de San Marcos el 25 de Abril, o los casos (San Pedro de Treviño) en los que Junio se representa como un pelele vestido con pajas inspirado en los *cachimorros* y otros enmascarados similares que salían a la calle la víspera y el día de San Juan bailando y hostigando al público con pellejos rellenos de paja²²⁰.

216 El menologio de Betanzos fue identificado por Carmen Manso Porto en tres capiteles entregos del ábside sur de Santa María del Azogue, ubicación muy adecuada ya que ante la iglesia se celebraba el mercado en la localidad. La escultura de este templo fue realizada hacia 1387-1400 por el taller de la cercana iglesia de San Francisco, obrador de lejana filiación mateana. Manuel Castiñeiras en su estudio de los capiteles rechaza la existencia de relaciones con el desaparecido menologio de la portada norte de la Catedral de Santiago y destaca que la ordenación de los meses en procesión con Jano en el medio sólo tiene paralelos en el calendario italiano de Cremona y en el texto del poeta lombardo Bonvesin da Riva (vid. CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1993) y (1995), cap. IV, pp. 89-98).

217 CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1994), figs. 3 y 4.

218 Como ha señalado Manuel Antonio Castiñeiras, el Mayo de Nieva tiene paralelos en la escultura italiana (*Fontana Maggiore* de Perugia) y en la miniatura francesa contemporáneas (Horas Bedford fol. 4, CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1994), figs. 6 y 7) de modo que es posible que el escultor de Nieva, que trabaja a todas luces con un *schetchbook*, se hubiera inspirado en un modelo artístico y no en la realidad. En todo caso parece evidente que los originales sí tuvieron como modelo los *mayos* que recorrían y recorren los caminos rurales y las calles de los pueblos y ciudades de Europa. Por lo que respecta a los pedestales de Beleña y Pamplona podría desde luego tratarse de un eco lejano del *podium* de la estatuaria clásica.

219 Similares son las representaciones del Panteón de San Isidoro y de la cripta de Roda de Isábena (SUREDA PONS (1985), figs. 185 y 185) con un personaje que sostiene un ramo florido o una espiga en cada mano en referencia a los "reyes" y "reinas" de los festejos primaverales populares.

220 Vid. CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1994), pp. 132-33, figs. 8 y 9. Goliárdico, festivo y paródico es el menologio burgalés de San Esteban de Hormaza (ca. 1200) en el que los trabajos de los meses aparecen acompañados de una escena de banquete con los comensales engullendo a dos manos acompañados de un músico y una bailarina en una composición que parodia intencionadamente a la que es habitual en la Última Cena.

Fiestas cortesanas

He estudiado las representaciones juglarescas en el apartado dedicado al teatro popular porque su espectáculo es a mi entender de naturaleza popular aunque su ámbito de ejecución fuera a menudo el espacio cortesano, de modo que abordaré ahora el análisis de los espectáculos y representaciones cuyo origen es únicamente aristocrático como son los *entremeses*, los *momos* y las *Entradas* o *Recibimientos*, ya que si bien estos últimos tienen una vertiente popular y ciudadana, concluyen frecuentemente en un banquete cortesano en el que se desarrollan actividades espectaculares. Decadentes y fastuosos un tiempo, son los banquetes nobiliarios bajomedievales plagados de *entremeses*, invenciones, canciones y alegorías, el marco donde nace y se desarrolla, ya en los albores del Renacimiento, el único teatro que en la Edad Media puede recibir con justicia el calificativo de profano.

El conocimiento de estas fiestas resulta además indispensable para entender el teatro del Renacimiento que surge del desarrollo de la teatralidad profana medieval cuyo espacio privilegiado se encuentra en los festejos ciudadanos y cortesanos²²¹ que si no son propiamente dramáticos, por carencia de intriga y de diálogo coherente, sí son espectáculos y de naturaleza indiscutiblemente teatral. Como ha señalado Joan Oleza “si el teatro religioso medieval nace por ensanchamiento de las pautas del ceremonial litúrgico, el teatro profano renacentista lo que ensancha son las pautas de un ceremonial menos solemne pero no por ello menos ilustre en la historia de la cultura: el del banquete”²²².

Quizá el más conocido de estos banquetes medievales y paradigma de la trascendencia social y política de los convites nobiliarios sea el famoso Banquete de Lira (1454), en el que la corte de Borgoña hizo solemnemente votos de cruzada contra el turco después de asistir a un espectáculo de *tableaux-vivants*, y complicadas maquinarias²²³, pero banquetes similares los tenemos documentados por toda Europa y en ellos surgió un género teatral, el *Entremés*, con gran pervivencia posterior tanto el mundo medieval (en las procesiones del Corpus) como el teatro del Renacimiento y el Barroco.

221 En palabras de Shergold: “La historia del drama profano antes de 1500 debe de ser identificada con la historia de las fiestas” (SHERGOLD (1967) p. 140).

222 OLEZA SIMO (1992), pp. 53.

223 Vid. HUIZINGA (1978), pp. 367-69.

El *entremés* (del francés *entre méts*, o sea, entre platos o servicios²²⁴) tenía en su origen un sentido culinario, refiriéndose a un manjar especial que se servía entre dos platos principales. Más tarde se utilizó también en referencia a los “entretenimientos” que se hacían entre los platos de un banquete, que consistían generalmente en la exhibición de un plato especialmente decorado y provisto de artificios (un pavo sobre el que los caballeros solían prestar extravagantes votos y juramentos, o un pastel lleno de pájaros vivos que salían volando como el que le presentaron en París a Carlos VIII en 1484²²⁵).

Pronto los entretenimientos e invenciones se fueron complicando, se añadió un aparato alegórico y emblemático, intervinieron actores que recitaban divisas o motetes y, en ocasiones, diálogos, y se utilizaron recursos escenográficos cada vez más complicados y espectaculares: máquinas aéreas, música, girándolas, arquitecturas efímeras, efectos luminosos y odoríferos... , que los acercaron a lo que modernamente entendemos por Teatro²²⁶.

En la Península, la palabra *entramés* aparece por primera vez en catalán en 1344 pero con sentido culinario. Para referirse al espectáculo se utiliza probablemente en 1373 y con seguridad en 1397, año en que Lluís Borrassá recibe el encargo de hacer entremeses para la entrada en Barcelona de Martín I. Con un sentido claro de referencia al espectáculo se utiliza también en la descripción de los festejos de la Coronación de Martín I en Zaragoza en 1399, en otro encargo de un entremés a Borrassá en 1400, y en los relatos de la Coronación de Fernando de Antequera 1414²²⁷, siendo a partir de entonces la palabra habitual para designar las representaciones y la escenografía de las procesiones del Corpus.

En castellano la voz aparece en 1421 en las glosas de Enrique de Villena a su traducción de la *Eneida* en las que explica el significado de la palabra “Teatro” utilizando a San Isidoro (de él toma la etimología de *fornix* (parte del teatro)=fornicar), a Eiximenis y a Aulio Gelio. En la glosa aparece la primera explicación de la palabra *entremés* como representación y se demuestra que Villena conocía de las ceremonias de Coronación,

224 Deriva del latín *intermissus*, participio de *intermittere* (intercalar). En castellano la voz aparece según Corominas en 1427 tomada del catalán donde la tenemos documentada en el siglo XIV.

225 Se conserva una relación en castellano de los festejos en un manuscrito inédito del Escorial (Ms. E.IV.5) que cita GOMEZ MORENO (1991), pp. 90-91.

226 Sobre el origen de los entremeses españoles véase BONILLA Y SANMARTIN (1921), pp. 85 ss., LOPEZ MORALES (1968), pp. 224 ss. y VAREY (1992). No he podido consultar la tesis de SHAFFER JACK (1923), obra clásica sobre el asunto.

227 Vid. VAREY (1992). Los documentos sobre Borrassá, ya citados, en MADURELL i MARIMON (1949), pp. 57-58 y (1950), pp. 130-332 y 144-46.

Entradas Reales etc. —él mismo fue probablemente autor de entremeses para ellas como luego veremos-, conocimiento que condicionó su concepción del teatro al que ve fundamentalmente como espectáculo en el que el texto apenas tiene importancia²²⁸. Parece, sin embargo, que el uso de la voz entremés con este sentido no se generalizó hasta finales del siglo XV ya que hay numerosos textos castellanos de mediados del XV en los que el término aparece como una palabra nueva (“*estos autos, que agora nuevamente aprendimos, que llaman entremeses*”²²⁹) y en muchos casos con un sentido no teatral²³⁰.

Esta costumbre de los entremeses provocó sin duda un aumento del interés nobiliario por el fenómeno teatral propiciando el desarrollo de un teatro profano y cortesano en la segunda mitad del siglo XV. En el caso castellano, sabemos que además de los *entremeses* y los *momos* que estudiaremos a continuación existió un teatro de damas cortesano²³¹ y es probable que algunas piezas como las *Coplas* de Cota y Puertocarrero, la *Egloga* de Francisco de Madrid o la *Querrela entre el Viejo, el Amor y la Hermosa*, de las que se discute su naturaleza teatral, hayan sido en realidad pensadas para ser representadas en un espacio cortesano, ante un público restringido y con un mínimo de escenificación como la que se exige en el comienzo del *Coloquio* de Rodrigo de Cota. (“...el Amor y un Viejo que, escarmentado dél, muy retraydo se figura en una huerta seca y destruyda, do la casa del placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobreçilla choça metido...”). Como ha señalado Lázaro Carreter, llamarle a esto “teatro cortesano del XV” puede ser aventurado pero no lo es más que calificar a los tropos de “drama litúrgico”²³².

228 Vid. CATEDRA GARCIA (1983).

229 Alfonso de Cartagena, *Doctrinal de caballeros*, Burgos, 1487, la cita en ALVAREZ PELLITERO (1990), p. 47.

230 Vid. VAREY (1992), p. 74. Hay, no obstante también casos en los que el vocablo se utiliza con sentido teatral como la referencia a las “muchas fiestas e muy ricas justas e otros entremeses” de la Crónica de Don Alvaro de Luna (SHERGOLD (1967), p. 122).

231 FORRADELLAS FIGUERAS (1970), da noticia de una mención en el índice de la biblioteca del marqués de Montealegre de una “*Relación de las comedias que se hicieron el año 1474, a la Reina doña Isabel, y a la Princesa doña Juana, representadas por sus damas*” (fol 24-51). La cita ya había sido vista por Nasarre y Lampillas aunque con errores que llevaron a desecharla por falsa.

232 LAZARO CARRETER (1981), p. 68. Carreter no cree excesivo hablar de un teatro profano en la segunda mitad del XV incluso delimita en él varias tendencias: Una política a la que pertenecería la *Egloga* de Francisco de Madrid (1495), pieza a la que podrían añadirse las *Coplas de Mingo Revulgo* (1464) y, con matices, espectáculos político-teatrales como la *Farsa de Avila* (1465). Otro género es el de los Autos de amores al que pertenece la *Queja que da su amiga ante el dios de Amor* de Escrivá. Tenemos también piezas elegíacas, en la línea de las comedias latinas tipo *Pamphilus* (*Coplas de Puertocarrero*), y el género de los *Debates* como las *Coplas* de Rodrigo de Cota para las cuales Carreter, frente a la opinión comúnmente aceptada, postula su representación.

En el resto de los reinos peninsulares la situación del teatro cortesano no es exactamente la misma que en Castilla. En Portugal no encontramos nada similar, fuera de los momos y entremeses, hasta pasado 1500, si bien con Gil Vicente el teatro cortesano portugués superará con creces al resto de los peninsulares. En los reinos catalanes abundan las noticias

Entradas Reales

Probablemente la más espectacular de las fiestas cívicas –prescindiendo aquí del Corpus por su carácter religioso²³³– sea la *Entrada Real*; la ceremonia con la que las ciudades de los siglos XIV y XV recibían a los reyes cuando acudían a visitarlas. Ya en el mundo romano existía el ritual del *adventus* con el que se recibía al Emperador que visitaba las provincias y la costumbre no se olvidó en la Edad Media aunque hasta finales del siglo XIII la ceremonia no pasaba de ser un homenaje por parte del pueblo encabezado por los notables de la villa que hacían entrega simbólica al monarca de las llaves de la ciudad. Desde principios del siglo XIV, sin embargo, (1301 en Flandes) la *Entrada* se convirtió en un espectáculo público de primera magnitud con música, desfiles, decorados y representaciones teatrales como las que Felipe IV ofreció en París a Eduardo II de Inglaterra en 1313 (se escenificó la vida de Cristo desde el Nacimiento a la Resurrección, luego el Juicio Final y una pieza profana, el *Renard*) o los “Misterios del Antiguo Testamento y del Nuevo” que la ciudad de París presentó al duque de Bedford en 1424²³⁴.

Eran también muy frecuentes en estas entradas reales, especialmente en las francesas y flamencas, los cuadros vivos de temática religiosa o alegórica²³⁵ con figuras mudas vestidas apropiadamente y llevando rótulos identificativos²³⁶. Grandioso debió de ser sin duda el *tableau-vivant* que la ciudad de Gante ofreció a Felipe el Bueno en su Entrada de 1458 escenificando con centenares de figuras el *Retablo del Cordero Místico* que los Van Eyck habían pintado para la iglesia de San Bavón, patrono de la ciudad²³⁷.

En España, este tipo de festejos están documentados en el área catalano-aragonesa

documentales pero los textos son muy escasos y sólo se ha conservado algo a partir de 1500 (*Farsa d'en Cornet*) que aunque emparentada con la tradición medieval responde a presupuestos modernos y enseguida se castellaniza, lo que no sucede con el teatro religioso popularizante (vid. textos en ROMEU i FIGUERAS (1962). Es probable que este teatro cortesano tuviera su correspondencia en un incipiente teatro popular. Al menos en el caso catalán los diálogos del *Cancionero de Híjar* (XV-XVI) o la obra de los escritores dramáticos valencianos de fines del XV (Bernat Fenollar...) hacen pensar en ésta posibilidad (vid. ROMEU i FIGUERAS (1962), pp. 32-33).

233 Las fiestas del Corpus se analizan en el Apéndice IV. Sobre las fiestas y procesiones del Corpus en relación con el ceremonial de las Entradas se ha pensado (Durán y Sampere, Romeu Figueras, Llompart...) que la comitiva festiva del Corpus se calcó del ceremonial de las Entradas Reales, ya que las procesiones anteriores tenían más bien un carácter sombrío. Elie Konigson por el contrario, habla, a propósito de algunas entradas de Carlos VIII de Francia, de un verdadero *Fête Roi* organizado sobre el modelo de la *Fête-Dieu* (KONIGSON (1975).

234 Vid. NELSON (1972), pp. 125 ss., con datos de Petit de Julleville.

235 En las Entradas celebradas con motivo de bodas o enlaces era frecuente que los cuadros representaran escenas de matrimonios tanto bíblicas como clásicas (vid. HURLBUT (1996), pp. 73-75).

236 Varios casos en HEERS (1988), p. 9.

237 Vid. BERGMANS (1907).

desde finales del siglo XIV, no así en Castilla donde no la costumbre se importó de Aragón a mediados del siglo XV, extendiéndose en la época de los Reyes Católicos y desarrollándose en el siglo XVI por influencia italiana y flamenca (numerosas *Entradas* de Carlos I y Felipe II)²³⁸.

Sabemos que en Valencia en 1373, en la *Entrada* del infante Don Juan, duque de Gerona, y su mujer Mata d'Armagnac, se construyeron castillos *ab fusta* (de madera), galeras y un dragón²³⁹, y que en la Coronación de Martín el Humano en la Aljafería de Zaragoza (1399), se utilizó un ingenio volador (*nube*) en el cual un ángel bajaba para servir vino y cerezas al monarca. Estos artefactos aéreos los tenemos documentados en el teatro religioso en dramas de la Ascensión y la Asunción pero tanto en la Península como fuera de ella los testimonios más antiguos son de ámbito urbano y cortesano, medio en el que debieron de haberse descubierto pasando luego al teatro religioso²⁴⁰. En 1402 con motivo de la entrada de Martín I en Valencia dos ángeles bajaron de las torres de la *puerta de Sarans* y coronaron a la nuera del rey, Blanca de Navarra, y en 1481 fueron tres los ángeles que descendieron de la puerta de Serranos en un carro triunfal para entregar las llaves de la ciudad a los Reyes Católicos²⁴¹.

Valencia parece haber sido la ciudad peninsular con mayor afición a estos festejos o al menos la que más noticias nos ha conservado en su *Libre de Memòries* que nos informa de como en muchos de ellos se representaban los mismos entremeses que en el Corpus, del papel de los juglares, de los “seis salvajes y dos turcos con osos” que salieron en 1414 con motivo de la entrada de Fernando I o del Ángel Custodio de la ciudad que desfiló en la entrada de Juan II en 1459²⁴².

238 La primera noticia procedente del ámbito castellano es la de la recepción que el Conde de Haro ofreció en Briviesca (Burgos) a Doña Blanca de Navarra “sacando cada oficio su pendón e su entremés lo mejor que pudieron, con grandes danzas e muy gran gozo e alegría” (*Crónica de Juan II*, cap. XIV). Ya de la época de los Reyes católicos son las Entradas en Toledo (Enero de 1446), la de Sevilla (1477) y la de Valladolid a Fernando el Católico en 1509 (vid. GOMEZ MORENO (1991), pp. 92-93)

239 CARRERES ZACARÉS (1925), vol II, pp. 28-29. OLEZA SIMO (1992), p. 49.

240 En Europa el testimonio más antiguo documentado está en la descripción de Froissart de la entrada de Isabel de Baviera en París como esposa de Carlos VI en 1389 (texto en castellano en MASSIP i BONET (1992), p. 83 y (1999), p. 79, véase también HUIZINGA (1978), p. 374). En la península el primer caso en 1399 en la Coronación de Martín el Humano en Zaragoza. Otro caso peninsular de la utilización de uno de estos artilugios aéreos en un contexto de Entrada real lo tenemos en Lisboa en las fiestas nupciales de Doña Leonor de Portugal que casaba por poderes con el emperador Federico III (1451). En ellas, de acuerdo con el testimonio del embajador N. Lanckman, un niño-ángel descendió desde una de las torres de la catedral lisboeta para coronar a la nueva reina (NASCIMENTO (1992), pp. 34-37).

241 FERRER VALLS (1994) p. 159.

242 FERRER VALLS (1994) pp. 158-61. Sobre las fiestas valencianas se ha realizado no hace mucho una tesis doctoral dirigida por José Luis Sirera que conozco por TESEO pero no he podido consultar: ADELANTADO SORIANO, Vicente, *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro valenciano*, Universidad de Valencia, curso 95-96.

En el área castellana y en Portugal también tenemos documentados festejos similares pero en fechas tardías y, según todos los indicios, como una costumbre importada a imitación de los usos franceses, flamencos, italianos y aragoneses²⁴³. La entrada de Felipe II en Sevilla en 1570, por ejemplo, en la que se levantó un arco de triunfo alegórico y se le ofreció al monarca un espectacular *tableau vivant* con una montaña artificial que representaba al Parnaso con las Musas, Apolo y las Gracias²⁴⁴, tiene su modelo claro en la representación que se le ofreció a una embajada polaca que visitó en 1565 a las cortes de los Valois y los Austrias reunidas en las Tullerías y en Bayona, festejos que fueron recogidos por Antoine Caron en una serie de pinturas luego convertidas en tapices en Bruselas a partir de cartones de Lucas de Heere (1580, Lam. VIII, Fig. 24)²⁴⁵.

Aunque el reflejo de estas fiestas en el arte no sea muy intenso²⁴⁶, este último caso es una buena prueba de cómo las artes plásticas pueden ayudar a visualizar la naturaleza de estos festejos o de otros similares como los fastos de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia que tenemos reproducidos en un friso de la fachada del Ayuntamiento de Tarazona (Fig. 33)²⁴⁷. Fuera de la Península, pero en relación con la *Entrada* de un rey español, tenemos el caso del friso de la entrada principal del *Castelnuovo* de Nápoles, obra

243 Para Portugal véase ALVES (s.a) que proporciona noticias desde la década de 1440. Sobre el resto del continente, lo más reciente es el libro de KIPLING (1998).

244 Conservamos una minuciosa descripción de Juan de Mal Lara (*Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... al Rey D. Philippe, N. S.*, Sevilla, 1570. Los párrafos más significativos en SENTAURENS (1984), I, pp. 32-34. Lo relativo al Parnaso en nuestro capítulo dedicado a Escenografía y Arte. Sin duda Felipe II se había acostumbrado a estos festejos durante su minoría y sus viajes por sus provincias del norte. El componente alegórico-mitológico es típico de las Entradas del Renacimiento pero también lo encontramos a finales de la Edad Media. En las celebraciones de Trento realizadas para Felipe II se simuló una boca del infierno en la que estaba un Hércules en relieve que sacaba del infierno a Cerbero, un episodio heroico que tiene un claro paralelo en el Descenso de Cristo a los infiernos venciendo al demonio y que alude al papel del monarca español como vencedor de la herejía (CHECA CREMADES (1987), p. 223).

245 El tapiz, junto con los 7 restantes de la serie conocida como Valois-Medici, se encuentra actualmente en la galería de los Uffici de Florencia. (reproducciones en WICKHAM (1980)[1959], pl XII, nº 17 y JACQUOT (1956), pl. XX). Sobre los tapices dos trabajos en JACQUOT (1956) (J. Ehrmann y P. Francastel), el primero fundamental ya que demuestra que los tapices se inspiran en pinturas de Caron y que fueron realizados en Bruselas y no en Anvers, reconstruyendo las vicisitudes que sufrieron hasta llegar a Florencia. Sobre las representaciones dramáticas en la corte de los Valois vid. LEBEGUE (1956).

246 Leo van Puyvelde, partidario en muchos de sus trabajos de la tesis de la influencia del teatro en el arte (vid. PUYVELDE (1955), niega su influencia en la pintura flamenca y rechaza la hipótesis de que los arcos de triunfo y las fachadas levantadas para las entradas reales fueran las que introdujeron la arquitectura renacentista en la pintura del Norte (PUYVELDE (1960)). En todo caso, no se puede negar que hay obras de arte que reproducen deliberadamente estas entradas (relieves de Castelnuovo y Tarazona) y que en casos concretos hay determinados detalles que sólo pueden explicarse como fruto de la influencia de estos festejos en la imaginación de los artistas. En la pequeña villa de Mühlhausen (Turingia), por ejemplo, las estatuas del emperador Carlos IV y su familia aparecen en un balcón de la iglesia saludando amablemente al pueblo como lo hicieron en la realidad durante el recibimiento que les tributó la ciudad en 1375 (PANOFKY (1998)[1953], fig. 15).

247 Magníficas reproducciones y estudios de varios autores en *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, 2000. Las ceremonias de la coronación de Carlos V han quedado también recogidas en un manuscrito iluminado de 1530 (ed. facsímil con estudios de B. Schimmelpfennig y G. Morello)

de Francesco Lavrana, que representa la entrada en la ciudad de Alfonso V el Magnánimo en 1441 y los festejos de 1443. Alfonso de Aragón fue recibido por Alejandro Magno y Julio César, precedidos por la Fortuna y las Siete Virtudes, la primera de las cuales, con un cetro en la mano y la esfera del mundo a sus pies, recitó un soneto²⁴⁸. Los festejos de 1443 incluyeron el desfile de las tropas de los aliados, carrozas con alegorías de la Justicia, la Fuerza y la Victoria y el Rey en su trono y bajo baldaquino en una carroza, rodeado por las coronas de sus seis reinos (Fig. 34). Los bajorrelieves de Lavrana, alegorías de la prosperidad y el buen gobierno, decoran el arco triunfal de entrada al *Castelnuovo* que, *more romano*, sustituyó al arco de madera levantado para el desfile. No hay sin embargo exhibición de vencidos por lo que el triunfo del rey aragonés se aleja de los precedentes romanos y medievales y muestra un nuevo talante, una inspiración humanista que lo pone en relación con los triunfos alegóricos y mitológicos del Renacimiento italiano.

El *Triunfo*, es una variante italiana²⁴⁹ del ceremonial de las *Entradas* que consiste en un espectáculo procesional organizado en torno a una gran carroza decorada escoltada por jinetes, pajes, músicos y otros personajes todo con una evidente intención simbólica, pensado por una mente rectora y ejecutado por artistas: pintores, escultores, tapiceros etc. A lo largo de su recorrido por la ciudad el carro se detiene en plazas y encrucijadas y los personajes entonan *cantos* apropiados al tema en los que se explica el significado de la decoración, el vestuario etc., de modo que la procesión se convierte en una lección para los espectadores. Los temas de los *canti* que se conservan abarcan desde el campo mitológico: el *Trionfo di Bacco e d'Ariana*, compuesto por el propio Lorenzo de Médici, o el *Trionfo di Paris i Elena*, al científico (*Triunfo de las cuatro Ciencias Matemáticas*) pasando por los que tratan de las virtudes, del amor, de los cuatro temperamentos, de las edades del hombre o de episodios históricos.

La idea del Triunfo tiene su origen en los fastos militares de la antigua Roma, en la costumbre de que el ejército vencedor entrara en Roma en solemne desfile hasta el Capitolio, con el general o el emperador victorioso en un carro triunfal y exhibición del

248 La entrada en Nápoles fue relatada por Antonio Becadelli el Panormita, cuya obra tuvo varias traducciones castellanas.

249 Los *Triunfos* militares son exclusivos de Italia y no aparecen en Francia ni en Alemania o Inglaterra aunque sí hay casos de desfiles militares con los vencidos encadenados, como el que tuvo lugar en París, encabezado por el rey Felipe Augusto tras la victoria de Bouvines (vid. HEERS (1988), p. 8).

botín, de los prisioneros vencidos y sus armas y de los esclavos encadenados²⁵⁰. Esta costumbre pervive en la Edad Media sobre todo entre los que se pretenden herederos de la corona imperial y así Federico II celebra en Cremona en 1237 su victoria sobre una coalición de ciudades lombardas liderada por Venecia con un *Triunfo* a la antigua llevando en lugar destacado el *carroccio* de los vencidos con su jefe militar, el *Dux* veneciano, cubierto de cadenas.

En paralelo a la recuperación de estos Triunfos militares, que siguen en uso hasta bien entrado el siglo XVI, se desarrollan también Triunfos alegóricos y pacíficos empleados en la exaltación de la fe (*Triunfo de Santo Tomás* en Santa M^a Novella de Florencia²⁵¹) o como recordatorio de la muerte, incluso en un contexto carnavalesco como el que sirvió de marco para el *Trionfo della Morte* preparado por Piero di Cósimo en la Florencia de Savonarola²⁵² en el que se hizo desfilar un enorme carro tirado por búfalos y cubierto de tapicerías negras en el que iba la muerte con su guadaña²⁵³. Estos triunfos carnavalescos de la Florencia de los Medicis, reconducen la fiesta popular y contestataria hacia la alabanza, el elogio y la propaganda política y muestran una vez más la insistencia de los vínculos entre la literatura y las artes plásticas, entre el arte, la escena y la vida misma.

La pompa de las Entradas triunfales y la modificación del espacio cívico con decoraciones postizas y efímeras responde a una sensibilidad prebarroca de la que nos han llegado testimonios artísticos directos en grabados flamencos, en la tablilla italiana de Biccerna²⁵⁴ y en un par de grabados españoles que reproducen un arco levantado para la entrada de Carlos V o Felipe II en Sevilla y un puente cubierto preparado en la ciudad de Mallorca para la entrada de Carlos V en 1541, obra diseñada por Gabriel Sampol²⁵⁵.

250 Tenemos naturalmente reflejos de estas ceremonias en el arte, algunos tan famosos como los relieves del Arco de Tito en Roma.

251 Estos *Triunfos* religiosos se hacen más frecuentes en los siglos XVI y XVII (Ticiano, Rubens etc.) con variantes que abarcan desde el *Triunfo de la Fe* hasta los *Triunfos* de Cristo, la Virgen, Adán, los Santos Padres etc. (vid. MÂLE (1995) [1922], pp. 278 ss).

252 Vasari le atribuye en su biografía la invención de estos triunfos carnavalescos o al menos el haber sido el primero en obtener éxitos y prestigio con su elaboración

253 HEERS (1988), p. 222. Hay casos en el arte en ilustraciones italianas y francesas del *Trionfo della Morte* de Petrarca (ss. XV y XVI, en los que la Muerte aparece con la guadaña sobre un carro tirado por bueyes, que parecen inspirados en los *Trionfi* ciudadanos (ilustraciones en TENENTI (1957), figs. 41-44, véase también nuestra Lam. XV, Fig. 23).

254 ZORZI (1979), p. 453.

255 MASSIP i BONET (1991) fig. 41. En el Barroco, estos arcos de triunfo efímeros proliferan por toda Europa, véase, a modo de ejemplo el grabado de uno levantado con motivo de la entrada de Felipe III en Lisboa en 1619 en una lámina de Joao Baptista Lavanha, *Viaje de la Catholica Magestad del Rei D. Felipe III N.S. al Reyno de Portugal*, Madrid, 1622 (SOTO CABA (1991) ficha 1).

Además de estas obras en las que se reproduce deliberadamente un *Triunfo* histórico concreto, son abundantes en Italia las obras en las que aparecen reflejos indirectos que prueban la inspiración de los artistas en estos festejos. El famoso *Triunfo de Federico de Montefeltro* de Piero della Francesca, por ejemplo (Fig. 35), podría no ser simplemente una obra alegórica basada en textos literarios (Petrarca) sino la representación de un episodio de las fiestas nupciales de Federico y Battista en Pesaro en 1460. Aunque ninguna crónica indica que los esposos hicieran su entrada en la ciudad en carros, la escena de Piero tiene todo el aire de “cosa vista” (eso sí entremezclada con recetas de taller como los paisajes), y conociendo la importancia de los “carretones” (*carroccio*) como símbolo y emblema de las ciudades italianas y la costumbre de las entradas nupciales en carreta (el Dux de Milán, Francisco Visconti ofreció una a su cuñada Blanca María para que hiciera su entrada nupcial en la ciudad) se puede juzgar razonablemente que Piero reproduce lo que había visto en la realidad²⁵⁶ y lo mismo cabe pensar de otras obras como el *Trionfo di Minerva* de Francesco del Cossa, el *Trionfo della Fama* de Giovanni di Ser Giovanni (Fig. 36)²⁵⁷ o el *Trionfo di Diana* de Mantegna. En este último caso hay datos que lo avalan en las crónicas locales y en el *Trionfo* de G. di Ser Giovanni la *nubola* de madera que rodea a la Fama no deja lugar a dudas²⁵⁸.

Nada similar a estas obras italianas he podido encontrar en el arte español de la época que nos ocupa. La idea del *Triunfo*, sin embargo, no era desconocida en las cortes peninsulares y sabemos por la *Cronica de Juan II* de Alvar García de Santamaría que en el curso de las ceremonias de la Coronación de Fernando de Antequera en la Aljafería de Zaragoza (1414) tuvo lugar un banquete-espectáculo concebido como un auténtico *Triunfo* del monarca²⁵⁹. También en el *Recibimiento que se fixo al Rey Don Fernando en Valladolid* en los primeros años del siglo XVI, se representaron unos *Triunfos* con gran aparato escénico

256 Vid. FRANCASTEL (1988), p. 274.

257 Mediados del siglo XV, Museo del Palacio Davanti (Florencia).

258 Vid. FERRI PICCALUGA (1982). Mantegna compuso también en Mantua una serie del *Triunfo de Cesar* (1484-94, hoy en Hampton Court), muy imitada y grabada por él mismo (MÁLE (1995)[1922], fig. 152, versión de Simon Vostre), y es por influencia de estos grabados que la idea del *Triunfo* se difunde en los países del Norte. Obras como la serie de 14 xilografías del *Triunfo de Maximiliano I* grabadas por un equipo de artistas dirigidos por Durero entre 1516 y 1518 no parecen, a diferencia de las italianas, ser el reflejo de un desfile real sino representaciones alegóricas inspiradas en los *Trionfi de Petrarca* y el conocimiento de los *Triunfos* pictóricos italianos. (Reproducciones de algunas xilografías del *Triunfo de Maximiliano* en CHECA CREMADES (1993), p. 105 –carro de Maximiliano-, y JANSON (1952), lam. XXXVII b –carro de los bufones de la corte-).

259 *La Crónica de Juan II*, BNP Ms. Esp. 104, fols. 187-205, puede consultarse en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 99, pp. 447-61. Sobre el carácter de las ceremonias vid. MACKAY (1987).

destinados a la exaltación del monarca, uno de ellos dedicado a la Fortuna (con la rueda, los reyes derribados y Fernando arriba), otro a la Fama y otro a las Virtudes²⁶⁰.

260 Vid. GOMEZ MORENO (1991), pp. 151-58.

Momos

Uno de los entretenimientos más populares en las cortes europeas de finales de la Edad Media y el primer Renacimiento fueron los *Momos*, festejos de salón en los que participaban damas y caballeros con máscaras y disfraces (la voz *momo* se refiere tanto al espectáculo en sí como a los enmascarados²⁶¹), danzando al son de la música y circunstancialmente representando una pantomima o recitando textos cortos que componen un pequeño drama. Los momos se celebraban casi siempre, como los *Entremeses*, en un contexto de banquete –generalmente cena-, tanto en bodas, cumpleaños y otras celebraciones nobiliarias como en las *Entradas* y *Recibimientos* de príncipes, siendo muy populares en Castilla y Portugal pero, extrañamente, casi desconocidos en Cataluña²⁶².

En los reinos peninsulares los momos se introdujeron en las primeras décadas del siglo XV. Los tenemos documentados en Portugal en 1413, 1429, 1451, 1486 y 1490²⁶³ y en Castilla en 1436 (*Crónica del halconero de Juan II*) y 1461 (*Crónica de Lucas de Iranzo*). En los primeros momentos parece que estos momos no eran sino disfraz, baile y espectáculo puro, pero poco a poco se les fueron añadiendo elementos literarios, si bien el componente espectacular siguió siendo el dominante.

La mayor parte de los datos que poseemos sobre estos festejos cortesanos son indirectos y proceden de crónicas históricas o descripciones de testigos visuales, siendo los textos escasos. En la península tenemos uno de Gómez Manrique (*Breve tratado para unos momos...*) compuesto en 1467 por encargo de Isabel de Castilla para unos momos que se representaron con motivo del cumpleaños a su hermano²⁶⁴. Conservamos también la *Momería* de Francesc Moner (después de 1498) en la que se describen unos momos

261 En Portugal el término *momo* se refiere en principio a las máscaras (el *momum quadratum* mencionado en 1256 en el testamento de la Infanta Doña Mafalda), luego a los enmascarados (1413, *Crónica da Tomada de Ceuta*) y finalmente a la representación.

262 En el resto de Europa los tenemos documentados en Inglaterra (*Mummings*), en Francia (*momés*) y en Italia (la *momarie* veneciana). El origen del vocablo es incierto: para Corominas es una voz de creación expresiva paralela a mimo. Para Alonso de Cartagena (siglo XV) deriva del latín *Momus*, Dios que se dedicaba a ridiculizar a los demás Dioses. Tanto en castellano (*momear*) como en francés (*mommer*) se documentan verbos que aluden a la actividad de los momos. En el castellano actual el término *momo* sigue en uso con el significado de gesto o acción burlesca.

263 Sobre los momos portugueses véase el trabajo clásico de Eugenio ASENSIO (1974)[1958], pp. 25-36 y el capítulo más reciente que les dedica REBELLO (1984), cap. 7, pp. 45-58. Dedicar también apartados al asunto casi todos los estudiosos de la obra de Gil Vicente ya que se piensa unánimemente que los momos son una de las fuentes del teatro vicentino (véase, por ejemplo STEGAGNO PICCHIO (1982), pp. 141 ss. y TEYSSIER (1985), pp. 31-36).

264 He consultado la versión de Foluché Delbosc en la edición de ALVAREZ PELLITERO (1990), pp. 133-139.

transcribiendo sus textos y proporcionando numerosos datos sobre el vestuario y la escenografía que acompañaba a la representación, ahora de naturaleza inequívocamente teatral²⁶⁵.

Las relaciones de estas fiestas con las artes plásticas son intensas aunque no resulta fácil determinar en cada caso si es el arte el que se inspira en las representaciones o si sucede a la inversa. Lo que sí es evidente es que el carácter alegórico y emblemático de estos momos es el mismo que aparece muchas veces en el arte y que existen sorprendentes coincidencias entre ambos medios.

Veamos un ejemplo: aunque los momos eran esencialmente un entretenimiento aristocrático en grandes solemnidades se sacaban a la calle y se mostraban al pueblo. En Octubre de 1451 se celebraron grandes festejos en Lisboa con motivo de la partida de la infanta Doña Leonor hacia Alemania para reunirse con su esposo Federico III, en el curso de los cuales se representaron numerosos momos y entremeses con gran aparato escenográfico. Dos niños vestidos de ángeles descendieron en un artefacto aéreo desde la torre de la Seo lisboeta para coronar a la infanta y cubrirla de rosas recitando textos alusivos. Otros tres niños simbolizando las virtudes teologales dirigieron un saludo en verso y trece figurantes vestidos de profetas, con libro en la mano, vaticinaron a los esposos un futuro de dicha. Se representaron también entremeses de temática histórico-mitológica (Héctor, Príamo y Ajax), se levantaron *Pasos*, tuvieron lugar torneos y justas y salieron espectaculares artificios, sin duda inspirados en la iconografía, como un elefante de madera que llevaba en su lomo una torre con pequeños baluartes en los que estaban trompeteros y niños etíopes arrojando naranjas al pueblo²⁶⁶. La tradición de los elaborados disfraces de los momos estuvo también presente: ya en 1429 en unos momos ofrecidos por el infante Don Duarte a su padre y a su hermana Doña Isabel salieron caballeros con sorprendentes disfraces²⁶⁷ y en este caso fueron, según el testimonio de Nicolás Lanckmann “*oito guerreiros em cavalos de diversas cores... o primeiro representava na figura e na cor um verdadeiro*

265 Véase la edición de ALVAREZ PELLITERO (1990), pp. 247-49.

266 Vid. *infra* p. 746

267 Un caballero y su caballo aparecieron cubiertos de picos como un puercoespín y otro vestido de globo terrestre acompañado de los siete planetas. (vid. REBELLO (1984), pp. 48-49).

*veado; o segundo figurava um unicórnio; o terceiro imitava a figura de um boi; o quarto apresentava a forma do leão; o quinto mostrava o capricórnio; o sexto era um urso selvagem; e assim outras figuras os demais cavalos”*²⁶⁸. Ante esta descripción uno no puede dejar de pensar que el cortejo de jinetes que rodea la fuente de la vida en el *Jardín de las Delicias* del Bosco (Fig. 37) tiene su inspiración en este tipo de disfraces sin que sea necesario recurrir al psicoanálisis para explicarlo.

Tema del salvaje

En las fiestas nupciales de Lisboa de 1451 salió también a las calles una tropa de caballeros “*vestidos de guedelhas de seda fina, como selvagens, emcima de bons cavalos...*”²⁶⁹. Este grupo lisboeta nos introduce en el terreno de uno de los personajes más populares de las festividades populares y cortesanas de finales de la Edad Media: el Hombre Salvaje.

La mitología popular en diversas épocas y lugares ha imaginado la existencia de hombres de vida salvaje, similares a los humanos normales aunque generalmente de mayor talla y cubiertos de pelo como los animales. El hábitat de estos parientes selváticos del hombre civilizado suele situarse en lugares remotos e inaccesibles como bosques y montañas, siendo especialmente abundantes en el folklore de las regiones alpinas (el *Fanggen* y el *Norgge* de Tirol) y de zonas montañosas (en la Península el *Busgosu* asturiano, el *Base Jaïne* vasco-navarro y el *Orcus* pirenaico)²⁷⁰. Su origen es antiquísimo, el Gilgamesh mesopotámico y el Hércules griego son precedentes del salvaje medieval por su vida selvática y su lucha contra los animales lo mismo que el *yeti* tibetano es un paralelo por su aspecto peludo y modernamente Tarzán es su epígono.

268 Vid. REBELLO (1984), p. 52. Lanckmann fue uno de los plenipotenciarios enviados por el emperador alemán para casarse por poderes con la infanta portuguesa que escribió un diario de su viaje. Hay una edición moderna con estudio de Aires A. Nascimento: *Leonor de Portugal Imperatriz de Alemanha. Diário de viagem do embaixador Nicolau Lanckman de Valckenstein*, Lisboa, Cosmos, 1992. Encontramos también referencias sobre los festejos de 1451 en la *Crónica de Don Alfonso V* de Rui de Pina (capítulo 131) y en la obra de Duarte de Brito en el *Cancioneiro Geral*.

269 Así los describe Duarte de Brito (vid. REBELLO (1984), p. 53).

270 Vid. BERNHEIMER (1952), y MAZUR (1968), especialmente p. 213 en la que menciona un manuscrito español del siglo VIII, el *Poenitential Vigilanus*, en el que aparece (cap. LXIV) una referencia a juglaresas que se disfrazaban con pieles e imitaban a estos salvajes: “*qui in saltatione femineum habitum gestiunt et monstrose se fingunt et majas et orcum et pelam et simila exercent*”.

En el terreno culto de la literatura y el arte, su existencia entronca con las creencias antiguas en las “razas monstruosas” (Herodoto, Plinio, Solino...) que fueron adoptadas por la tradición occidental (Rabano Mauro, Honorio de Autun, Vicente de Beauvais, etc.). En la literatura medieval, los hombres salvajes aparecen en general como seres violentos y agresivos con un desmedido instinto sexual, carácter heredado, como el aspecto peludo, de los sátiros de la antigüedad. En el arte, su sentido es en los primeros momentos diabólico y negativo de acuerdo con la significación que algunos pasajes bíblicos dan a los *pilosí*²⁷¹, y así los salvajes se convierten frecuentemente en la personificación de la lujuria. En la *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro, publicada en Sevilla en 1492 (Fig. 38), el salvaje encarna al Deseo y del mismo modo la mujer salvaje, por su incapacidad de control sexual, fue considerada en la Edad Media como imagen de la libidinosidad comparando su carácter con el de las sirenas.

En la cultura medieval el salvaje aparece en un primer momento, dentro de la concepción psicomáquica de Prudencio, como opuesto al caballero y así en el *Libro de Aleixandre* (vv. 2471-74) es uno de los pueblos con los que éste se enfrenta en su periplo por Asia:

Non podriemos de todas las bestias ementar
con quien muchas de vezes ovieron a lidiar
podriemos muchos días en poca pro andar
querria-vos de grado la cosa destaiair.

Entre la muchedumbre de las otras bestiones
fallo omes monteses mugieres et varones
los unos mas de días los otros moçañones
andaban con las bestias paçiendo los gamones.

Non viste ninguno ninguna vestidura
todos eran vellosos en toda su fechura
de noche como bestias iazien en tierra dura
qui los non entendiesse avie fiera pavura.

271 *Isaías* 13, 21; *Mateo* 8, 27.

Ovieron con los cavallos delos alcançar
ca eran muy ligeros non los podien tomar
maguer les preguntavan non les sabien fablar
ovieron-los en cabo por tanto lexar²⁷².

Más tarde, en los dos últimos siglos de la Edad Media, por influjo de la filosofía “primitivista” se produce un cambio radical en la consideración del salvaje que pasa ahora a ser el arquetipo del hombre “natural”, alejado de todo convencionalismo y representación del estado ideal del ser humano, pre-adámico y portador de todas las virtudes, carácter que se acentúa en los siglos siguientes, especialmente en el Barroco y la Ilustración. La idealización de los primitivos arranca de Hesíodo y a través de Roma la idea pasa a los enciclopedistas medievales. En el siglo XIII, el poema épico germano *Wolfdietrich* presenta a los salvajes dentro de la categoría humana, ya que el sistema de pensamiento medieval insistía sobre la dignidad metafísica del hombre y la pureza de todas las especies, de acuerdo con el esquema cristiano de la salvación que negaba cualquier forma de evolucionismo. Si San Agustín había concedido la naturaleza humana y la posibilidad de la salvación a “monstruos” como los cinocéfalos y San Isidoro y Rabano Mauro habían declarado que todas las monstruosidades son parte de la creación y no están contra la naturaleza, no resultaba difícil incluir a los salvajes en el plan divino.

Ahora bien, como sucede frecuentemente en el mundo medieval, la ambivalencia en la interpretación del papel y el origen de estos seres es general. Para unos, antecesores puros del hombre civilizado y portadores de las virtudes naturales, para otros hombres degradados llevados a su presente condición por pérdida de la inteligencia y de la cultura y por abandono de Dios. La palabra salvaje se utilizó en la Edad Media, también, para referirse a todo lo que eludía las normas sociales. El salvaje no tiene estructura social, ni nación; desconoce las leyes y las normas lo que le concede una libertad absoluta²⁷³, y esto

272 En algunos casos extranjeros de historias de Alejandro (*Historia de Alejandro* de Jean Wauquelin, ca. 1448, BNF ms fr. 9342) aparecen ilustrados -cubiertos de pelo- y podrían ser el precedente de todas las representaciones del salvaje, (vid. VAN MARLE (1971)[1931], pp. 186 ss.). Sobre las ilustraciones de los manuscritos del *Libro de Alejandro* vid. ROSS (1971). Véase también nuestra Fig. 38 que reproduce el fol. 51 de *Le livre et le vray historie di bon roy Alixandre* (British Library, Royal 20 B. XX) con salvajes peludos armados con escudos-máscara como el del salvaje de la sillería de coro de Barcelona (Fig. 40).

273 Los Caballeros salvajes, por ejemplo, que aparecen mencionados en la literatura desde finales del siglo XII (*Carmina Burana*) y en la documentación desde algo después (*Constituciones* de Jaime I de Aragón, 1235), eran para Menéndez Pidal

fue precisamente lo que fascinó a los hombres bajomedievales y lo que explica la proliferación de salvajes en el arte, la literatura y el folklore de los siglos XIV-XV, unido a la inclinación que toda época de crisis siente por lo misterioso, a los relatos de las embajadas a Oriente²⁷⁴, a leyendas como la del Preste Juan difundida por Mandeville²⁷⁵ y, posteriormente, a los relatos de los descubridores y al conocimiento de las razas del Nuevo Mundo.

El salvaje es en la Baja Edad Media un personaje popular imprescindible en los cortejos carnavalescos y procesiones públicas. Ya hemos aludido (n. 270) al testimonio del *Poenitentiale Vigilanus* que nos habla de juglaresas disfrazadas de mujeres salvajes aunque se trata de un caso aislado y las noticias sobre la presencia de salvajes en las fiestas populares y cortesanas no se hacen abundantes hasta las centurias finales de la Edad Media.

En Valencia, en la entrada de Mata d'Armagnac, mujer del infante Juan, duque de Gerona (1373) salieron *vint homens salvatges ab diverses maners de armes salvatges de abres mal esportgats*²⁷⁶, y “*Seis salvajes y dos turcos con osos*” salieron en la misma ciudad en 1414 con motivo de la entrada de Fernando I en la que se representaron entremeses del Corpus²⁷⁷. En la procesión del Corpus de Barcelona (1424), según los datos del *Llibre de Solemnitats* formaban parte del servicio de orden al final de la procesión “*dos hòmens salvatges qui porten una barra per retenir la gent*”²⁷⁸.

En las procesiones del Corpus eran muy frecuentes: en Barcelona su papel era mantener el orden pero en otros casos tenían parte activa en el espectáculo. En Santiago de Compostela en 1565 el ayuntamiento dispuso una ordenación de las danzas gremiales del Corpus y se adjudicó a los armeros la representación de una “*dança de salvajes*” danza que debía de ser habitual ya que en 1570 se repite con motivo de la entrada del arzobispo

imitadores juglarescos de los caballeros (así se refiere a ellos Martín Pérez en 1316), pero quizá fueran, más propiamente, caballeros fuera de las ordenes de caballería que no se sometían al ritual caballeresco (vid. MENENDEZ PIDAL (1991)[1924], pp. 53-56).

274 Vid. CATURLA (1944), p. 94. Sobre la visión de Oriente en la Edad Media en relación con los relatos de viajes y el arte vid. YARZA LUACES (2000).

275 MAZUR (1968), p. 209. En la Península ya Sebastián de Covarrubias a principios del XVII señalaba a Mandeville como el responsable de la popularización de los salvajes en Europa.

276 Vid. LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 88 y CARRERES ZACARÉS (1925), II, pp. 28-29 y 33-34.

277 Descripción en el *Llibre de Memòries*, vid. FERRER VALLS (1994), p. 158.

278 MILA i FONTANALS (1895), VI p. 379.

D. Cristobal Fernández de Valtodano. También la cofradía de azabacheros, que representaba la batalla de Clavijo, llevaba en su cortejo “*dos cabalynos y salvajes*” y en otras ciudades gallegas debieron de existir cortejos de salvajes semejantes ya que en la ordenación compostelana se dice: “... *los armeros y barberos con su danza de una docena de salvajes y un par de pelias al vso de la procesión de Pontevedra*”²⁷⁹. Todavía hoy en las procesiones de Béjar (Salamanca) van dos hombres con todo el cuerpo revestido de musgo llevando en la mano las dos cintas del estandarte de la iglesia como salvajes tenantes del escudo eclesiástico²⁸⁰.

Todo cortejo de Carnaval contaba inevitablemente con un grupo de hombres o mujeres salvajes. Los datos referidos al período medieval no son muy abundantes por tratarse de fiestas populares²⁸¹ pero las numerosas pervivencias actuales (todavía hoy en el carnaval de Basilea, vivido casi como una fiesta litúrgica, salen cortejos de hombres salvajes enmascarados y es probable que las “corrozadas” de Zamora tengan el mismo origen²⁸²) y los datos de los siglos XVI-XVIII indican que debió de ser una costumbre antigua y arraigada. En un romance anónimo que describe un carnaval madrileño del siglo XVII se relata el desfile de una mojianga que llevaba:

...delante, cuatro maceros
disfrazados de salvajes
iban haciendo camino
para que esta gente pase²⁸³

La costumbre de los disfraces de salvaje tuvo también una vertiente cortesana siendo frecuente en bodas, torneos y otras festividades disfrazar a criados y escuderos de salvajes e incluso en determinadas fiestas los caballeros se visten con pieles o disfraces vegetales e

279 LOPEZ FERREIRO (1895), p. 656.

280 La leyenda sostiene que salen en recuerdo de los caballeros de Alfonso VIII que habrían conseguido tomar la villa a los árabes acercándose a los muros camuflados con musgo y hojas. Otra pervivencia actual de los cortejos de salvajes medievales la tenemos en los *Homens de la forxa* de Silla (Valencia) que armados de porras interpretan la *dansa dels porrots* o de los *Alcides* (Hércules) durante las fiestas del Santo Cristo, patrono de la villa (6 de Agosto).

281 Fuera de España tenemos los registros ilustrados del carnaval de Nueremberg (1499-1539) en los que los salvajes juegan un papel importante en el bando de los demonios y seres monstruosos (vid. BERNHEIMER (1952), pp. 59 ss.). Para algunos folcloristas como Bausinger los Salvajes tienen un origen cortesano pasando después a las fiestas populares confundidos con los *orcos* y *mayos*. La cronología de los testimonios conservados así parece indicarlo pero esto puede deberse a la escasez de registros sobre las fiestas populares no cristianas.

282 En Santander existió una fiesta con “salvajes”, la de la *viejanera*, que tenía lugar durante el día de fin de año con hombres disfrazados con pieles de animales y cencerros corriendo alocadamente y peleándose. (BONILLA y SANMARTIN (1921)

283 CARO BAROJA (1979B)[1965], p. 128.

interpretan una danza como la que nos muestra una miniatura de Jean Froissart en las *Grands Chroniques de France*, en un festejo en honor de Carlos IV (1392, Fig. 41)²⁸⁴. Los numerosísimos casos en los que los Salvajes aparecen en el arte sosteniendo un escudo nobiliario en las puertas de casas y castillos o en los sepulcros tienen con toda probabilidad su explicación en la costumbre de disfrazar a los escuderos de salvajes y en los torneos en los que los caballeros hacían llevar sus armas por criados disfrazados y donde era también frecuente que para abrir el *Paso* se colocasen las armas de los contendientes atadas a los árboles y guardadas por criados vestidos de salvajes, apuntando los heraldos los nombres de quienes tocaban las armas de cada caballero, signo de que querían justar con él²⁸⁵. La idea del salvaje-tenante como motivo heráldico es un síntoma de la visión positiva que de estos seres tuvo la Baja Edad Media ya que los escudos familiares llevan implícita la idea de la permanencia y continuidad racial haciendo plausibles las interpretaciones que los consideran símbolos de fuerza y fertilidad (sería el caso de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid que analizaré más adelante).

En muchos de los casos, los salvajes-tenantes que aparecen en el arte están despojados de sus características “naturales” y parecen claramente hombres disfrazados con tipos caricaturescos y vestido lanudo que deja al descubierto manos y pies en una difícil transición (véanse, por ejemplo los salvajes de la puerta de ingreso a la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos o los de la sillería de coro de Xunqueira de Ambía (Ourense, Fig. 42). Un caso evidente es el de la sillería de coro de St. Bavokrek de Harlem

284 Nuestra ilustración reproduce el códice de la BNP, FR 2646, fol. 176 iluminado en Brujas en el siglo XV. Hay otra copia en Londres, BL Ms. Harl. 4380, f. 1, en WICKHAM (1980) pl XXII n° 32. El momo acabó en un desastre ya que las antorchas que portaban los caballeros Luis de Orleans y Filipe de Bar prendieron en los disfraces y cuatro de los participantes en la danza murieron, esto es lo que ilustra el dibujo de Froissart. Estos “bailes de salvajes” no eran desconocidos en la Península, ya en el siglo XVI (1545), durante las fiestas por la imposición del capelo al cardenal Silíceo en Toledo tuvo lugar, según el testimonio del canónigo Felipe Vallejo, una danza de salvajes y seises junto al *Entremés del pastor y las siete artes liberales* (vid. AZCARATE RISTORI (1948), pp. 97-98, BERNHEIMER (1952) p. 70 y GOMEZ MORENO (1991), p. 69). Otros casos peninsulares en WILLIAM SMITH (1996).

285 Es la tesis de Viollet-le-Duc” en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XIe au XVIe siècle*, París, (1858-68), I, p. 489 seguida para el caso español por AZCARATE RISTORI (1948), p. 93. Un caso de torneo en el que dos salvajes con trompetas como heraldos encabezaban la parada inicial en el *Pas d'armes* de la *Sauvaige Dame* (Gante 1469, vid. WYCKHAM (1980), p. 42). Otro en Italia en 1491 dirigido por Leonardo da Vinci y en España el torneo que se celebró en la segunda mitad del siglo XV en las cercanías de Madrid en honor del embajador de Bretaña en un recinto cerrado “en cuya guarda estaban ciertos salvajes” (*Crónica de Enrique IV*, la cita en AZCARATE RISTORI (1948), p. 93). La costumbre de los disfraces pervivió hasta fechas tardías y así en la corte de Felipe IV era todavía costumbre que los lacayos se vistiese de salvajes en determinadas fiestas (vid. ROSENDE VALDES (1986), p. 286). En el arte tenemos algunos casos de asaltos al castillo del amor protagonizados por salvajes (vid. HUSBAND (1980) y BERNHEIMER (1952), fig. 34), algo que sin duda tiene su inspiración en los Pasos en los que los caballeros se disfrazaban de ese modo, y quizá la serie de grabados con combates de salvajes de Israel van Meckenem no sean sino el reflejo, en tono paródico, de los torneos caballerescos.

en la que un salvaje tiene una abertura en la pierna que deja ver la piel lisa bajo el disfraz²⁸⁶. Otros ejemplos en un relieve en madera de Thiers (Francia, siglo XVI, Fig. 43) cuyo pelaje dispuesto en bandas deriva de un vestido con pelo y en una pintura de Brueghel *La Muerte del hombre salvaje*. Evidente es también el caso del dibujo de Froissart que como hemos visto reproduce una mascarada cortesana y en el que uno de los caballeros-salvajes aparece arrancándose el disfraz en el que había prendido fuego. En España tenemos un ejemplo claro de estos salvajes cortesanos en un relieve del exterior de la capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia (Fig. 44, finales del XV), en el que los tenantes van disfrazados y llevan a la cintura cascabeles y morrillones, y otro en las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra (Fig. 45) con un salvaje cuya vestimenta recuerda inmediatamente las “*guedelbas de seda fina*” que llevaban los salvajes en un momo portugués (vid. *supra* nota 269).

Del carnaval, el torneo y la procesión, los salvajes medievales pasaron al teatro del siglo XVI consolidándose como uno de los personajes más populares en la escena del XVII, especialmente en el teatro español. Como ha destacado Mazur, aunque los salvajes son un fenómeno paneuropeo y tenemos algunos casos de comedias con salvajes en Inglaterra, Francia o Italia, sólo en la Península alcanzaron desarrollo como género, de modo que puede hablarse no sólo de “comedias con salvajes” (en el XVI) sino también de “comedias de salvajes” (en el Siglo de Oro)²⁸⁷.

La intervención de una mujer salvaje en un momo que tuvo lugar en la corte portuguesa en la Nochebuena de 1500 es el punto de partida de la presencia de salvajes en el teatro peninsular²⁸⁸. Veinte años más tarde, Gil Vicente convierte definitivamente a los salvajes en personajes teatrales: En el *Dom Duardos* (1522) aparece el *selvagem* Camilote, un caballero modelo de cortesía y buenas maneras aunque marginado en la caballería por su aspecto peludo. En la *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra* (1527) el *selvagem*

286 AZCARATE RISTORI (1948), p. 93.

287 Vid. MAZUR (1968) y (1980) y el capítulo que dedica BERNHEIMER (1952) al *Theatrical Embodiment*, pp. 49-84. Son muy frecuentes en todo el continente las referencias a bailes y pantomimas con salvajes en contextos carnavalescos pero en el Teatro, con mayúscula, sólo pueden citarse fuera de la Península unos pocos ejemplos. En Inglaterra destaca el caso del *Mucedorus* del s. XVI aunque hay precedentes anteriores (GOLDSMITH (1958). En Italia sabemos de un *magnus ludus de homine selvatico* representado en Padua en 1208 siendo más tarde el *selvaggi* uno de los personajes habituales de la *Commedie dell'arte*. En Suiza, Alemania, Bohemia y otros países germánicos y eslavos tenemos también algunas referencias de fiestas con salvajes y cazas de salvajes, y aunque no sabemos exactamente cuál era su naturaleza, parece que se trataba de pantomimas carnavalescas relacionadas con las *Danzas del oso* que hemos estudiado más arriba (BERNHEIMER (1952), pp. 55 ss.). En Francia tenemos noticias de bailes de salvajes desde el siglo XIV y se conservan algunos textos de farsas con salvajes pero ya en el siglo XVII.

288 *Carta de Ochoa de Isasaga a los Reyes Católicos*, 25 de Diciembre de 1500, en GOMEZ MORENO (1991), pp. 144-51.

Monderigón es ya el protagonista de la obra raptando y manteniendo en cautiverio a la bella Liberata por la que está brutal y locamente apasionado. En el *Triunfo do Inverno* (1529) el Invierno aparece personificado por Juan de la Greña (*João Desgrenhado*), un pastor salvaje cubierto de pieles que se relaciona con el *João o Verde* cubierto de musgo y hojas del *Auto da Festa* (ca 1526) y con los *mayos* de las festividades populares que marcan el tránsito de la estación fría a la cálida.

Quizá la abundancia de salvajes en el arte portugués de la época manuelina tenga algo que ver con su popularidad en el teatro y es probable que las máscaras de hojas de las que brotan ramas y flores que decoran frecuentemente los edificios góticos y manuelinos (girola de la Catedral de Lisboa e Iglesia de San Juan Bautista de Tomar) haya que relacionarlas con el *João o Verde* y otros personajes populares similares que simbolizan la fertilidad y la regeneración estacional de la naturaleza²⁸⁹. Estas máscaras compuestas por hojas aparecen también, acompañadas de salvajes danzantes, en el gótico castellano, por ejemplo en un friso que decora la girola de la catedral de Burgos (finales del XV, Fig. 47) y son sin duda reflejo de la fiesta popular y de los “salvajes” vestidos de musgo y hojas que salían a la calle en Mayo o a comienzos de Año (el *Wild Maa* de Bâle (Suiza) todavía sigue saliendo). Salvajes como los de Burgos o el de la sillería de coro de Santa M^a la Real de Nájera (Fig. 48, s. XV), peludos pero envueltos en hojas y ramajes, se relacionan con los salvajes de Mayo y de la Candelaria y con los *cachimorros* de San Juan, símbolos como hemos visto de la fecundidad²⁹⁰.

En el teatro castellano, Gómez Moreno considera como primer caso de comedia con salvaje la *Farsa del glorioso Nacimiento* de López Ranjel (1530) “*en la qual se introduzen quatro pastores (...) y un salvaje que los viene assombrar*”²⁹¹. Aparecen también salvajes en la *Representación de los mártires Justo y Pastor* de Francisco de las Cuevas (ca. 1568), aunque no

289 Vid. PEREIRA (1995b), pp. 142-43. En el arte portugués el primer salvaje aparece en una clave del claustro de la Catedral de Evora (siglo XIV). Como tenante heráldico se encuentra en la Casa de João Velho de Viana do Castelo (siglo XV) y en los túmulos del conde de Cantanhede (1440), y Fernão Teles de Meneses (ca. 1490, Lam. XV, Fig. 3). Lugar destacado ocupan los salvajes en el zócalo del retablo mayor de la Catedral de Coimbra (Oliver de Gante y Juan de Ypres, finales del XV) y en los estucos de la Rotonda Templaria de Tomar, en asociación con San Silvano y San Silvestre y con el linaje familiar de los Silvas. Aparecen también salvajes en una gárgola que decora el desagüe del lavabo del claustro do Convento de Jesús de Setúbal, en otra gárgola del Monasterio da Batalha, en un relieve del Museo de S. João de Alporão en Santarem y en la miniatura (*Genealogía de los Reyes de Portugal* (c. 1530-34). Su sentido es en unos casos positivo (Rotonda de Tomar) y en otros quizá negativo. Los del altar de Coimbra, hombres y mujeres desnudos entre follajes bailando una danza profana tocada por monos instrumentistas, han sido interpretados como una crítica a las danzas y fiestas pecaminosas aunque el conjunto, a modo de *bas de page* del retablo, tiene todo el aspecto de una *drolerie* inspirada en la miniatura (Fig. 44).

290 GAIGNEBET y LAJOUX (1985), fig. p. 123.

291 GOMEZ MORENO (1991), p. 42.

como personajes de la obra sino como “guardianes” del carro en el que se representaba “*al cual llevaban de dos cadenas que delante iban, dos Gigantes o Salvajes que tenía cada uno a pie, de dos estados en alto con sus barbas y cabelleras largas y dos grandes mazas en las manos*”²⁹². Esta función de guarda es la misma que tienen en el arte los salvajes que aparecen en las jambas de las puertas (Catedral de Avila) y en ellos debió de inspirarse Francisco de las Cuevas. Especialmente cercanos a la descripción de los salvajes de la *Representación* están los que defienden la puerta del Palacio de los Luna en Zaragoza (Fig. 49), dos gigantes hercúleos de pobladas barbas armados con grandes mazas.

En un artículo ya clásico sobre la iconografía del salvaje en el arte peninsular, José M^a de Azcárate fijaba su aparición en la primera mitad del XIV en los marfiles, orfebrería y manuscritos y su popularización en el arte de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Señalaba también Azcárate la abundancia del tema en la Península frente a su escasez en el resto de Europa donde según él sólo aparecen unos pocos casos en Francia e Inglaterra. Por lo que respecta a la cuestión del origen se ha señalado como precedente el “*Ome mui feo*” de las Cantiga 47 de Alfonso X el Sabio que aparece ilustrado en el códice del Escorial (T.I. 1, fol. 70, ca. 1280) como un individuo desgarrado y greñudo cubierto de pieles²⁹³ y podrían señalarse otros como el Nabucodonosor de la catalana Biblia de Roda (BNP, siglo XI),²⁹⁴ aunque es cierto que el salvaje en sentido estricto no aparece hasta el siglo XIV.

En cuanto a la frecuencia de aparición del tema en el arte peninsular es desde luego muy alta, lo mismo que en el teatro, pero no es cierto que en el resto de Europa sólo existan “unos pocos casos en Francia e Inglaterra” como sostienen Azcárate y también Madrigal. En Francia, por ejemplo, son muy abundantes y aparecen en todos los medios, tanto en la escultura como en la tapicería y la miniatura²⁹⁵. En Inglaterra son frecuentes como tenantes de escudo en tumbas y pilas bautismales y tenemos casos tempranos de “salvajes” desnudos, aunque sin pelo, en obras como un candelabro de Gloucester (1104-

292 Ed. Crawford, *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp. 431-53, la cita en p. 433.

293 Vid. MADRIGAL (1983), fig. 9.

294 VAN MARLE (1971), p. 183. La iconografía de los “santos peludos”, ermitaños que abandonan el mundo como la Magdalena, San Onofre, San Juan Crisóstomo y San Juan Bautista (llamado en Cataluña *San Joan Pelós*, por su vestimenta de piel de camello, y en Francia *Jean le Pelú*), se relaciona con la de los salvajes. Muchos de estos santos, especialmente el Bautista, eran también, como los salvajes, habituales en las procesiones y los entremeses del Corpus.

295 Vid. varios casos ilustrados en GAIGNEBET y LAJOUX (1985), figs. pp. 120-127. A ellos podrían añadirse un capitel de Semur-en-Auxois (Borgoña, mediados del XIII, BERNHEIMER (1952), fig. 7), un tapiz de Notre-Dame de Nantilly en Saumur (Borgoña) que reproduce una mascarada aristocrática con salvajes (AZCARATE RISTORI (1948), lam. 2) y numerosas cajas de marfil (vid. WIND (1938) y AZCARATE RISTORI (1948), lam. I 1-3). Existe además un caso muy temprano en territorio francés, probablemente el primero en toda Europa, en un capitel de Saint Aignan de Orleans (ca. 1000, BERNHEIMER (1952), fig. 22).

13)²⁹⁶. También en los países germánicos son muy abundantes en el siglo XV sobre todo en tapices suizos y alsacianos²⁹⁷ aunque existen casos en otros medios como la escultura y la pintura, por ejemplo los dos conocidos paneles de Durero en la Alte Pinakothek de Munich²⁹⁸.

Las representaciones de salvajes son un fenómeno paneuropeo y España no lleva la delantera en la aparición del motivo ni en su pervivencia. En toda Europa encontramos a los salvajes en las *droleries*²⁹⁹, en los escudos de armas (más de doscientas familias los tenían como emblema), en las sillerías de coro, en la pintura y en capiteles y relieves de todo tipo. Lo único que diferencia a España del resto de Europa en este terreno es la popularidad de los salvajes en el teatro y su conspicua presencia en la escultura como guardianes de puerta en palacios e iglesias, función que nunca alcanzaron en otros países europeos.

Si en algo destaca la Península es en la variedad de medios y contextos en los que aparecen los salvajes y en el protagonismo que adquieren en la escultura monumental incluso en edificios religiosos en los que llegan a expulsar a Apóstoles y Profetas de sus lugares de privilegio en las jambas de las portadas. Los encontramos en su función de guardianes en la puerta principal de la Catedral de Avila (ca. 1470-80, Fig. 50), en el palacio de los Luna en Zaragoza (Fig. 49), el de los Ponce de León en Marchena y la puerta del Colegio de San Gregorio de Valladolid (Lam. VII, Fig. 3)³⁰⁰. En éste último caso los salvajes son ocho en la zona inferior, cuatro en cada jamba, y tres, sin pelo, en la zona superior en la que aparecen acompañados por figuras de caballeros con armaduras y lanzas, para muchos representación de la Virtud.

En ningún otro lugar se le concedió a los salvajes un protagonismo como el que alcanzan en esta fachada lo que ha atraído la atención de muchos estudiosos que se han preguntado por su significado. Para algunos como Azcárate se trata simplemente de un elemento decorativo tomado de miniaturas o repertorios de modelos³⁰¹ pero la mayoría piensan en un significado más complejo que justifique la importancia que se les otorga en

296 WILCKENS (1994), p. 65.

297 VAN MARLE (1971), pp. 183-184, figs. 176-78.

298 Dorso del retrato de Oswolt Krel (ca. 1499), los salvajes aparecen con mazas como tenantes de escudo, vid. WICKHAM (1980), lam. I n° 1. Uno de los casos más antiguos en territorio germánico es el de un fresco del castillo de Rodeneck (Tirol, principios del siglo XIII, WILCKENS (1994), p. 70).

299 Vid. RANDALL (1966).

300 Obra de Simón de Colonia y relacionada estilísticamente con el taller de Gil de Siloé fue comenzada en 1488 y se terminó hacia 1499.

301 AZCARATE RISTORI (1948), p. 94.

la composición de una fachada que no tiene, por otra parte, precedentes en la arquitectura española, aunque sí numerosas repercusiones³⁰².

Su presencia fue explicada en principio como una alusión a la conquista de América, mediante la representación imaginaria de sus supuestos habitantes interpretando el árbol central -un granado- como una imagen apoteósica de la conquista de Granada. Existe sin embargo un problema cronológico –la fachada fue comenzada cuatro años antes del Descubrimiento y de la conquista del reino granadino- y además esta interpretación ignora la existencia de toda la tradición plástica de “salvajes” anteriores a los de Valladolid. En todo caso cabría pensar como el Marqués de Lozoya o María Luisa Caturla en un interés por la naturaleza virgen extendido por toda Europa en relación con los relatos medievales de viajes fantásticos y la literatura de caballerías³⁰³.

Para Bernheimer y Madrigal los salvajes de Valladolid son símbolos de la energía vital y ocupan su lugar en la iconografía del conjunto en relación con la Fuente de la Vida que aparece en el centro y el Árbol de la Vida o de la Ciencia que brota de ella³⁰⁴. María Lozano los interpreta como la revalorización de un mito antiguo, de un tiempo en el que el hombre era bueno, perfecto y feliz. Esta imagen mítica del «hombre natural», representaría la vuelta a un estado de inocencia y de beatitud anterior a la caída, en medio de una naturaleza amigable y generosa. Los salvajes de San Gregorio tendrían pues un sentido positivo, serían para ella imagen de la Virtud en paralelo simbólico con los caballeros armados situados en el segundo cuerpo³⁰⁵.

No niego el simbolismo pero creo que la explicación para el extraordinario protagonismo de los salvajes en la fachada vallisoletana hay que buscarla, como ya hizo en 1943 José Selva, en la literatura de la época y en las fiestas cortesanas como Entradas y

302 San Pablo de Valladolid, Universidad de Salamanca, Colegiata de Santa María de Aranda de Duero... etc.

303 CATURLA (1944), p. 94. LOOMIS (1916-17) planteó la teoría de que el tema del salvaje medieval tenía su origen en un poema anglonormando *Enayas el Salvaje* luego incorporado a las novelas del ciclo artúrico por Chrétien de Troyes y Hartman von Aue (*Yvain*) y en general a la literatura caballeresca (en España tenemos un caso tardío (1547) en el *Palmerín de Inglaterra* impreso en Toledo y extraordinariamente popular en el que un salvaje rapta a Palmerín y a Florián del Desierto y los cría hasta que Palmerín regresa a mundo civilizado convertido en el Caballero del Salvaje y teniendo como armas “en campo blanco un salvaje con dos leones atados por una trabilla, de la misma manera que se acostumbra traer”). Sin embargo en el arte nunca aparece el perro que en el poema de Enayas prefiere el salvaje al caballero (fidelidad frente a la ingratitud femenina), a no ser que los casos en los que aparece un león (pinturas de la Alhambra, Fig. 45, finales del siglo XIV) sean fruto de una mala interpretación como sostiene Loomis.

304 BERNHEIMER (1952), p. 183 y MADRIGAL (1975), p. 45. A favor de esta interpretación obra la existencia de un paralelo en una puerta procedente de la colegiata de Valladolid (hoy en el Museo diocesano, ARA GIL (1977) lam. CCXIX) en la que aparecen dos salvajes –macho y hembra– sosteniendo un árbol de la vida. La idea de fertilidad y energía vital simbolizada por el salvaje es la misma que anima su presencia en los escudos y se relaciona como hemos visto con fiestas populares estacionales.

305 LOZANO de VILATELA (1974), pp. 12-13. De la misma opinión es SANCHEZ AMORES (1986).

Torneos en las que se mezclan los caballeros con los criados y farautes vestidos de pelo o simplemente de hiedra y estopa³⁰⁶.

La fachada de San Gregorio a la que se ha calificado de fachada-estandarte o fachada-telón, está concebida en efecto como un lienzo que se compartimenta por medio de motivos vegetales que evocan a los arcos de triunfo de madera y enramados que se levantaban en las grandes solemnidades civiles y urbanas. El carácter emblemático de la composición es también el mismo que anima al ceremonial de las *Entradas* y tenemos pruebas de que en Valladolid no era extraño levantar arcos triunfales de madera decorados con hiedra, ramas, flores y escudos con motivo de Entradas y Recibimientos de miembros de la familia real. En 1497, cuando la fachada de San Gregorio estaba a punto de concluirse, sabemos que se levantó uno en la Costanilla para el Recibimiento de la Princesa Margarita, mujer del príncipe D. Juan, y conservamos pagos a un tal Macías Carpintero por construir la osamenta de madera del arco que luego se recubrió de vegetación y heráldica³⁰⁷.

El papel de los salvajes en la fachada de Valladolid no es en realidad más que la extensión del papel de tenantes de escudo inspirado también en el vestuario de las fiestas caballerescas. Como ha señalado Bernheimer su presencia en el Colegio de San Gregorio está justificada como guardianes de la gran pieza heráldica en honor de los Reyes Católicos que es en realidad la fachada. Su gran número e importancia en el conjunto suponen un ruego de fertilidad en relación con las leyendas que suponen a estos seres incapaces de controlar sus impulsos sexuales y su asociación con los *Mayos* y otros personajes populares que simbolizan la energía vital.

Encontramos también a los salvajes desde 1430-35 —es su rol más frecuente— como tenantes de escudo en las puertas de palacios y casonas (Figs. 46 y 53-55)³⁰⁸ o de capillas

306 SELVA (1943).

307 *Libro de acuerdos del concejo de Valladolid* 1497, vid. ARA GIL (1977), p. 240 nota 49.

308 Palacio de Saldaña (Palencia) y Casa de los Dávila (Ávila). Palacio del Infantado de Guadalajara, casona de Almagro, Casas de los Salvajes y de las Torres en Úbeda etc. (vid. YARZA LUACES (1993), fig. p. 237, GOMEZ MORENO (1991), p. 42 y AZCARATE RISTORI (1948), lam. VIII, figs. 2 y 4). El tema del salvaje-tenante aparece en Europa a finales del siglo XIV (BERNHEIMER (1952), p. 179) y comienza a utilizarse en Castilla hacia 1430 correspondiendo los ejemplos más antiguos a las obras ligadas a Don Alvaro de Luna, sin embargo su época dorada, como en el resto de

de fundación privada (en la Capilla del Condestable aparecen llevando las armas de D. Pedro Hernández de Velasco). La misma función cumplen en manuscritos sosteniendo el escudo del propietario del libro (Escudo del conde de Haro en el ms. 12839 de la BNM) y en las yacijas de los monumentos funerarios (Sepulcro de Don Juan de Luna en Toledo y de los Valderrabano en Avila...) ámbito en el que algunos casos pueden tener un sentido negativo³⁰⁹. Prácticamente en cualquier medio en el que aparezcan piezas heráldicas podemos encontrar a los salvajes tenantes: por ejemplo en dos paneles de la sillería de coro de Xunqueira de Ambía (Ourense) guardando con sus mazas la heráldica del patrocinador de la obra la de Don Alonso de Piña³¹⁰.

El armamento normal de los salvajes son las mazas aunque en algunos casos aparecen con espadas (Capilla del convento de Medina de Pomar), armas que podrían remitir al espectáculo y ser testimonio, como las frecuentes luchas de salvajes entre ellos o con animales y caballeros, de la costumbre de disfrazarse de salvajes los contendientes en los *Pasos* y torneos³¹¹. Al mismo ámbito remiten a mi entender los salvajes con escudos-máscara como el de la sillería de coro de la Catedral de Barcelona (Fig. 40)

Los salvajes son también usuales en los años finales del siglo XV y los primeros del XVI en portadas o contraportadas de libros e iniciales historiadadas (Figs. 51-52) y en grabados como el de la *Carcel de Amor* de Diego de Sanpedro (Barcelona, 1493, Fig. 38) en el que aparece un salvaje con una imagen femenina en la mano representando al hombre enloquecido por un amor sin correspondencia que vive como un salvaje refugiado en el bosque, alegoría pues del Deseo –la figurilla es Venus- y de la Lujuria³¹².

Tenemos también salvajes que son simplemente un motivo más de *droleries*. Ese es el carácter que tienen en una inicial historiadada de la *Historia de Oliveros de Castilla* (Burgos, 1499, Fig. 51) en la portada de la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo o en las

Europa, es el último tercio del XV.

309 AZCARATE RISTORI (1948), lam. IV 3 y V 2-3. Otro caso en Ávila en el sepulcro de Don Nuño González del Aguila. Aparece también, en la tumba del Arzobispo Juan de Cerrezuela (capilla de Santiago de la catedral de Toledo, ca. 1442, uno de ellos con turbante oriental) y debió de convertirse en un motivo muy popular ya que lo encontramos en tumbas de nobles locales de segunda o tercera fila (véase el caso de Tui ilustrado en nuestra Fig. 55)

310 Vid. ROSENDE VALDES (1986), figs. 3 y 4 y nuestra Fig. 42. En la sillería de Mondoñedo aparecen, sin pelo, como tenantes de un escudo en el que aparecen las *arma christi* y el *árbol de la vida*). Hay además dos indios-salvajes, prácticamente idénticos en las sillerías de Mondoñedo y Tui otro, parecido, en la sillería de Sta. M^a de Dueñas (Navarra) (ROSENDE VALDES (1986), figs. 1 y 2)

311 Vid. WILLIAMS SMITH (1996), p. 487 ss. En un capitel del Claustro de la Catedral de Toledo aparece un salvaje luchando con un centauro lo que para Azcárate tiene un significado protector (AZCARATE RISTORI (1948), lam. I figs. 3). En la sillería catedralicia los encontramos luchando con dragones o midiendo su fuerza con los hombres MATEO GOMEZ (1979), figs. 207-208.

312 Vid. FRAXANET (1984), pp. 431 ss., con reproducciones de los grabados.

orlas de la escritura de la fundación de Mayorazgo por Gómez Suárez de Figueroa (1404)³¹³. Ese es también probablemente su significado en las sillerías de coro en las que aparecen frecuentemente en misericordias y brazales cabalgando algún animal: un camello conducido por monos en una misericordia de la sillería de la Catedral de Toledo, un camello en otra de Toledo y un caballo en un brazal de Plasencia y otro de Toledo... etc.³¹⁴. El salvaje acabó convertido en un motivo de repertorio que los artistas poco creativos utilizan como relleno (Capitel del claustro de Sta M^a la Real de Nieva (Segovia)).

No he pretendido hacer aquí un catálogo exhaustivo de los salvajes peninsulares aunque creo que los casos citados son suficiente para testimoniar la abundancia del motivo en el arte español y su difusión en los más variados medios, y eso que sólo se han conservado una pequeña parte de los ejemplares producidos, la mayoría en escultura, ya que tenemos pruebas documentales de la existencia de más casos, hoy desaparecidos, en la orfebrería y la pintura³¹⁵.

313 Vid. AZCARATE RISTORI (1948), p. 90.

314 MATEO GOMEZ (1979), pp. 213-221 casos de Barcelona, Toledo, Plasencia, Zamora León y Yuste.

315 Dos casos de orfebrería menciona AZCARATE RISTORI (1948), p. 90. ITURRALDE y SUIÑER (1911), p. 89 transcribe una descripción de las pinturas de la Puerta del Convento de Sta. Eulalia de Pamplona (desaparecida en 1521) en la que se menciona la "figura de un hombre salvaje con un bastón en la mano que en su rítulo decía BEGUIZANT". En Mallorca hay también testimonio de varios casos desaparecidos uno de ellos, en Pollensa, como tenante de escudo (vid. LLOMPART i MORAGUES (1977), pp. 88-89).

Torneos, Justas y Pasos de Armas

Los ejercicios y juegos militares son probablemente tan antiguos como la guerra misma. Sabemos de su existencia en Esparta y también en Roma, tanto en su vertiente de juego ecuestre en equipo³¹⁶ como en la de enfrentamiento individual a caballo, éstos últimos estaban consagrados a Marte y eran a muerte según el testimonio de S. Isidoro:

“Los juegos de gladiadores son de varias clases, de las cuales la primera es el juego ecuestre. Precedidos por los signos militares, salían dos jinetes, uno por la puerta oriental y otro por la occidental, montados en caballos blancos y equipados con escudos y armas a propósito y comenzaba la lucha, y así peleaban con increíble perseverancia cada uno según su valor hasta que uno quedaba muerto; éste recibía el infortunio y el matador la gloria. Estaba consagrado este juego a Marte, dios de la guerra”³¹⁷

En la Alta Edad Media hay pruebas de la pervivencia de este tipo de ejercicios militares como los que se celebraron en el 842 para festejar la alianza entre Luis el Germánico y Carlos el Calvo³¹⁸, sin embargo la aparición de los torneos como algo distinto de los juegos marciales y los combates de gladiadores de la antigüedad no parece haberse producido hasta la segunda mitad del siglo XI en la Francia del norte, en conexión con una innovación en la táctica militar (el ataque combinado de un equipo de caballeros lanzas en ristre) para la cual los torneos son un excelente entrenamiento³¹⁹. Pudo influir también en

316 En la *Eneida*, Virgilio describe unos ejercicios ecuestres en el funeral de Anquises, padre de Eneas, con dos grupos de jinetes que evolucionaban simulando embestirse y finalmente firmaban la “paz” (*Eneida*, V, II. vv. 577-600). Entre los pueblos hispanos tenemos noticias de la existencia de combates funerarios como el que protagonizaron 200 parejas de guerreros ante la tumba de Viriato en el 139 a. c. (Apiano, *Iber.*, 71; Diodoro, *Hist.*, XXXIII, 21).

317 *Etimologías* lib. 18 cap. LIII, Madrid, BAC, 1951.

318 BARBER y BARKER (1989), p. 13. Los torneos a muerte (*a ultranza*) están documentados en la Edad Media pero eran poco frecuentes y en muchos casos la denominación “a ultranza” no indica que la lucha fuera necesariamente a muerte sino empleando diversas armas hasta que uno de los contendientes no podía levantarse o con armas reales (afiladas) en lugar de las romas que se empleaban habitualmente.

319 BARBER y BARKER (1989), p. 14. En principio la palabra torneo alude al combate en campo abierto de dos equipos de caballeros que se enfrentan simultáneamente en una *mêlée*; los combates individuales se denominan “justas” o *bastiludium*. En castellano, la palabra “torneo” tiene hasta bien entrado el siglo XIII el significado de combate en una guerra real adquiriendo poco a poco el significado que le damos en la actualidad.

su aparición y en su rápido éxito el ambiente militar de la Europa de las dos primeras Cruzadas, viviéndose un primer momento de esplendor de los mismos en Picardía y los Países Bajos durante las décadas de 1170-80. Sin embargo, el período clave en su formación parece haber sido, en la mayoría de los países, el siglo XIII³²⁰.

Las primeras pruebas documentales, breves referencias, aparecen en la segunda mitad del siglo XI (*Crónica de Malaterra, Crónica de San Martín de Tours*)³²¹. Sólo se conservan dos relaciones extensas de torneos anteriores a 1400 -ambas descripciones de heraldos en verso³²²- y hay que esperar al siglo XV para encontrar descripciones abundantes y extensas de torneos y *pas d'armes*, tratados sobre los torneos, libros ilustrados o con grabados y reglamentación sobre las diferentes modalidades de torneos y justas³²³.

Tradicionalmente considerados como un deporte hípico o como juegos marciales, los torneos han atraído también la atención de los historiadores de la literatura que en muchos casos no han dudado en considerarlos espectáculos puramente teatrales atendiendo a su escenografía, a su componente literario inspirado en las novelas del ciclo artúrico, y a su carácter espectacular³²⁴. Y es que en realidad los torneos son una suerte de dramas heroicos mimados -y en ocasiones, como veremos, dialogados- en los que la única diferencia con el drama literario es que el final del mismo, en ocasiones tan dramático como la muerte de los actores, está abierto y no puede conocerse de antemano. Sin

320 WYCKHAM (1980), p. 15.

321 La *crónica de G. de Malaterra* menciona un torneo en 1062 aunque podría tratarse se un anacronismo ya que el Malaterra escribe hacia 1110. En la *Crónica de Tours* se menciona a un barón, Geoffrey de Preuilly, asesinado en Angers en 1066, como inventor de los torneos, dato cuando menos dudoso. Vid. BARBER y BARKER (1989), p. 15 y KEEN (1986), p. 115.

322 Tenemos además la descripción de las justas que nos proporciona Jean Froissart en sus *Grandes Crónicas*. (St. Inglevert (1390), Londres (1390), Betanzos (1386), etc.). Algunas copias del siglo XV incluyen abundantes miniaturas (*British Library*, MS Harley 4379, ff. 19 ss., reproducciones en BARBER y BARKER (1989), p. 111 y nuestras Figs. 61 y 62).

323 Vid. BARBER y BARKER (1989), pp. 9 ss. El más conocido, y completo, de los tratados sobre torneos es *Le livre des Turnois* del Rey René de Anjou (ca. 1455-60) que incluye una reglamentación pronto convertida en un modelo aceptado en todas partes. Hay, sin embargo, algunos casos anteriores en Inglaterra obra de Ricardo I y Eduardo I (*Statuta Armorum* ca. 1292). En la Península destacan el *De Batalla*, atribuido al canónigo Pere Albert que fija las normas por las que han de regirse los *rieptos* o duelos judiciales, el *Sumari de Batalla a ultrança* de Pere Joan Ferre que describe los preparativos para las justas, *Lo Cavaller* de Ponç de Menaguerra que incluye reglamentaciones para torneos, el *Llibre de l'Orde de Cavalleria* de Ramon Llull y *El arte de la buena equitación* del rey D. Duarte de Portugal (ca. 1434) que dedica varios capítulos a justas y torneos. Entre los libros ilustrados o con grabados destacan el de la princesa de Sajonia y el que recoge los torneos de Maximiliano I, grabado por Hans Burgkmair en 1529, ambos abundantemente reproducidos en el libro citado de Barber y Barker.

324 VAN MARLE (1971), p. 144 los considera simplemente un deporte. Otros como WYCKHAM (1980) cap. I, VINCE (1984) y KERNODLE y KERNODLE (1942) no dudan de su carácter teatral. DEYERMOND (1994), sin embargo los engloba en la categoría de los espectáculos que se acercan a lo teatral sin serlo en realidad (sin cumplir las condiciones necesarias que él considera propias del teatro). Hay que tener en cuenta además que los torneos tienen una clara inspiración literaria ya que las novelas de caballerías proporcionan en muchos casos el modelo para los torneos reales -la vida imita al arte, como suele suceder-, lo que ha llevado a Huizinga a calificar a los torneos y *Pas d'armes* como "literatura aplicada". Recientemente destacan su carácter teatral y su influencia en la tradición dramática FLORES ARROYUELO (1995) y LESTER (1996).

embargo, la existencia de una escena en la que tiene lugar el acontecimiento, la presencia de público, informado por el discurso del heraldo-presentador del significado del drama, los decorados, el vestuario simbólico y la aparición en ocasiones del diálogo, los acercan mucho a lo que comúnmente entendemos por teatro.

No parece excesivo afirmar que los torneos medievales empezaron siendo ejercicios militares y deportivos pero acabaron poco a poco convertidos en espectáculos teatrales. La presencia del público desde mediados del siglo XII, sobre todo la de las mujeres³²⁵, modificó sin duda la evolución de las justas que perdieron progresivamente su carácter guerrero y violento y se refinaron y estilizaron montándose en ocasiones una especie de dramas con partes dialogadas entre las damas y los caballeros³²⁶. Este componente espectacular fue ganando terreno a los aspectos deportivo y militar y así, a finales del siglo XVI, totalmente olvidados éstos últimos, los torneos acabaron transformándose en un simple *carrousel*, en un ballet ecuestre con acompañamiento musical³²⁷.

Encuadrados en escenarios cada vez más complicados y con programas dramáticos cada vez más extensos los torneos, por su espectacularidad, se convierten desde mediados del siglo XIV en todas las cortes europeas en una parte imprescindible del ceremonial real de las “Entradas”³²⁸, pronto extendido a una notable variedad de ocasiones: el nacimiento de un príncipe, coronaciones y bodas reales, llegada de visitantes importantes, encuentros diplomáticos y celebraciones dinásticas van acompañadas por toda Europa de justas,

325 La presencia de las damas sería, para WYCKHAM (1980), p. 18, una innovación inglesa. Sin embargo, la primera noticia expresa de la presencia de una dama como espectadora de un torneo la encontramos en la *Crónica de Muntaner* quien refiere el torneo que el rey Pedro II de Aragón sostuvo en 1207 en Montpellier en honor de su amante. Sobre el papel de las mujeres en los torneos véase el capítulo que le dedican BARBER y BARKER (1989), pp. 206-208, y las páginas de KEEN (1986), 125 ss.

326 El primer caso está documentado en Chipre en 1223 y ya en 1278 (en Le Hem) los caballeros y las damas representaron un drama inspirado en el *Yvain* de Chretien de Troyes (LOOMIS (1939), p. 79, KEEN (1984), pp. 127-28 y BARBER y BARKER (1989), pp. 8 y 207). Los ejemplos más abundantes y con un aparato literario y escenográfico más desarrollado pertenecen al siglo XV (el *Pasaje Peligroso de la Fuerte Ventura* castellano) o al XVI como el Festival de Binche (1549), un torneo claramente teatral organizado por la madre de Carlos V (María de Hungría), en presencia de Felipe II (BARBER y BARKER (1989), p. 134).

327 El proceso fue particularmente claro en Italia y Francia (vid. BARBER y BARKER (1989), p. 136). En la decadencia de los torneos como deporte y entrenamiento militar influyeron también sin duda los cambios en las tácticas militares producidos tras la aparición de la pólvora. La importancia de la caballería disminuye poco a poco y se incrementa el papel de la infantería y la artillería. Sobre la pérdida del carácter deportivo-militar, ejemplificado en la disminución del número de muertes, vid. KEEN (1986), pp. 118 ss. Los contemporáneos percibieron el cambio y algunos como Enrique de Laon (principios del XIV) se lamentaban (*Le Dit des Hérauts* vv. 50 ss.) de que los torneos se estaban volviendo demasiado suaves y ceremoniosos por lo que no servían como entrenamiento para la guerra y los caballeros no acudían a ellos para mostrar su valor sino por los premios y regalos.

328 Véanse varios casos en BARBER y BARKER (1989), pp. 107-108. Los *jeux des cavaliers* y *joutes* de las entradas reales francesas eran también conocidos en España, tanto en el área castellana (se celebraron en la entrada del Rey Alfonso XI en Sevilla en 1327), como en la catalano-aragonesa donde las justas y los toros eran ingredientes inevitables en las fiestas que se celebraban en Valencia con motivo de las entradas reales (FERRER VALLS (1994), p. 156).

torneos y asaltos a fortalezas de ficción, fiestas en las que se invertían importantes cantidades en escenarios, decorados y complicadas tramoyas³²⁹, siendo su vertiente militar y deportiva cada vez menos importante, y mayor su componente dramático y de rito social. En un período terminal como el de la última Edad Media en el que como señalaba Huizinga³³⁰ la vida cultural de los altos círculos sociales se ha convertido casi íntegramente en un juego de sociedad, no puede extrañar que los torneos acabaran transformándose en un género de espectáculo y que incluso se llegara a desarrollar un género literario menor, el de las descripciones de torneos, con sus tópicos y su vocabulario técnico, casi al nivel de las secciones deportivas en los diarios modernos³³¹. La caballería que desde el siglo XIII ha ido perdiendo poder y posición social y económica dentro de la casta dominante de los *bellatores*, se refugia en un mundo de rituales, etiqueta y formulismos sociales, en un falso renacimiento caballeresco que intenta en vano perpetuar una concepción de la vida que ya ha perdido su razón de ser. Con su lujo desmesurado y su exaltación del valor guerrero individual, cada vez menos útil en las nuevas formas de guerra, la clase caballeresca entona su canto de cisne antes de morir.

Pasos de Armas

Una modalidad de torneo, muy popular en el siglo XV, es la de los *pas d'armes* (*tornei a tema* se les llama en Italia) en los que un caballero, sólo o acompañado de un equipo, se comprometía a mantener un paso –generalmente un puente– o a defender una posición durante un período de tiempo determinado contra todos aquellos que quisieran intentar franquearlo. Generalmente se convocaban para liberarse de un voto y se fijaba un número de lanzas que el caballero y sus acompañantes habrían de romper³³². Los *Pasos*, pronto

329 Los enormes gastos que conllevaba la organización de un torneo hacían que éstas sólo estuviesen al alcance de los reyes o de la alta nobleza. *El Paso del pino de las manzanas doradas*, por poner un ejemplo hispano, le costó en 1455, 30.000 florines a Gastón de Foix.

330 HUIZINGA (1978), p. 111. La idea del juego es, como ha mostrado Huizinga en su *Homo Ludens*, uno de los motores de la actividad de la especie humana (HUIZINGA (1968), pero en las cortes medievales se convierte en la auténtica razón de ser que gobierna la vida.

331 BARBER y BARKER (1989), p. 110.

332 “Romper una lanza” significa, además de partir el arma del adversario, derribarlo o hacer sangre. En el *Pasado Honroso* de Suero de Quiñones, convocado para librarse del voto de llevar una cadena al cuello todos los jueves como símbolo de la cautividad en la que lo tenía su dama, el compromiso era romper 300 en un mes, y, aunque sólo se rompieron 177, Suero, herido en una de las justas, fue considerado vencedor y se le liberó de su voto dirigiéndose él y los suyos a Compostela

convertidos en acontecimientos sociales cortesanos que atraían a mercaderes, armeros, damas y numeroso público, tienen probablemente un origen borgoñón y, en todo caso, su extensión y popularidad hay que relacionarlas con el eco que los celebrados en Dijon en 1443 tuvieron en las cortes europeas³³³.

Era habitual rodear a estos *Pasos* de una escenografía espectacular y de un aparato emblemático y alegórico, levantándose torres, puentes, fuentes, fortalezas de madera y tela, montañas y árboles artificiales y complicados pabellones para alojar al público y a los participantes³³⁴. Rápidamente el aspecto deportivo y militar fue quedando olvidado y las luchas, no pocas veces completamente ficticias, se convirtieron en un simple ritual que servía de pretexto para la fiesta.

Una variante dentro de la categoría de torneos ficticios son los asaltos al castillo del Amor en los que dos bandos disputaban ante un castillo de madera en el que un grupo de damiselas decidían quien era el vencedor, o una cuadrilla de caballeros fingía asaltar una fortaleza defendida por las damas que les arrojaban agua, flores, frutas y confeti, recitando ambos bandos diálogos inspirados generalmente en los romances caballerescos y concluyendo con danzas y mascaradas cortesanas³³⁵. Estos asaltos a fortalezas de ficción

donde colocaron en el cuello del busto-relicario de Santiago Alfeo una cinta de plata que todavía se conserva con una inscripción en la que se recuerda la liberación del voto caballeresco (la descripción del acontecimiento en Pero Rodríguez de Lena *El Paso Honroso de Suero de Quiñones*, ed. Amancio LABANDEIRA (1977).

333 En la década de 1440 las menciones se multiplican: en 1446 tuvieron lugar los pasos de la *Guele de dragon* en Chinon, el de la *Joyeuse garde* (Samur) y el *Pas d'armes de la bergerie* (Tarascon). En 1449 se mantuvo el de la *Belle pèlerine* (St. Omer) y el de la *Fontaine des Pleurs* (Chalon sur Saône). Algo posteriores son el de *Perron Fée* (Brujas 1463), el de *L'Arbre d'Or* y el de la *Dame sauvage* (Gante 1477) (vid. descripciones en BARBER y BARKER (1989), pp. 116 ss. y WYCKHAM (1980), pp. 23 ss. Para el de la *Fontaine des Pleurs* véase también PLANCHE (1975). En la Península hay documentación relativamente abundante de la existencia de *Pas d'armes* similares a los del resto del continente. El *Paso Honroso* de Suero de Quiñones (1434) tiene numerosos paralelismos, por ejemplo, con el *Pas d'arbre de Charlemagne* mantenido cerca de Dijon en 1443 por Pierre de Bauffremont, lo mismo que el *Paso del pino de las manzanas de oro* de Gaston de Foix (Barcelona 1455), con su árbol simbólico y su “*tres beau paveilhon*” los tiene con los borgoñones contemporáneos.

334 Véanse descripciones de las construcciones levantadas en los distintos *Pas d'armes* europeos y su significado alegórico en WYCKHAM (1980), pp. 43 ss. En concreto, para el simbolismo de los pabellones véase el estudio de JOURDAN (1996), especialmente pp. 87-90.

335 Sobre la influencia de la literatura caballerescas en los torneos sigue siendo fundamental el trabajo de Ruth Clyne que ha mostrado la influencia de la literatura artúrica en la modalidad de torneos conocida como *Round Table* y analiza casos concretos como el Paso de Armas que tuvo lugar en 1226 en Inglaterra inspirado en el romance *Guy of Warwick* (vid. CLYNE (1945), véanse así mismo los artículos de LOOMIS (1939) y SANDOZ (1944). Es de destacar también que las mismas familias que patrocinan los torneos en Francia e Inglaterra son las que fomentan la literatura caballerescas cortés (vid. KEEN (1986), p. 117). En la Península no hay referencia de la existencia real de entremeses artúricos, sin embargo Joanot Martorell describe uno en su *Tirant lo Blanch* (cap. 202) y se ha señalado la interpolación de otro en *El Quijote* (II, cap. 36), por lo que parece probable que el género no fuera desconocido en tierras hispanas, máxime si tenemos en

podían dar lugar a auténticas representaciones teatrales, o aplicarse su esquema a la puesta en escena de verdaderos *Autos* de temática variada³³⁶.

Drama, deporte y erotismo se entremezclan en estas fiestas en las que los ideales caballerescos se expresan plásticamente y literariamente en una atmósfera de pasión y exaltación de los sentidos que, no podía ser de otro modo, despertó rápidamente los recelos de la Iglesia y de los moralistas³³⁷. La primera condena oficial de los torneos es la de Inocencio II en el canon IX del II Concilio de Clermont (1130) que rechaza esas “detestables ferias” en las cuales “mueren los hombres y peligran las almas” y niega el viático y la sepultura en sagrado a los muertos en los combates³³⁸. En términos similares se condenan las justas en el II Concilio Laterano (1139), en el Concilio de Reims (1148) y en el III Concilio Laterano (1179)³³⁹. En España, el eco de las condenas conciliares resuena en las *Partidas* (1256-65) las cuales, a pesar de reconocer su utilidad como preparación de la guerra y entretenimiento para los tiempos de paz, las condenan en una de sus leyes:

«Torneamientos es una manera de uso de armas que facen los caballeros et los otros homes en algunos lugares, et acaesce a las veces que mueren hi algunos dellos: et porque entendió santa elesia que nacién ende muchos peligros et muchos daños, también a los cuerpos como a las almas, defendió que non se ficiesen: et para esto vedar más firmemente puso por pena a los que hi muriesen entrando en el torneamiento que los non soterrasen en cementerio con los otros fieles cristianos, ...»³⁴⁰.

cuenta que J. Martorell se inspira, para las descripciones de representaciones y entremeses que introduce en su novela, en las festividades catalano-aragonesas de su época. Sobre este aspecto véase FLORES ARROYUELO (1995), pp. 271 ss. y MASSIP i BONET (1996).

336 En la moralidad inglesa en *The Castle of Perseverance* los vicios, armados con arcos y flechas asaltan el Castillo de la Perseverancia defendido por las virtudes armadas con flores y agua. En Portugal era muy popular, al menos desde el siglo XIV, la fiesta del *Abade Joao de Montemor* (10 de Agosto) en la que se armaba un castillo que era asaltado por los Moros y defendido por las gentes del santo Abad dando lugar a un *Auto*, que se representó hasta 1852 (BRAGA (1898), pp. 56-57).

337 Sobre el ambiente de erotismo exaltado de los torneos vid. HUIZINGA (1978), cap. V “El sueño del heroísmo y del amor” especialmente pp. 110 ss.

338 KEEN (1986), p. 116. Niega también el entierro en sagrado a los fallecidos “en los torneos propios de los gentiles” el liturgista Guillermo Durando (*Rationale divinatorum officiorum*, libro I, cap. V, traducción castellana de Joaquín Mellado Rodríguez en apéndice a SEBASTIAN LOPEZ (1978), p. 27). La prohibición se aplicó y así en el *Passo Honroso* del Orbigo (1434) el obispo de Zamora negó el entierro eclesiástico a Asberto de Claramunt, caballero aragonés fallecido en su enfrentamiento con Suero de Quiñones.

339 Otras condenas posteriores en HUIZINGA (1978), p. 115 y KEEN (1986), p. 130. Contundente es la condena de San Bernardo, caballero reconvertido, que reprocha a sus antiguos compañeros: “Os peinais... como la mujeres. Así emperifollados, os batís por las cosas más vanas”. Véanse también las furiosas invectivas que les dedican los predicadores ingleses, especialmente John Bromyard en su *Summa Predicantium*, en OWST (1966), pp. 333-36.

340 Ley 27, título 5º, partida 1ª.

En la Península, fiestas y torneos seguían un patrón muy similar al del resto de Europa³⁴¹ y aunque la tradición de las justas no se encontraba probablemente tan desarrollada como en Inglaterra o Francia no cabe dudar de su popularidad. Sin embargo, como sucede con otros géneros dramáticos y espectaculares, parecen haber vivido un mayor desarrollo en las zonas de influencia francesa (Navarra, Aragón y Cataluña), al menos en los primeros momentos. En Castilla, donde la Reconquista mantenía ocupados a los caballeros en batallas reales que proporcionaban a los segundones y *caballeros jóvenes* oportunidad de mostrar su valor y conseguir fama y fortuna, la historia de los torneos aparece frecuentemente ligada al entusiasmo de individualidades, como Juan II, fervoroso partidario de un deporte que prácticamente desaparece tras su muerte manteniéndose tan sólo en la corte provincial del Condestable Miguel Lucas de Iranzo³⁴². En todo caso, la alternancia de períodos de decadencia de las justas con otros de esplendor vinculados con la existencia de condiciones favorables y con el entusiasmo de personajes concretos es también frecuente en otras zonas de Europa.

La primera mención de un torneo en España la encontramos en el ámbito aragonés, aunque la justa en la que habría participado el rey Pedro II, de dudosa historicidad, tuviera lugar en 1207 en Montpellier, fuera del territorio peninsular³⁴³. Poco después (1235) los estatutos de las Cortes de Tarazona los prohíben en su artículo XIII (*Item statuimus quod non fiant torneamenta voluntaria nisi fuerint in guerra*) lo que parece indicar que la nueva moda francesa empezaba a extenderse por Aragón, cuyas leyes de c. 1300 mencionan así mismo

341 Las fiestas de Valladolid de 1428 son muy similares a las que organizó Felipe el Bueno en Brujas en 1430 con ocasión de su boda con Isabel de Portugal, con leones de madera, unicornios, castillos, efectos de fuego y humo y una pila en la que manaba día y noche vino blanco y tinto según la descripción de Jean le Fèvre, (vid. BARBER y BARKER (1989), p. 1). Esta, a su vez se inspira en descripciones novelescas ya que en el *Tirant lo Blanc* (1º ed. 1490 pero escrito antes) la descripción de las cámaras nupciales en la boda del rey de Inglaterra con una hija del rey de Francia se describen unas estatuas de oro y plata que manaban agua y vino (texto en MASSIP i BONET (1996), p. 153). También en las fiestas zaragozanas de 1414 se colocó en el patio de la Aljafería “una fuente de madera pintada toda como mármol de jaspe por dó manava por tres partes agua e vino vermejo e blanco, por cada una su licor” (Alvar de Santamaría, fol 188vº). Este tipo de fuente son habituales en todos los festejos europeos y en la península están también documentadas en Barcelona, en la entrada de Isabel de Castilla en 1481: “... al portal de XXXª Claus, on hagueren feta una bella font ab VIII canons, qui contínuament vassaven, ço és, per los IIII vin grec, e per los IIII aygua fresca” (MASSIP i BONET (1996), p. 154)

342 Además de las justas tradicionales se practicaron en la corte del Condestable los llamados “juegos de cañas”, de origen islámico (Jerónimo Münzer lo vio jugar en el siglo XVI a los moriscos de Granada y dice que era un juego peligroso que acostumbraba a los jinetes a no temer a las lanzas en la guerra), en los cuales, a pesar de su denominación, no eran cañas lo que se utilizaba, sino rejonas. MATEO GOMEZ (1979), p. 34 piensa si un relieve de la sillería de coro de Sevilla (fig. 321) en el que aparecen caballeros, armados de lanzas y acompañados por sus servidores, damas y amigos no podría ser una representación del mencionado juego. Un caso claro referido a España es el de un cuadro del castillo de La Folie de Bruselas (Fig. 60) en el que se representa un juego de cañas en Valladolid en el que participó Felipe el Hermoso. El juego tiene lugar en una plaza entre dos equipos de jinetes con cabezas cubiertas, escudos y lanzas. Aparecen árbitros, músicos a caballo y espectadores en los tejados de las casas.

343 *Crónica de Ramón Muntaner* I, 10.

los torneos. También pertenece a la zona catalano-aragonesa la primera descripción de un torneo, el que tuvo lugar en Valencia en 1272 durante el encuentro entre Jaime I y Alfonso X³⁴⁴. Otras menciones, anteriores a 1300, pueden encontrarse en los Fueros de Navarra, en Barcelona en 1285 y 1291³⁴⁵, y en la relación de las fiestas que organizó el almirante aragonés Roger de Lauria para celebrar la conquista de Sicilia³⁴⁶, comparables por su escenografía (castillos de madera etc.) con cualquiera de las europeas del siglo XIII.

En Castilla, si exceptuamos la condena de las *Partidas* que puede ser un tópico sin base real, la primera mención son los *bojórdos* de Alfonso XI en Sevilla en 1324³⁴⁷ pero la existencia de torneos en fechas tempranas puede deducirse de la minuciosa reglamentación de las justas que se incluye en los estatutos de la Orden de la Banda, fundada por Alfonso XI en Vitoria en 1330, una de las órdenes de caballería seculares más antiguas de Europa, anterior en más de una década a la Orden de la Jarretera inglesa³⁴⁸. Menciones ligeramente posteriores son las de 1332 (torneos burgaleses organizados por Alfonso XI tras ser armado caballero en Compostela)³⁴⁹ y las de la Pascua de 1334 en

344 Desgraciadamente Muntaner (I, 59) no se extiende demasiado y se acoge al tópico: “nadie podría describir la decoración de las casas y los juegos y diversiones, las tablas redondas y los tablados para las justas, entre hombres salvajes, torneos, ejercicios ecuestres y navíos armados a lo largo de las ramblas...”. El torneo aparece también mencionado en las *Cantigas de Sta. María* (II, 239).

345 Muntaner II, 398, 404y419.

346 Muntaner II, 433-44.

347 La *Crónica del rey D. Alfonso el Onceno* los denomina “bojórdos de espada y lanza” (cap. I, *BAE* vol 66 p. 204). La palabra *bébourd* o *bobort* parece referirse en francés e inglés, lo mismo que el vocablo italiano *bagordo*, a un tipo de justas informales, distintas de los torneos reglamentados. En la Península el término *bojordo* o *bajordo* suele designar a un tipo de justas conectadas con las fiestas de toros e incluían, al parecer, lanzamientos de lanzas (los bojordos) contra una diana de madera, lo que en la traducción gallega de la *Crónica General* se denomina *jogo da tavolada*. (vid. la ed. de Ramón LORENZO (1975-77), II, pp. 253-54).

348 Sobre las órdenes militares peninsulares se ha publicado recientemente un volumen de estudios coordinado por IZQUIERDO BENITO y RUIZ GOMEZ (2000). Los juegos ecuestres contaban en la Península con la tradición de los *tablados*, castillejos de madera que los caballeros derribaban a golpe de *bajordo*. Solían levantarse en las fiestas nupciales de reyes y nobles y ya en el *Cantar del Cid* se los menciona, levantados por el Campeador en Valencia en 1094 para festejar la llegada de su mujer y sus hijas (vv. 1599-62):

A la madre e a las fijas bien las abaraçava
del gozo que avién de los sos ojos lloravan.
Todas las sus mesnadas en gant deleit estavan
armas tenién e **tablados** quebrantavan.

y más tarde en las bodas de sus hijas Elvira y Sol (vv. 2248-50):

...ricas fueron las bodas en el alcaçer ondrado
e al otro día fizo mio Çid fincar siete **tablados** :
antes que entrassen a yantar todos los crebantaron.

Teófilo BRAGA (1898), pp. 56-57 da noticia de la existencia de la misma costumbre en Portugal donde se levantaron con motivo de la boda de Juan I.

349 El ceremonial para el ingreso en la caballería es en la Edad Media, como el de la coronación de los reyes, de naturaleza parateatral y muestra el compromiso entre la aristocracia guerrera y la jerarquía eclesiástica, a diferencia de la ceremonia

Valladolid en las que los integrantes de la Orden de la Banda —el rey de incógnito incluido— lucharon contra un equipo de caballeros de diversos lugares del continente³⁵⁰.

Conforme avanza la centuria las menciones se hacen cada vez más abundantes: Pedro I organizó torneos en 1353 en Torrijos (Toledo) y en 1356 en Tordesillas y su sucesor Enrique II lo hizo en Sevilla en 1375. También hay menciones en Navarra en los años finales del siglo (1377, 1387 y 1403)³⁵¹ y en Galicia (Betanzos 1386), aunque en este caso las justas fueron organizadas por Jean de Gand, duque de Láncaster, invasor en el contexto de la guerra de los Cien Años³⁵².

La etapa dorada de los torneos en España culmina durante el reinado de Juan II quien patrocinó justas en Zaragoza con motivo de su coronación (1414), y mantuvo la costumbre en el momento de sus esponsales (1418) y boda (1420) con María de Aragón, también sostuvo las justas de Madrid en 1419, participando el mismo en las de 1423. En su reinado son también abundantes las noticias de torneos y *pasos de armas* patrocinados y mantenidos por personajes de la corte o de la nobleza, como los ofrecidos por el valido D. Alvaro de Luna y el príncipe Enrique en Valladolid en 1428 o como el famoso *Passo Honroso*, mantenido en el puente de S. Miguel del Órbigo (León) por Suero de Quiñones y nueve compañeros en los meses de Julio-Agosto de 1434.

Especial relevancia tuvieron las fiestas vallisoletanas de Mayo de 1428 en honor de la Infanta Leonor de Aragón que marchaba a casarse con Don Duarte, heredero de la corona portuguesa, en los que intervinieron los propios reyes de Castilla y el de Navarra y cuya espectacularidad despertó una oleada de entusiasmo por los torneos en todo el reino siendo seguido por una serie de festivales similares en diversas ciudades. La complejidad de los festejos de 1428 obliga, sin olvidar la prioridad y preeminencia de Borgoña, a replantearse el papel que jugó la actividad caballeresca en la Castilla de los Trastámaras³⁵³.

del homenaje feudal escasamente influenciada por el simbolismo cristiano. Conocemos el desarrollo de la ceremonia de ingreso en la caballería a través de *Ordina* litúrgicos como el *Speculum Iuris* de Guillermo Durando (II, IV, 3, 2, finales del XIII) y las adiciones de Joannes y Baldus de Ubaldi (Padua, Joannes Seliginstat, 1477-9 y Basel 1574 (Rept. Aalen 1975).

350 *Crónica del Rey D. Alfonso el Onceno* (BAE, vol. 66).

351 BARBER Y BARKER p. 97.

352 Jean Froissart, *Chroniques*, BNP, Ms fr. 2645, fol. 187. Los códices ilustrados de las *Crónicas* de Froissart incluyen ilustraciones de las justas de Betanzos (véase nuestra Fig. 61) pero fueron realizados un siglo después de la redacción de la obra de modo que no aportan datos sobre los torneos del siglo XIV. En el códice de la BNP el miniaturista aplica un esquema similar a todas las justas (Justas de Londres, Fig. 62) y la presencia de plateas con público es la habitual en las representaciones de torneos del siglo XV (manuscrito del *Roman de la Rose*, Fig. 63).

353 Sobre los torneos castellanos de la Baja Edad Media es básico el trabajo de Rosana DE ANDRES DIAZ (1986). Para el estudio en concreto de las fiestas de Valladolid, interpretadas en clave política en el contexto de la lucha por el poder en Castilla y el intento de Alvaro de Luna, valido de Juan II, de recortar el poder de los infantes de Aragón véase Teófilo

Hay que tener en cuenta así mismo el carácter internacional de la caballería medieval: en las décadas de 1430 y 40 son numerosas menciones de caballeros hispanos participando en torneos y *pas d'armes* fuera de nuestras fronteras –y a la inversa–³⁵⁴ y sabemos que los más importantes *pasos de armas* europeos fueron proclamados en las cortes españolas lo mismo que en el resto de las europeas. Se ha señalado así mismo que las fiestas castellanas del siglo XV con su complicada maquinaria aérea podrían estar inspiradas en las italianas a través de Aragón –la crónica de Alvar García de Santamaría indica que el constructor del fabuloso castillo vallisoletano de 1428 era “lombardo”–, sin embargo los “entremenses” que se representaban en ellas tenían raíces autóctonas lo que prueba que la moda francesa enraizó pronto en la tradición peninsular.

Iconografía

Las representaciones de torneos y justas son escasas en el arte peninsular. No existen, hasta donde yo sé, representaciones plásticas de torneos en equipo tipo *mêlée*³⁵⁵, y las de justas individuales tampoco son abundantes. Sí son frecuentes en la escultura las representaciones de caballeros victoriosos (San Saturnino de Pamplona, Fig. 64)³⁵⁶ y las de luchas entre caballeros armados³⁵⁷, pero este tipo de combates son generalmente, más que representaciones de torneos reales, alusiones al enfrentamiento entre Roldán y el gigante Ferragut (*Chanson de Roland*), como en el conocido caso del capitel del palacio de Estella

RUIZ (1988).

354 BARBER y BARKER (1989), pp. 101 y 128-29.

355 Con la excepción relativa del combate que se desarrolla ante la fortaleza de la fe en la miniatura del *Fortalitium Fidei* de la Catedral de Burgo de Osma vid. infra p. 749 y nota 387, y de la *mêlée* a la que incitan los demonios a los caballeros en el *Breviario de amor* del Maestro Ermengol (Biblioteca del Escorial, Ms. S. I. nº 3, fol. 251v, Fig. 66), obra controvertida a la que se han adjudicado fechas que oscilan entre finales del siglo XIII y principios del XV y a la que algunos suponen de procedencia catalana (CAMON AZNAR (1966), pp. 221 ss.) mientras que para otros sería francesa de la zona de Toulouse (RICKETTS (1966), p. 3). Una pseudo *mêlée* es la que aparece en el *Libro del caballero Zifar* (BNP Ms. español 36 fol. 22, último cuarto del siglo XV) ya que aunque los contendientes se distribuyen en dos “equipos”, sólo se enfrentan uno de cada bando (Fig. 70). Del *Zifar* hay edición facsímil de M. Moleiro con un volumen de estudios dirigidos por Antonio Rico, Barcelona, 1996.

356 Frecuentemente interpretados como alusiones a la estatua ecuestre de Marco Aurelio, tenida en la Edad Media como de Constantino (vid. CROZET (1971)).

357 Por ejemplo el relieve-metopa de la portada de Artaiz (Navarra) o el capitel del ábside de San Juan de Amandi (Villaviciosa, Asturias). Vid. ROGELIO BUENDIA (1988), fig. 43 y FERNANDEZ GONZALEZ (1982), pp. 117 ss.

(Fig. 65) en el que la inscripción no deja lugar a dudas³⁵⁸, o bien tienen connotaciones simbólicas representando el enfrentamiento entre la soberbia y la humildad³⁵⁹.

Sin embargo, hay ocasiones en las que algunos indicios apuntan a una inspiración en un verdadero torneo. En primer lugar están los casos en los que los caballeros se atacan mutuamente pero sin sensación de realidad como sucede en una pila morisca del siglo XI en el Museo de Játiva (Fig. 67)³⁶⁰ y un rey de ajedrez del Louvre, posiblemente español, de la misma centuria³⁶¹. En segundo, aquellos en los que contendientes y monturas van equipados con armamento, adornos, arreos y gualdrapas de fantasía que no se utilizaban en la guerra, sino en torneos y paradas militares³⁶² (panel del s. XIV en el artesonado de la Catedral de Teruel, Fig. 68)³⁶³. Un caso claro de que se trata de un torneo lo que el artista quiere representar es cuando aparecen espectadores en plateas y tribunas (frescos de San Salvador de Guntín, Lugo) o cuando los contendientes se enfrentan separados por una barrera (*tela*) que en las justas se utilizaba para evitar un choque frontal entre los caballos³⁶⁴.

La barrera es una innovación relativamente tardía y con toda probabilidad de origen hispano o portugués, la primera mención de la misma aparece en el relato que Gutierre Díaz de Gámez hace de las aventuras de su maestro Pero Niño en la corte francesa en 1407, enseñando a los caballeros galos a utilizar la *tela* “según la moda de España”³⁶⁵. Ni en

358 Vid. LACARRA (1934).

359 Sobre este aspecto véase RUIZ MALDONADO (1978).

360 Es pieza local de mármol rosado de las canteras de Buxarró, la talla es plana y bastante tosca y la temática es excepcional, sin parangón entre las obras contemporáneas sean cristianas o musulmanas. Para Gómez Moreno se trata de una obra morisca del siglo XI. Las influencias orientales son evidentes en motivos como los pavos con cuellos entrelazados. En una de las caras aparece una lucha entre dos jinetes que no se atacan al cuerpo sino a la ropa y en las otras se representan escenas de banquetes y música, y luchas de animales encerrados en ruedas que nos remiten a un contexto de fiesta cortesana, contexto en el que creo que hay que interpretar otras obras musulmanas como la arqueta de Leyre (Museo de Pamplona) en las que aparecen también combates singulares.

361 VAN MARLE (1971), p. 144.

362 A este contexto remiten los retratos ecuestres de reyes de Castilla que encontramos en el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1200) y los de caballeros de la orden de Santiago que aparecen en el *Libro de la cofradía de Santiago* del Archivo Municipal de Burgos (Fig. 69, siglo XIV).

363 Otro caso claro en una tablilla mallorquina del Museo de Valldemossa (ca. 1300). LLOMPART i MORAGUES (1977), vol. I, fig. 4 a. En ambos, los yelmos son del tipo “boca de rana” que sólo se utilizaba en los torneos ya que únicamente permitían mirar hacia adelante lo cual sería muy peligroso en una batalla real. Otros aspectos del armamento indican también si se trata de una justa o de un combate real lo que el artista tiene en la cabeza ya que desde el siglo XIV hay armaduras especiales para torneos y el escudo, por ejemplo, había caído en desuso en la guerra y sólo se utilizaba en las justas (vid. BLAIR (1958), pp. 157-58).

364 La voz castellana *tela* alude a los primeros tipos de barreras formadas por estacas clavadas en el suelo a intervalos regulares entre las que colgaban entelados de lana. Así las describe el embajador de Borgoña en Lisboa en 1428. Posteriormente se hicieron de madera para garantizar su solidez ante las embestidas de los caballos. La voz “liza” que en algunas fuentes tardías se emplea para designar la barrera, designa en origen un espacio vallado en el que se celebraba la justa, no la barra central.

365 Vid. BARBER y BARKER (1989), p. 194. Hay que tener en cuenta la posibilidad de que Díaz de Gamez, que escribe

el arte ni en la documentación de los distintos países europeos aparece la menor referencia a la barrera antes de 1430, sólo en Castilla y Portugal la encontramos mencionada antes de esta fecha: en 1428 en los festejos de Valladolid³⁶⁶ y en los de Lisboa. De éstos últimos disponemos afortunadamente del relato del embajador de Borgoña –nadie mejor que un noble borgoñón para estar al tanto de las últimas novedades en materia de torneos–, que describe la costumbre portuguesa de la *tela* central como una gran novedad, rápidamente adoptada en su país tras el matrimonio de Felipe el Bueno con la infanta Isabel de Portugal al año siguiente³⁶⁷.

Tenemos además en la Península una de las primeras, sino la primera, de las representaciones conservadas de una *tela* en el arte. En un capitel del claustro de Sta. M^a de Nieva (Palencia, Fig. 73) los contendientes se enfrentan separados por una barrera formada por postes verticales unidos por un larguero. El capitel, de principios del siglo XV, es obra de un maestro de segunda fila que trabaja con un repertorio de modelos, un *sketchbook*, lo que prueba que no debió de ser un caso aislado³⁶⁸.

Naturalmente, el hecho de que el artista utilice en la representación su experiencia visual de un torneo, no significa que no pueda hacerlo con un sentido simbólico, convirtiendo el torneo en expresión de la lucha entre el vicio y la virtud o en una imagen-fuerza que manifiesta la vigencia en la sociedad de los ideales caballerescos, pero esta intención simbólica no disminuye su valor como testimonio de la existencia de las justas, ni la importancia de los datos que la imagen puede proporcionarnos sobre las circunstancias en las que estas se celebraban –y, a la inversa, de lo que el conocimiento de los torneos puede ayudar en la explicación de algunas particularidades de las representaciones plásticas–.

Sabemos, por ejemplo, que las justas tenían frecuentemente acompañamiento musical que corría generalmente a cargo de juglares. Ya en el siglo XII G. de Monmouth nos informa de ello y también en la Península hay testimonios de la intervención de los

hacia 1440, esté incurriendo en un anacronismo.

366 *Crónica del Halconero*, p. 19.

367 Vid. BARBER y BARKER (1989), p. 196. En algunas ediciones de las *Crónicas* de Froissart (ca 1390) se representan justas con la liza central (manuscrito de la Biblioteca del Arsenal de París) pero se trata sin duda de un anacronismo que introducen los miniaturistas que ilustran el texto a mediados del siglo XV.

368 No se ha hecho últimamente, hasta donde yo conozco, ningún estudio serio sobre el claustro que haya fijado con exactitud su cronología. En todo caso no puede ser anterior a 1399, fecha de la instalación de los dominicos en la villa (véase la documentación en ARNANZ RUIZ (1972), pp. 50-52), ni posterior a 1432 fecha en la que los documentos dan a entender que la obra se hallaba finalizada. (vid. ARNANZ RUIZ (1972), pp. 82 y 85 y MARTÍN (1982), p. 11).

juglares en las justas o *taulas de junyer*³⁶⁹. Si tenemos presente esta asociación entre torneos y juglares podríamos tener la clave para explicar por qué en la arquería interior del ábside San Juan de Amandi (Villaviciosa, Asturias) hay un capitel geminado con una justa y en los capiteles próximos escenas juglarescas³⁷⁰.

Pas d'armes y asaltos al Castillo del Amor aparecen frecuentemente representados en el arte francés del siglo XIV³⁷¹ y en el italiano y alemán de la siguiente centuria -sobre todo en las *marginalia* de la miniatura-. Antes son raros, aunque hay casos señeros como el asalto al Castillo del Amor del Salterio de Peterborough (Fig. 74) claramente inspirado en una fiesta en la que el combate es incruento y las doncellas defienden el castillo arrojando flores y frutas a los asaltantes³⁷².

Las guerras de productos comestibles simbólicos son habituales en toda la Romania³⁷³; en España están documentadas las batallas de naranjas en el torneo valenciano de 1272 (vid. *supra* nota 344), y las de huevos y calabazas -también en un contexto de torneos- en la *Crónica de Lucas de Iranzò*³⁷⁴, similares contiendas aparecen mencionadas así mismo en el teatro, en las *Eglogas de Antruejo* de Juan del Encina³⁷⁵. En Portugal en 1451 en los Momos que se hicieron en Lisboa para festejar la partida de la infanta Doña Leonor aparecía un artificio, sin duda inspirado en la iconografía, que representaba “un enorme elefante que traía en su lomo una torre con pequeños baluartes de madera en los que estaban cuatro trompeteros y cuatro niños etíopes con pequeñas lanzas y largas cañas, tirando naranjas al pueblo”³⁷⁶. También aparecía una figura gigantesca de elefante con torretas en un *pas d'armes* que tuvo lugar en las Tullerías en 1565 del cual nos ha llegado una magnífica representación plástica en uno de los tapices de la serie Valois-Medici, hoy en los *Uffizi*³⁷⁷. Es probable que exista alguna relación entre este tipo de festejos y las abundantes representaciones de elefantes con torretas y trompeteros, como la archifamosa del MS

369 En Valencia se conservan pagos a juglares en 1370 “*per servir als junyidors*” FERRER VALLS (1994), p. 147 nota 12. La asociación de la música con la caballería y el amor cortés está ya presente en la literatura caballeresca como ha mostrado Christopher Page (PAGE (1997), pp. 1 ss.).

370 Véanse reproducciones en FERNANDEZ GONZALEZ (1982), p. 119, fig. 89 y lámina 11.

371 Véanse como ejemplo las dos arquetas de marfil francesas que ilustra VAN MARLE (1971), fig. 128 y lam. 144 y nuestras Figs. 75-77 (marfiles del *Metropolitan, South Kensington* y *Walters Art Gallery* de Baltimore).

372 Salterio de Peterborough (fol 91v). Es probable que los Castillos del Amor se inspiren en el poema alegórico de Roberto Grossetête *Chasteau d'Amour* (ca. 1215-30) de gran influencia en la literatura alegórica y dramática de fines de la Edad Media (en *The Castle of Perseverance*, o en el *Cursor Mundi* por ejemplo), véase la edición de RICKETTS (1976).

373 Vid. BATJIN (1971) p. 296 y VERY (1962), pp. 66-69.

374 MATA CARRIAZO (1940), pp. 63 y 112.

375 VIAN HERRERO (1984), p. 130

376 REBELLO (1984), p. 46

377 Reproducción en WICKHAM (1980), Pl. VI fig. 8, véase también EHERMANN (1956) y FRANCASTEL (1956).

Harley 3244 f. 39 en la cual el elefante es claramente de madera (Fig. 79)³⁷⁸, y quizá el aspecto poco realista de los elefantes en el arte de la Edad Media –pienso en el denominado tipo inglés, de aspecto porcino y trompa pequeña (Fig. 78)³⁷⁹- sea debido a que los modelos de los que se parte no son elefantes reales sino descripciones literarias y carrozas con forma de elefante como las que, a partir de 1450, proliferan en las Entradas reales, en los *entremeses* cortesanos y en los cortejos de Carnaval.

Durante las fiestas por la Coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza (1414) se escenificó la victoria de los Trastámara en Balaguer por medio de:

“una villa fecha de madera sobre carretones, que lo lleva[va]n omes que dentro yvan, en la qual villa yvan dentro que paresçia verdaderamente que estavan dentro casas e tejados e torres (..) E un poco adelante, de la una parte estava un castillo, e otro de la otra parte; en cada castillo estava una como manera de tienda que hera de madera. E estos castillos conbastían la villa, e yvan en ella gentes de armas que la defendían. E con los castillos yvan gentes de armas de fuera dellos que fazian sus escaramuças con los de la villa. E en los castillos en cada uno yvan un ingenio e combatíanla con ellos e lançavan unas pellas tan grandes como la cabeça de un moço de X anos, que heran de cuero llenas de banca como pelotas, e tiraran a la vida con lombardas e con los ingenios, e los de la villa tiravan sus truenos e fazían sus arteficios para se defender. E esto fizo la ciudad de Çaragoça a semejança de cómo el rey tomó a Valaguer, e por las tiendas entendían los dos reales que tenia sobre [allá] el rey de la una parte de la tierra, e el duque de Gandía de la otra parte del río”³⁸⁰

378 Evans dice que había un elefante real en Inglaterra. Se menciona también un elefante ¿animal o máquina? en el relato de la entrada triunfal de Federico II en Cremona en 1237 y sabemos que había músicos sobre el elefante que usó Ricardo de Cornualles al entrar en la ciudad italiana en 1241.

379 En España el “tipo inglés” es frecuente en el románico. Aparece, por ejemplo, en las pinturas de San Baudilio de Berlanga (Fig. 78) y en un capitel de la portada de Sta. María de Olite con un personaje que toca un instrumento, una gaita según Almech.

380 García de Santamaría fol. 197, (MASSIP i BONET (1996), p. 152). Prácticamente idénticos son los artilugios que describe Martorell en su *Tirant lo Blanch* (cap. 53): “... Los que estaban en lo alto de las murallas comenzaron a lanzar grandes canteras y bombardas, culebrinas y espigardas, barras que parecían de hierro y piedras, pero todo esto era de cuero negro, y las piedras de cuero blanco, de las que las había grandes y pequeñas, y estaban rellenas de arena, pero si acertaban a algún hombre lo dejaban tumbado en el suelo. Y de verdad que fue un combate muy gentil: y los que no lo sabíamos, en el primer combate, pensamos que iba de veras, y muchos descabalgamos y con las espadas en las manos corrimos hacia allí, pero pronto comprendimos que era de burla. Después llegaron todos los estados y rogaron que se rindiesen, pero tampoco quisieron abrir la puerta, ni siquiera al rey. Pero entonces, la reina, que veía que no querían abrir a nadie, acercose con todo su estado a la puerta y preguntó quién era el señor del castillo, y dijéronle que el dios del

Estos castillos de madera eran algo frecuente en las fiestas cortesanas; en uno de los banquetes de las fiestas de 1414 apareció otro castillo de madera en el centro del cual estaba la “*jarra de Sancta María*”³⁸¹, el castillo era atacado por un grifo y un grupo de *moros alarabes* y defendido por seis doncellas y un águila³⁸². En Valencia, en la entrada de Mata d’Armagnac, mujer del infante Juan duque de Gerona (1373), se construyeron castillos *ab fusta* (de madera), galeras y un dragón y también en la representación de la toma de Granada en Gerona (1492) se hizo en una de las plazas públicas “... *la ciutat de Granada amb moros que dins ella staven, e de fora faeren pavellons e tendes*”³⁸³. Hay también casos en Castilla: en el *Recibimiento que se fizo al Rey Don Fernando en Valladolid* a comienzos del XVI se levantaron en la villa “muchos castillos con inuenciones de plazer”.³⁸⁴

Vemos pues que en España los *Pasos de Armas* eran conocidos pero no hay –hasta donde yo sé– representaciones plásticas de los mismos. Sin embargo el eco de estos festejos puede rastrearse en algunas obras: en una página del *Beato* del monasterio cisterciense femenino de San Andrés de Arroyo (1219-35)³⁸⁵ la representación de la bestia apocalíptica de las siete cabezas se complementa con un asalto a una fortaleza defendida por mujeres en la que puede verse un reflejo de los “asaltos al castillo del Amor” (Fig. 80). También en un manuscrito valenciano con las obras de Virgilio (Fig. 81)³⁸⁶ se representa una parada previa a un torneo en la que un grupo de damiselas contemplan a los participantes desde un castillo que podría relacionarse con las fortalezas de madera que se levantaban en tales ocasiones.

Amor, el cual se asomó por una ventana. ...”.

En ocasiones los castillos funcionaban como un teatro de marionetas así parece indicarlo los testimonios de García de Santamaría y Jerónimo de Blancas sobre las fiestas de Zaragoza de 1414 y el de Jaume Roig de Corella en el *Libre de les Dones* (ca. 1470) que nos informa de torneos con marionetas representados por juglares (VAREY (1957) p. 19). En el arte tenemos el testimonio de una miniatura del *Hortus Deliciarum* que representa un torneo a pie con títeres (Ed. GREEN (1987), II, pl. 163).

381 Es el jarrón con las azucenas de la Anunciación, emblema de la orden de caballería de la Jarra y el Grifo fundada por el infante Fernando en 1403.

382 MACKAY (1987), p. 956 se pregunta si los animales alados con flores en la boca que decoran el manto de la Virgen en la tabla central del retablo del arzobispo Sáncho de Rojas (Museo del Prado, Lam. XX, Fig. 10) no serán los grifos llevando azucenas de la divisa caballeresca ya que en la tabla aparece, además de Sáncho de Rojas que recibe la mitra, el propio Fernando de Antequera recibiendo la corona y la bendición del Niño.

383 Los datos de Valencia en CARRERES ZACARES (1925), vol II, pp. 28-29, los de Gerona en FERRER VALLS (1996), p. 421.

384 Texto en GOMEZ MORENO (1991), pp. 151-58, la cita en p. 154.

385 Iluminado probablemente en el monasterio de Cardeña por encargo de Fernando III y Beatriz de Suabia, se encuentra desde 1882 en la Biblioteca Nacional de París (Nouv. Acq. Lat. 2290). No he podido consultar los comentarios de Joaquín Yarza a la edición facsímil de M. Moleiro, Barcelona, 1997.

386 Valencia, Biblioteca de la Universidad (siglo XV).

Similares relaciones entre las arquitecturas fantásticas que se levantaban en los *Pasos de Armas* y representaciones plásticas han sido señaladas por Yarza quien conecta las arquitecturas que aparecen en los grabados de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro o en el *Fortalitium Fidei* de la Catedral de Burgo de Osma (fol 10v, Fig. 82)³⁸⁷ con el fabuloso castillo de madera y tela con doce torreones que se levantó en Valladolid en Mayo de 1428 como marco para las justas que tuvieron lugar en honor de la Infanta Leonor de Aragón que marchaba a casarse con Don Duarte, heredero de la corona portuguesa³⁸⁸.

El castillo en cuestión, plagado de elementos alegóricos, incluía a doce damiselas en las torres, un grifo de oro que manaba agua por la boca en el centro del castillo y una Rueda de la Aventura o de la Fortuna y sin duda tuvo su inspiración tanto en el arte como en el teatro. Los códigos de color que se utilizan en las vestiduras de caballeros y escuderos³⁸⁹ o las mariposas que ornaban la diadema del Rey tienen su fuente en el arte lo mismo que la tiene, en el arte y en el teatro, la vestimenta del Rey que interviene en el festejo del domingo de pentecostés caracterizado como Dios Padre –con bola, cetro y hábitos pontificales-, acompañado por doce caballeros que representaban a los doce apóstoles.

Algunos temas de estas celebraciones tuvieron eco literario, por ejemplo en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena³⁹⁰, por lo que no puede resultar extraño que lo tuvieran también en el arte. Aunque la miniatura del *Fortalitium Fidei* no pueda considerarse como un reflejo directo de las fiestas vallisoletanas es evidente que el iluminador conocía festejos

387 El *Fortalitium Fidei* del franciscano Alfonso de Espina (ca. 1458) fue copiado en 1464 por García de San Esteban para el obispo Montoya. Las miniaturas –más bien dibujos sombreados, la mayoría sin terminar– presentan rasgos hispanoflamencos que las relacionan con otras obras del obispo Montoya y del escribano García de San Esteban; suelen atribuirse al Maestro de Osma identificado con el monje Jerónimo Espinosa del monasterio de Espeja. (véase el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre* (Burgos, 1990), nº 390, p. 384). Sobre el carácter antijudío de la miniatura véase BLUMENKRANZ (1996), p. 74.

388 YARZA LUACES (1984). La descripción del festejo, organizado por el infante Enrique en el que intervinieron los reyes de Castilla y de Navarra se encuentra en la *Crónica del Halconero de Juan II Pedro Castillo de Huete*, ed. de MATA CARRIAZO, Madrid, 1946, cap. III, pp. 20 ss.).

389 En su origen la utilización de códigos de color en las vestimentas de los que intervienen en las justas era un simple método para que los espectadores pudieran reconocer a los participantes, aunque poco a poco se les fueron asignando valores simbólicos tomados generalmente de las artes plásticas que a su vez los habían adquirido de la simbología de los colores litúrgicos de la Iglesia.

390 Impreso por vez primera en Salamanca en 1481-82, el *Laberinto*, conocido también como las *Trescientas* por el número de sus estrofas, debió de ser compuesto hacia 1454, poco antes de la muerte de su autor (1456). En él, Mena presenta una casa de la Fortuna con tres ruedas, dos fijas –pasado y futuro– y una móvil –el presente–, cada una dividida en dos partes y con siete círculos que representan los siete planetas. En ellas aparecen los personajes ejemplares en lo alto y los malvados y los vicios bajo las ruedas. Las fuentes de esta visión alegórica en la obra de Mena son controvertidas; se habla (Menéndez Pelayo) de la *Divina Comedia* de Dante aunque otros lo niegan (Post, Florence Street) y piensan más bien en una tradición medieval de literatura de Fortuna (*Roman de la Rose* etc.). Creo, sin embargo, que además de la tradición literaria debe tomarse en cuenta la influencia de los festejos vallisoletanos que Juan de Mena, estrechamente relacionado con su patrocinador, el Condestable Alvaro de Luna, debió de haber presenciado. He consultado la edición de Louis VASVARI FAINBERG (1976).

similares y así se imaginó la Fe como una fantástica fortaleza presidida por Cristo desde lo alto de la torre central, habitada por ángeles músicos y cristóforos y defendida por un equipo de caballeros de la Fe –con cruces patadas en las gualdrapas de sus caballos- que se enfrentan a los vicios, ayudados por los demonios, en una *mêlée* digna del mejor de los torneos³⁹¹. Los vicios, como en las fiestas de Moros y Cristianos, son judíos y sarracenos que portan el estandarte de la media luna y acaban batiéndose en vergonzosa retirada ante el empuje de la caballería cristiana³⁹².

Naturalmente los artistas no crean sus composiciones únicamente a partir de su imaginación y lo mismo les sucede a los organizadores de los festejos. Entre el arte y los espectáculos existen relaciones de influencia recíproca. Incluso, como señala Yarza, ciertas arquitecturas religiosas (balcón de la Iglesia de S. Juan de los Reyes de Toledo) participan del sentido escenográfico de las arquitecturas efímeras.

También las críticas de los moralistas tuvieron reflejo en el arte y es frecuente en obras de ambiente eclesiástico –sobre todo en las sillerías de coro- sustituir a los caballeros por niños o aldeanos (Fig. 72) y a las monturas por asnos y animales de toda especie. Así sucede en una misericordia de Hoogstraeten en la que se satirizan los torneos por medio de contendientes vestidos de burgueses y montados sobre caballitos de juguete³⁹³, y en Castilla en una misericordia de Zamora en la que se representa un torneo de a pie entre aldeanos y burgueses y en otra de Toledo en la cual los luchadores, armados con lanza y escudo, son de clase baja y en lugar de caballo se encaraman a unas plataformas arrastradas por hombres³⁹⁴.

391 La idea no es completamente original. Las representaciones de la Fe como una fortaleza atacada por los Vicios y defendida por la Iglesia son habituales en la miniatura (véase nuestra Fig. 83). En el terreno literario tenemos por ejemplo el caso francés de Huon de Méry que plantea en su poema '*Le Tournoiement de l'Antechriste*' un entremés de teatro en forma de torneo a lo divino en el que Satanás vestido como un caballero se enfrenta a Cristo con armadura y escudo con cruz rodeado por un ejército de Arcángeles, Virtudes y hasta caballeros del Rey Arturo (KEEN (1986) p. 135).

392 Es probable que las abundantes fiestas de Moros y Cristianos peninsulares tengan su origen en los torneos y *mêlés* que tenían lugar en las grandes festividades reales y nobiliarias. Así parecen indicarlo las primeras noticias que tenemos de la fiesta (Lérida 1150, Zaragoza, 1300, y la Crónica de Lucas de Iranzo, ca. 1460). Para la bibliografía sobre las fiestas de Moros y Cristianos vid. HARRIS (1997), notas 1 y 2 y CARO BAROJA (1984), pp. 116-20. Véase también MUÑOZ RENEDO (1972).

393 MAETERLINCK (1902-03), I, cap. III. Son también muy frecuentes los torneos paródicos entre animales, generalmente monos que combaten montados sobre todo tipo de animales (cerdos, cabras etc.) imitando el comportamiento de los caballeros (vid. JANSON (1952), p. 166 y Lam. XXIV, figs. A-D). Otra variante paródica consiste en utilizar el esquema de un torneo para ilustrar el tema de la lucha de sexos, sustituyendo a uno de los contendientes por una mujer (relieve de la sillería de coro de Sevilla, Fig. 84).

394 MATEO GOMEZ (1979), p. 342, fig. 323. Estos torneos a pie podrían ser duelos de villanos. En el Fuero de Daroca (1142) se especifica que en los duelos judiciales, los caballeros lleven escudo y lanza y vayan vestidos con loríga, yelmo y

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el hecho de que los contendientes no aparezcan vestidos de caballeros puede tener en algunos casos una explicación en la puesta en escena de los *Pasos de Armas*; por ejemplo en los festivales que tuvieron lugar en Acre en 1268 con motivo de la coronación del rey Enrique, damas y caballeros vestían con hábitos de monjas y frailes³⁹⁵. En 1331 dieciséis caballeros sostuvieron un torneo en Londres vestidos de tártaros y llevando máscaras. Pocos años más tarde, en 1343, Lord Robert Morley sostuvo un torneo en el que sus oponentes aparecían caracterizados como el Papa y doce cardenales³⁹⁶ y en el *Pas d'armes de la bergerie* mantenido en la villa de Tarascón en 1446, los dos caballeros que defendían el paso iban vestidos de pastores por encima de las armaduras y la galería en la que se encontraban los espectadores tenía forma de choza y cubierta de paja³⁹⁷.

Del mismo modo, la sustitución en el arte de las cabalgaduras por asnos u otros animales puede ser, sin invalidar su intención satírica, reflejo de los festejos y competiciones populares en las que los humildes se divertían parodiando las hazañas guerreras de la nobleza. Estos espectáculos, muy frecuentes y apreciados³⁹⁸, fueron sin duda vistos por la nobleza como una burla torpe y ridícula ante la que sólo cabe la risa y así un burgués ennoblecido como Jacques Coeur, un nuevo rico que había comprado la exclusividad de pertenecer a una orden de caballería, mandó esculpir a mediados del siglo XV en una de las chimeneas de su palacio en Bourgues a dos contendientes a horcajadas sobre asnos, armados de cortas y gruesas lanzas, casi garrotes, provistos de fondos de cesto a guisa de escudo y acompañados de escuderos vestidos de campesinos.

polainas, mientras que los campesinos irán con la saya habitual y sin otras armas que un escudo de madera o mimbre forrado de cuero y una porra. Para este tipo de representaciones en el románico hispano vid. MARINO LOPEZ (1986).

395 BARBER Y BARKER (1989), p. 208.

396 Vid. LESTER (1996), p. 126 quien menciona otros casos de torneos con los caballeros vestidos como los Siete Pecados Capitales, como "Natura", "Febo", "Cleopatra", "Penélope" etc.

397 Vid. WYCKHAM (1980), p. 23; KEEN (1986), p. 269 y BARBER y BARKER (1989), p. 116. En la Biblioteca del Escorial se conserva un manuscrito (e.IV.5) en el que un cronista presencial relata en castellano para el Conde de Benavente los distintos espectáculos que tuvieron lugar en París y Reims en 1484 con motivo de las entradas de Carlos VIII (el autor los denomina *misterios*). El manuscrito incluye un dibujo coloreado (ff. 58v-59r) de uno de los torneos que se celebró para la ocasión, en el que queda claro el uso de ricos decorados y "disfraces" (vid. GOMEZ MORENO (1991), pp. 95 y 96). Similar es el caso del panel de la colección Varez de Madrid (siglo XV, Fig. 71) en el que uno de los contendientes lleva un manto sobre la armadura y una capucha que le cubre el yelmo.

398 Aunque los torneos eran en principio un entretenimiento aristocrático vedado a las clases bajas, en algunas zonas de Europa (Norte de Italia, Flandes, Alemania báltica etc.) existieron parodias e imitaciones populares y/o burguesas de las justas caballerescas (vid. diferentes casos en WYCKHAM (1980), pp. 38 ss., BARBER y BARKER (1989), p. 185 y HEERS (1988), pp. 186 ss.). También los *Pasos de Armas* tienen su versión "popular" en los famosos "juegos del puente" de Pisa y Venecia (HEERS (1988), pp. 12-13). En la Península hay documentadas versiones populares de los torneos de los señores en los *Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* (ed. MATA CARRIAZO (1940), p. 112).

APENDICE I: Danza, Teatro y Arte

“Si no fuera por la indigencia de nuestra información habría que (...) reconocer la supremacía absoluta de la danza entre las formas de arte que pusieron en práctica o en causa, durante los siglos medievales, de alguna manera el cuerpo viviente”.

Paul

Zumthor³²⁴¹

Entre las múltiples formas de expresión humana la civilización occidental ha dado prioridad a las verbales –sean orales o escritas–, al menos hasta la aparición de la “civilización de la imagen” contemporánea. Sin embargo, desde los orígenes de la humanidad las formas visuales de comunicación han cumplido un papel esencial en la expresión de sentimientos, la transmisión del saber de una generación a otra y la iniciación en el grupo de los nuevos miembros. Danza, arte y teatro (mimo) son formas básicas de expresión humana que tienen en común el componente visual y la función comunicativa por lo que no puede sorprender que existan relaciones entre ellas.

En la Edad Media occidental, y a pesar del carácter fragmentario de la documentación que lamentaba Zumthor en la cita que encabeza este apéndice, sabemos de la importancia de la danza como manifestación religiosa y social. Aunque la Iglesia cristiana denunció la danza como inmoral, el cristianismo no consiguió suprimir los rituales paganos y las danzas siguieron ejecutándose en ambientes populares y cortesanos o se cristianizaron y se adaptaron a las ceremonias religiosas, adaptación y asimilación que la iglesia practicó conscientemente durante siglos aunque con reticencias por parte de un sector “ortodoxo” que prefería la desaparición de cualquier vestigio de los ritos precristianos en el ceremonial católico.

La mayor parte de las danzas primitivas son teatrales o dramáticas además de sociales, en la medida en que cuentan un historia por medio de mímica y gestos. En la Edad Media la

3241 ZUMTHOR (1989) p. 301.

vinculación de la danza con el teatro es evidente tanto por el carácter dramático de muchas danzas como por la incorporación de bailes a los espectáculos teatrales ya sean religiosos o profanos³²⁴².

Basta recordar el papel de las danzas en algunos dramas litúrgicos, la unión de danzas y teatro en la festividad del Corpus o en el *dance* aragonés –vinculado a las representaciones de moros y cristianos–, la importancia de la danza en las representaciones juglarescas y la presencia de bailes en las obras de Juan del Encina, Gil Vicente, Timoneda y Badajoz, para comprender la fortaleza del vínculo entre la danza y la escena teatral.

En el caso de la comedia juglaresca la danza es fundamental y puede considerarse como un componente esencial de su arte. Su carácter acrobático y su sensualidad le garantizaron el favor del público, al tiempo que le aseguraron las condenas eclesiásticas, condenas que por su reiteración parecen indicar escasa efectividad³²⁴³. Podemos hacernos una idea bastante precisa de su naturaleza acrobática contemplando las abundantes representaciones medievales de juglares contorsionistas y de la danza de Salomé en la que los artistas representan frecuentemente a la hija de Herodías completamente curvada hacia atrás hasta tocar con los cabellos en el suelo, una difícil postura que sin duda habían visto ejecutar a las *dançaderas* y juglaresas. De su carácter sensual y lascivo se hacen eco las condenas eclesiásticas y el propio arte que convirtió la figura de Salomé danzando con los cabellos sueltos en representación del pecado de la lujuria³²⁴⁴.

También en las fiestas cortesanas las representaciones teatrales iban acompañadas frecuentemente de danzas como sucede con la *cosante* o *cosante*, bailada en la corte jienense del Condestable Lucas de Iranzo en un contexto de festividades, juegos y representaciones teatrales cortesanas³²⁴⁵. La relación con Oriente a través del comercio y las cruzadas y el contacto con la cultura islámica fascinaron a las cortes europeas e introdujeron en occidente modas inspiradas en una cultura con una concepción muy diferente del cuerpo y de la danza. La documentación es abundante al respecto y de nuevo el arte refleja la costumbre

3242 En muchos casos la danza se asocia en el teatro con el mundo demoníaco e infernal y así en el *Jeu d'Adam*, el apresamiento de Adán y Eva por los demonios es recibido en el Infierno con una gran danza.

3243 En rigor y exceptuando posturas extremistas como la de San Juan Crisóstomo, lo que se critica de la danza es el modo de ejecutarla. San Buenaventura, por ejemplo, declara que el espectáculo de la danza no es pecaminoso *per se*, tan sólo si se ejecuta de modo lascivo.

3244 Véase más arriba el capítulo dedicado a los temas juglarescos.

3245 Vid. CLARE (1985), p. 14.

como hemos visto en un grabado de Israel van Mecknem en el que se ilustra una danza de corte simultánea a una representación teatral de la muerte de San Juan Bautista³²⁴⁶.

Entre las danzas cortesanas bajomedievales destaca por su carácter dramático y su vinculación con las artes plásticas³²⁴⁷, la *bassa danza*, ballet de pasos lentos muy popular en Italia durante la primera mitad del siglo XV³²⁴⁸. Un arte con sus propios tratados y con una terminología que coincide en muchas ocasiones con la que se usa para referirse a la pintura. La *bassa danza* es una derivación de las danzas cortesanas medievales de pareja en compás de 6/8, para dos o tres bailarines. En el primer Renacimiento, los maestros de baile siguieron la pauta marcada por los artistas al crear danzas en las que los elaborados esquemas espaciales y de agrupación de figuras eran su principal característica. Para conseguir esto, el número de bailarines era limitado, y desaparecieron las danzas en filas y círculos tan comunes en la Edad Media. Los esquemas espaciales continuaron dominando la danza italiana durante todo el siglo XVI, siglo en el que el vocabulario de pasos aumentó considerablemente. En este tiempo no existía todavía una diferencia real entre la danza social y la teatral. En muchas de las espectaculares mascaradas que tenían lugar en las cortes europeas, se creaban coreografías de carácter dramático donde se utilizaban los pasos y ritmos más comunes del salón de baile y donde los bailarines-actores eran las damas y los caballeros de la corte.

En el arte, la repercusión de estas danzas no se limita a las miniaturas que ilustran los tratados de baile³²⁴⁹. Como en el caso de las danzas juglarescas el conocimiento de estas *Basse danzas* por parte de los artistas explica algunas de las características de las representaciones plásticas de la danza de María Magdalena antes de su conversión, danza que en el arte es frecuentemente una danza real, social, perfectamente realizada³²⁵⁰, y en muchos casos se asocia, por la condición de prostituta de su protagonista, con la representación de la lujuria³²⁵¹. En el teatro está también documentada la danza de la Magdalena en la Pasión de

3246 VAN MARLE (1971) [1931], fig. 77.

3247 Vid. BAXANDALL (1984) [1972] p. 102-07.

3248 Su popularidad se extendió pronto a las cortes de otras zonas de Europa. En España esta documentada la *Bassa Danza* a finales del siglo XV (ANGLES (1943), p. 91). Para Margit Sahlin, tanto la *Bassa Danza* como la *parvana* derivarían de las carolas cortesanas del siglo XIV (SAHLIN (1940), p. 198).

3249 Vid. la *bassa danza* que ilustra el *Trattato del ballo de Guglielmo Ebreo* (BNP, Ms. It. 973 fol. 21v, ca. 1470) en BAXANDALL (1978) [1972], fig. 41.

3250 Un par de casos en SLIM (1980), figs. 4 y 5a.

3251 Un caso de Lucas van Leyden en DAVIDSON (1986), fig. 12. El término *basse* o *bassa* tiene probablemente un significado pecaminoso y sugiere la clase de música que fue condenada por autores como Juan de Salisbury por prostituir la voz (DAVIDSON (1986) nota 285).

los *Carmina Burana* (ca. 1200) y en la Pasión de Francfort donde era con toda probabilidad una *basse dance*³²⁵².

Las relaciones entre danza, teatro y arte son estrechas hasta el punto que algunos géneros dramáticos, como la Danza de la Muerte, tuvieron probablemente su origen en la danza o en la estilización de sermones bailados. La tradición de las danzas en las iglesias y cementerios en ocasiones festivas, danzas frecuentemente condenadas por sus excesos, pero persistentes, en las que participaban laicos y clérigos, explica el éxito de la Danza de la Muerte a las que se ha relacionado también con el espíritu carnavalesco y con lo que se ha llamado (Saugnieux, Braekman) la *dansomanie* medieval. Estas danzas reales en los cementerios, bailes sagrados de antiquísimos orígenes, restos de un folklore fundamental que el cristianismo toleró, explicarían así la popularidad de un género que entronca con la tradición de las danzas litúrgicas y de las danzas en las iglesias en ocasiones festivas³²⁵³.

Danzas religiosas

En los más diversos pueblos y culturas, y en occidente al menos desde la época prehelénica, la danza ha sido uno de los elementos imprescindibles de los rituales religiosos y las ceremonias de culto. El cristianismo se convierte así en una excepción entre todas las religiones por condenar, al menos de manera “oficial”, las danzas religiosas por considerarlas una manifestación de paganismo y una ocasión para los excesos: “Dios no nos ha dado pies para danzar sino para caminar modestamente” dice San Juan Crisóstomo y con él la mayor parte de los Padres de la Iglesia, las disposiciones conciliares y sinodales y los tratados de los moralistas bajomedievales que condenan las danzas como forma de adoración³²⁵⁴.

3252 DAVIDSON (1986) p. 83.

3253 Sobre este aspecto véase el capítulo dedicado a la Danza de la muerte.

3254 La lista de condenas sería interminable, véanse algunos casos en WHYTE (1931) p. 44 y CHAILLEY (1969), pp. 360 y 363. Entre los que reprueban las danzas destacan San Agustín y San Juan Crisóstomo. En la Península ya el III Concilio de Toledo (ca. 587-89) prohíbe las danzas en las iglesias.

Los episodios bíblicos de la danza idólatra de los hebreos alrededor del becerro de oro y de la danza erótica de Salomé que costó la cabeza de San Juan el Bautista fueron utilizados por los sectores integristas de la Iglesia para condenar todas las danzas, especialmente las realizadas por los laicos en el interior de las iglesias, pero a pesar de ello tenemos numerosos testimonios de la existencia en todas las zonas de Europa de danzas religiosas, tanto en su vertiente popular como en la estrictamente litúrgica, y en muchas ocasiones –caso de los *seises* de Sevilla, por ejemplo– han pervivido hasta nuestros días lo que indica que eran una práctica fuertemente arraigada. La misma reiteración de las condenas prueba que la costumbre era difícil de extirpar y no hay que olvidar que dentro de la Iglesia hubo siempre posturas favorables a la danza y que sus partidarios, además de utilizar el concepto platónico de la “música de las esferas” contaban con el apoyo bíblico del rey David que danzaba en torno al Arca de la Alianza³²⁵⁵, y con las numerosas referencias veterotestamentarias a las danzas y cánticos con acompañamiento musical con que los hebreos adoraban a Yahvé y celebraban las victorias y los matrimonios³²⁵⁶. Como dice el *Eclesiastés* (3, 4) con un argumento que tuvo notable éxito en la Edad Media: “hay un tiempo para llorar y un tiempo para reír, un tiempo para lamentarse y un tiempo para danzar”.

Honorio de Autun, por ejemplo, sostiene que los paganos danzaban en círculo para evocar el movimiento del firmamento, unidos de las manos para representar la unión de los elementos y reproduciendo con sus cuerpos el movimiento de los signos zodiacales, costumbre que adoptaron los coros cristianos poniéndola al servicio de Dios:

“...a través de la danza circular del coro quisieron significar el movimiento astral; a través de la unión de las manos, quisieron significar la conexión de los elementos; a través del sonido de los que cantan, la sonora armonía de los planetas; a través de la gesticulación del cuerpo, el movimiento de los signos; a través de los golpes de las manos o el estrépito de los pies, el retumbar de los truenos.

3255 Las danzas religiosas existen desde los primeros tiempos del cristianismo: Eusebio de Cesarea (s. IV) nos describe el modo como danzaron los cristianos ante Dios tras el edicto de Constantino y Clemente de Alejandría en su *Exhortación a los gentiles* (s. III) una ceremonia de iniciación cristiana con antorchas, cantos y danzas. El Pseudo-Justino (s. IV) recomienda en sus *Quaestiones* que los coros de niños no sólo canten, sino que se acompañen de instrumentos musicales, danza y carracas, y Gregorio Nancianeno emplaza al emperador Juliano a imitar al rey David y bailar ante las santas reliquias (BACKMAN (1952), pp. 85 y 96 ss. y SAHLIN (1940), pp. 138 ss.). También Gregorio de Nisa (s. IV) elogia la danza de David que San Ambrosio asocia con un versículo de *Lucas* (7, 32): “os tocamos la flauta y no danzasteis; os cantamos lamentaciones y no llorasteis” lo que llevará a una sublimación de la danza de David y a la distinción entre “danza corporal” y “danza espiritual” (Ricardo de San Víctor (ca. 1173), *Adnotatio in Psalmum CXIII*, en Migne, P. L. Vol.CXCVI, col. 338)

3256 *Salmos* 46, 2 y 150, 4; *Éxodo* 15, 20; *Reyes* 18, 6-7; *Jueces* 11, 34; 15, 15 y 21, 21. En la Vulgata para referirse a estas danzas se emplea la voz *chorus* y el verbo *saltare*.

Cosa que imitaron los fieles y lo cambiaron en el servicio del Dios verdadero. Porque se lee que el pueblo al salir del Mar Rojo organizó la danza, y que María les profetizó con un tímpano (*Exod. XV*), y que David danzó con todas sus fuerzas ante el arca y que con la cítara recitó salmos (*II Reg. VI*), y se cuenta que Salomón instituyó en tomo al altar cantores que, según dicen, entonaron cánticos con la voz, con las trompetas, con los órganos, con los címbalos y con las cítaras. De aquí que incluso aún ahora se esfuerzan por servirse en los coros de instrumentos musicales, porque se dice que las estrellas celestes van dando vueltas alrededor con una dulce melodía³²⁵⁷.

El modelo de David no fue suficiente para que se crease una verdadera liturgia “coreográfica” en la iglesia occidental pero las procesiones, en tanto que evoluciones rítmicas, no son otra cosa que danzas religiosas, y tenemos numerosos testimonios de la utilización del baile en contextos litúrgicos³²⁵⁸. Sobre todo los coros (*chorea*) aparecen mencionados con frecuencia en la documentación litúrgica con un significado místico de Adoración³²⁵⁹. En la segunda mitad del siglo XII el liturgista Jean Beleth menciona la danza de los subdiáconos con ocasión de la Fiesta de los Locos y danzas en las celebraciones de la Circuncisión, Epifanía y Navidad (cuatro danzas diferentes interpretadas por los cuatro órdenes de la jerarquía eclesiástica)³²⁶⁰. Un siglo más tarde Guillermo Durando sigue hablándonos de danzas similares y nos informa de que en las catedrales de Amiens y Sens se ejecutaba una Danza Pascual en la que los canónigos con grandes pelotas realizaban una complicada procesión-danza siguiendo las líneas del laberinto dibujado en el pavimento de la nave mayor³²⁶¹ y lanzándose las pelotas unos a otros al tiempo que entonaban la prosa *Victimae Paschali laudes*. Durando de Mende habla también de clérigos y prebostes en ciertas fiestas haciendo rondas y jugando a la pelota en los claustros y palacios episcopales (*Rationale*, VI, cap. 86) y sabemos de otras muchas danzas litúrgicas interpretadas por

3257 *Gemma Animae*, Libro I, cap. CXXXIX, texto latino en MIGNE, P. L., vol. CLXXII, col 588. La traducción castellana es de Jorge Pérez Durá, en apéndice a SEBASTIAN LOPEZ (1988), p. 496.

3258 Vid. HEERS (1988), p. 60 ss. “Procesiones y fiestas danzadas”.

3259 Serían para muchos una supervivencia de las *ring-dances* religiosas de los pueblos primitivos. En la Edad Media Honorio de Autun hace derivar la voz *chorus* (coro) de *chorea* (danza en corro). En todo caso, la confusión terminológica es evidente y en ocasiones *chorea* se emplea como sinónimo de *processio* o de *carola*.

3260 *Summa de ecclesiasticis officiis* (conocida también como *Rationale divinatorum officiorum*), cap. LXII, “*De festo subdiaconorum*”. “*Fiunt autem quatuor tripudia post nativitatem Domini i Ecclesia*” (ca. 1182). MIGNE, P.L. vol. CCII, nº 2.

3261 *Rationale divinatorum officiorum* VII, 42. Laberintos similares se conservan todavía en algunas catedrales como Chartres y se ha pensado en un uso en rituales de peregrinación simbólica, adjudicándoles algunos un carácter funerario (en Reims se conservó hasta 1825). Las indicaciones de Durando aparecen confirmadas y ampliadas por noticias de Vienne (siglo XIII) y Auxerre (siglo XVI, época en la que se reformó la ceremonia aunque no se suprimió la danza) (vid. SAHLIN (1940), pp. 146-47).

monjes, canónigos y dignidades en Limoges, Chartres, Besançon (la *bergeretta*) y otros lugares³²⁶².

Pronto estas danzas rituales pasaron al teatro incorporándose a los dramas litúrgicos (Hildesheim, por ejemplo), y al teatro vernáculo³²⁶³. En el caso hispano, es conocido que la liturgia mozárabe incorporaba danzas sagradas³²⁶⁴, danzas que no desaparecieron con el cambio de rito sino que se mantuvieron, incluso hasta nuestros días, y se incorporaron a la Procesión del Corpus y al teatro, por ejemplo en los abundantes Autos de pastores castellanos de finales del XV y principios del XVI.

Sabemos por un breviario toledano del siglo XIV, hoy en Montserrat, que en Toledo los niños del coro catedralicio danzaban ante el altar vestidos de pastores durante la Misa del Gallo y luego tomaban parte cantando en la representación del *Quem vidistis pastores*. La misma danza aparece descrita en un ceremonial de hacia 1500 y en un manuscrito de comienzos del siglo XVIII y todavía se mantenía en uso en 1785 cuando el canónigo Felipe Vallejo nos describe a los clerizones “danzando y bailando” en la ceremonia dramática de la Adoración de los Pastores³²⁶⁵. Donovan relaciona la costumbre toledana –y el texto que nos proporciona Vallejo–, con Francia y con textos del siglo XV frente a la aseveración de Vallejo, seguida por muchos autores modernos, que sitúa el inicio de la ceremonia en el siglo XIII³²⁶⁶. Hay sin embargo rasgos muy originales, y Donovan se da cuenta, ya que el drama litúrgico recogido por Vallejo es el único europeo en el que aparece la danza de pastores.

3262 Vid. SAHLIN (1940), pp. 148-50 y CHAILLEY (1969), p. 358. Eudes Rigaud (1248-75) menciona también danzas en conventos de clausura como el de Villarceaux en el que las monjas danzaban para celebrar la fiesta de los Inocentes y la de María Magdalena y justifica la costumbre aludiendo al ejemplo del Rey David (vid. GOUGAUD (1914), p. 232).

3263 Véanse algunos casos en FAULKNER (1992), pp. 151 ss. y RASTALL (1992), pp. 119 ss. que recoge casos de danzas en el teatro inglés, tanto en el Infierno (danzas de demonios) como en la Crucifixión (“*bere xule thei leve of and dawncyn a-bowte the cros shortly*” dice una rúbrica en el ciclo de N-Town, XXXI.753 sd). Aunque no esté bien documentada debió de existir una tradición de “danzas” de los torturadores al pie de la cruz (todavía hoy, en la *Passió de Vergés* (Gerona), durante la procesión, los judíos y los soldados romanos ejecutan una danza alrededor de Cristo que camina y cae camino del Calvario, sin cesar de insultarle y humillarle. La danza es al principio furiosa, a base de grandes saltos, y más tarde lenta y rítmica; vid. BRETON (1960), p. 16). También el arte contribuye a documentar la práctica con casos en los que aparecen músicos en la crucifixión (fresco de Juan Oliver en la Catedral de Pamplona, 1335, Lam. XIII, Figs. 21-22) o los sayones llevan morrillones de cascabeles, campanillas o tambores (varios casos en los alabastros ingleses (HILDBURG (1949), pl 17b). Otro ejemplo es el Cristo escarnecido de Grünewald (1503) aunque en este último caso puede reflejar, no la influencia del teatro sino la de las ejecuciones contemporáneas, con rasgos para-teatrales como hemos visto.

3264 REGUEIRO (1977A), p. 6 nota 15. Hay quien ha buscado un origen mozárabe para la desaparecida *danza de los seis* toledana (MORALEDA, *Los Seises de la Catedral de Toledo*, pp. 13 ss. y 74, GOUGAUD (1914), p. 243 ss.) aunque las referencias más antiguas sólo llegan hasta el siglo XV

3265 DONOVAN (1958), pp. 44-49. Además de la descripción de Vallejo de las ceremonias toledanas se conserva un manuscrito del padre Florez en la Academia de la Historia (dice que los pastores iban vestidos con “capillos de paño blanco” como en Pleinpiéd (Francia)) y el manuscrito de Arcayos (Bib. Catedralicia de Toledo), ambos sirvieron al parecer de guía a Vallejo (Vid. DONOVAN(1958), pp. 44-45). La descripción de Vallejo ha sido editada y estudiada por GILLET (1940).

3266 DONOVAN(1958), p. 32.

Aunque las danzas litúrgicas son frecuentes en el resto del continente, en la Península fueron especialmente populares y casi puede hablarse de una costumbre nacional³²⁶⁷.

Es también especialmente intensa en España la relación entre la danza y el teatro, el caso toledano es una prueba temprana corroborada por los *Autos de pastores*, género muy popular en la Península –y por el contrario, poco abundante en el resto de Europa–, que demuestra para algunos la existencia de un “teatro” popular en el que la música, las canciones y la danza eran predominantes, aunque faltaban los argumentos por lo que la ausencia de textos dramáticos no puede sorprender³²⁶⁸. Tenemos además en el arte algunos testimonios que prueban la existencia de estas danzas asociadas para los artistas con la ceremonia de la Adoración. Me he referido ya a una tabla del Maestro de Astorga en el Museo Lázaro Galdiano que representa una *Adoración de los pastores* en la que dos de ellos tocan una flauta y una gaita y el tercero salta en el aire ejecutando un paso de baile. En palabras de Diego Angulo que ha estudiado la pieza: “no pudiendo resistir su alegría, se ha recogido la túnica en la cintura y, despojándose de su capa y arrojándola en tierra (...) baila al ritmo rápido del caramillo y la gaita”³²⁶⁹. Angulo relaciona la escena, sin cita concreta, con la *Egloga de Navidad* de Juan del Encina en la que, es cierto, el pastor Juan invita a Lucas, Marco y Mateo a una danza y los cuatro cantan un villancico cuyo estribillo: *¡Huy, ha!, ¡Huy bo!*, hace pensar en una interpretación acompañada de saltos:

JUAN: Mas dad acá, respingüemos [saltemos]
y dos a dos cantiquemos
porque vamos ensayados³²⁷⁰

Creo en efecto que el maestro de Astorga conocía danzas similares de los pastores en las representaciones teatrales de la *Adoración*, no necesariamente la *Egloga* de Encina que no es un caso aislado. Más cercana es la relación de la tabla del Galdiano con unas coplas de la

3267 Todavía perviven numerosos casos aunque en la mayoría el contenido litúrgico se ha diluido convirtiéndose en manifestaciones festivas asociadas con una fiesta religiosa (Corpus, romerías etc.). Entre las que conservan su contenido litúrgico destacan la mencionada de los *seises* de Sevilla (vid. VERY (1962), pp. 96 ss) y la “Danza de la Virgen” de la Isla de Hierro (vid. WHYTE (1931), p. 43 con otros ejemplos). Véase también el trabajo de Margit Sahlin sobre la carola medieval en el que estudia numerosas danzas rituales peninsulares (País Vasco, Cataluña y Portugal entre otros lugares), muchas de ellas vinculadas a los oficios divinos y a diversas ceremonias religiosas, y recoge una docena larga de procesiones danzadas acompañando la imagen del santo (SAHLIN (1940).

3268 STERN (1965), p. 230 ss. y p. 244.

3269 ANGULO INIGUEZ (1943), p. 407.

3270 vv. 78-80, vid. la edición de PEREZ PRIEGO (1991), p. 114.

Vita Christi de Fray Iñigo de Mendoza, para muchos un *auto de pastores* interpolado³²⁷¹, en las que se mencionan el caramillo (c. 130, v. 2 y 146, v. 9) y la gaita (c. 153, v. 7) y el pastor Mingo danza solo ante el Niño un baile rápido y vigoroso a base de grandes saltos (*saltejones*, c. 141, v. 9)³²⁷².

La Carola

La documentación medieval se refiere frecuentemente las danzas religiosas con tres voces diferentes cuyo sentido no es siempre muy claro: *chorea*, danzas circulares asociadas con las festividades de Pascua, *tripudia*, danzas navideñas, y *carolas*. Estas últimas, documentadas en Francia desde el siglo VI, se danzaban en corro o en una procesión de pasos lentos grave, solemne y estilizada, opuesta por su medida tanto a las bulliciosas danzas populares, como a las profesionales y acrobáticas de los juglares. Los testimonios coinciden en describir a los danzantes enlazados por las manos, formando un corro o cadena, en ocasiones por parejas o tríos, y en varios casos se indica que la danza era dirigida por un *chante-avant* al que seguían todos los danzantes en un recorrido circular en torno a un objeto, un claustro, un edificio etc.³²⁷³.

En los textos medievales, la terminología referida a la danza es poco precisa lo que dificulta extraordinariamente el estudio de los diferentes tipos. La voz *carola* se emplea en general con el sentido de danza, corro, procesión y por extensión como fiesta, diversión y jolgorio. En muchos casos parece que danza y carola se emplean como sinónimos pero en otros funcionan como opuestos. Algunos textos establecen una distinción entre las danzas acompañadas de instrumentos y las *carolas*, acompañadas sólo de canto, aunque en otros

3271 Vid. *supra* Capítulo X nota 345.

3272 Cito por la numeración de RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968). En las *Coplas* de Mendoza, durante la adoración de los ángeles, el coro avanza en una procesión rítmica hacia el pesebre y forma un círculo mágico en torno a la Sagrada Familia. En la pintura de la época se refleja también la tradición de los ángeles danzando alrededor del Niño. Estos círculos angélicos pueden encontrarse en otras escenas como la Anunciación y sabemos que en Zaragoza en 1487 en una representación que tuvo lugar en presencia de los Reyes Católicos (no se conserva el texto, sólo cuentas de los pagos) se utilizaron unas ruedas que permitían a los ángeles dar vueltas en torno a la Virgen (vid. SHERGOLD (1967), p. 16), un mecanismo similar a las girándolas del teatro italiano que tienen también reflejo en el arte en obras como la *Natividad mística* de Botticelli.

3273 Sobre las carolas medievales los trabajos clásicos son los CHAMBERS (1903), I, pp. 161 ss.; GREENE (1935) y, especialmente, SAHLIN (1940).

casos (*Yzopet de Lyon, Flablel d'Aloul*, se asocia la instrumentación también con las carolas (*Il chantent et moiment queroles, / Sonent tabours, sonent violes*).

Parece que existió una cierta confusión entre los propios autores medievales pero lo que sí está claro es que la carola se ejecutaba al son de una canción con estribillo. No parecen haber existido “canciones de carola” compuestas expresamente y de acuerdo con reglas o modelos determinados³²⁷⁴. Se emplearon para ellas las canciones populares, baladas y romances. Las canciones de las carolas francesas de los siglos XII y XIII tienen elementos claramente dramáticos y por lo general tratan del tema del enamoramiento y del adulterio de una joven malcasada y un apuesto galán a costa de un marido viejo y celoso. *La bele Aelis*, una de las más populares a comienzos del siglo XIII, mereció incluso los comentarios de los predicadores que la interpretaron alegóricamente como la unión de Cristo y sus discípulos, siendo Aelis la Virgen María³²⁷⁵.

Las carolas se bailaban en las fiestas cortesanas y en las populares pero existen también carolas litúrgicas, como la de Sens, danzadas la tarde de Pascua al son de himnos sobre la Resurrección o largas cantinelas recitadas con un sonsonete que parece derivar de la melodía litúrgica del *Kyrie Eleison*.³²⁷⁶ Algunos de los textos que se emplean en estas carolas tienen vínculos con lo funerario por lo que ha llevado a algunos a pensar que la carola comenzó como una manifestación festiva pero fue cambiando de sentido y acabó por convertirse casi en una Danza Macabra, con partes mimadas y partes cantadas.

En España, donde las danzas litúrgicas fueron, como hemos visto, muy populares, las menciones de carolas no son muy abundantes, quizá porque se emplea otra terminología para referirse a ellas. En todo caso no cabe dudar de su existencia. Ya Berceo en el siglo XIII las nombra: “*vio grandes quirolas, processiones tamannas*”³²⁷⁷, y en la misma centuria está documentada la voz *carola* en una traducción castellana del *Cantar de los Cantares*³²⁷⁸. Es

3274 Vid. SAHLIN (1940), p. 21.

3275 Es la interpretación de un sermón dominico conservado en el Ms. 323 del *Trinity College* de Cambridge (texto en GREENE (1935), p. CXIV)

3276 Hay quien supone como Sahlin que misma voz francesa *carole* derive también de *Kyrie Eleison*, aunque para otros lo hace del latín *choranlam* o *caragola*. Sobre la etimología del término vid. SAHLIN (1940), caps. III y IV, pp. 72 ss. Sahlin supone que la iglesia cristianizó las danzas paganas imponiendo el *Kyrie Eleison* como melodía para las danzas populares (cita varias pervivencias recientes entre ellas una en La Bañeza (León). La carola pascual de Sens está documentada desde el siglo XVI y sabemos que pervivió hasta mediados del siglo XVIII.

3277 *Milagros de Nuestra Señora* v. 702. *Chorea* y *tripudia* eran también conocidas en la Península como atestigua un canon condenatorio salmantino de 1565 que prohíbe que durante misas y oficios tengan lugar “*repraesentationes nec tripudia aut choraë*” (TEJADA y RAMIRO (1859), V-2, p. 325).

3278 SAHLIN (1940), p. 64.

probable, sin embargo, que se trate de una palabra tomada del francés o del italiano lo mismo que sucede en el portugués (*carola, charola*) o en el euskera (*keirola*)³²⁷⁹.

En el arte tenemos reflejo de estas danzas tanto en la miniatura como en la escultura. En Francia tenemos una carola circular en un manuscrito con las obras completas de Guillermo de Machaut (ca. 1350-55)³²⁸⁰ (Fig. 1) y la carola mágica de Lancelot en un manuscrito artúrico de la Biblioteca Nacional de París, entre otros ejemplos³²⁸¹. En la Península encontramos un buen ejemplo de la oposición entre las danzas clericales y las populares en dos relieves del claustro de la Catedral de Oviedo en los que contrasta la mesura de la danza de monjas y frailes en un relieve del ala oeste con la algazara de la danza popular del relieve del ala norte cuyos protagonistas bailan al ritmo del pandero al tiempo que algunos alzan sus copas alborozados³²⁸².

La carola litúrgica, lenta y solemne, era entendida como una forma de adoración y así el ilustrador francés del *Livre des Merveilles* de Marco Polo (BNP ms 2810 fol. 80, ca. 1412) cuando tuvo que representar a las bailarinas hindúes que según el viajero italiano³²⁸³ danzaban desnudas ante sus ídolos entre cánticos, saltos, cabriolas y grandes fiestas, no pudo imaginárselas sino como monjas recatadamente cubiertas con sus hábitos, bailando una pausada carola circular con las manos entrelazadas (Fig. 3).

3279 En portugués la voz *charola* significa tanto procesión como girola o nave colateral de una iglesia. Otros significados de la palabra son “bollo de pan redondo” y “jefe de cofradía” u organizador/patrocinador de festejos (los *festaioli* italianos). También en el catalán aparece la palabra pero nunca con el significado de danza, corro o procesión.

3280 BNP Ms. Fr. 1568 fol. 51. Hay otra copia en Bruselas (ms. 1187), también del siglo XIV, que incluye así mismo la escena de la carola.

3281 Ms. fr. 122, CHAILLEY (1969), figs. XXV y XXVI. Lancelot no puede resistir la fuerza mágica y se ve forzado a *caroler* (*sen vaít a la carole tous armés*), asido a la primera damisela que encuentra comienza a cantar una canción sobre la reina Ginebra (Lancelot, III, 20 ss.). La misma escena la encontramos en otras versiones ilustradas del Lancelot (BL, Ms. Add. 10293, ca. 1316) pero como señala Margit Sahlin, las miniaturas con las carolas circulares fueron realizadas un siglo después de la redacción del *Roman*, que en el texto da a entender más bien una danza en parejas y no un corro. En el arte tenemos también reflejo de estas carolas formadas por un cortejo de parejas en una miniatura francesa del siglo XV que ilustra la danza en el Jardín del Amor del *Roman de la Rose* (BL, Ms. Harley 4425, Fig. 2).

3282 Vid. CASO y PANIAGUA (1999), p. 155.

3283 *Libro de las Maravillas*, Libro II, cap. CLXXV, ed. española de Mauro Armiño, Madrid, Anaya, 1983, pp. 386-387.

APENDICE II: Las *Meditationes Vitae Christi* y el teatro

A lo largo de los capítulos de esta tesis, me he referido en numerosas ocasiones a la influencia en el teatro y la iconografía de un libro redactado en ambientes franciscanos, las *Meditationes Vitae Christi*, que fue un auténtico *best-seller* en los siglos bajomedievales. Tradicionalmente atribuidas a San Buenaventura (aparecen incluidas en su *Opera Omnia*, Venecia, 1761), las *Meditationes* fueron separadas por apócrifas del cuerpo de su obra por los Padres de Quaracchi en su edición moderna de las obras del seráfico doctor (Florencia, X vols. en IX, 1882-1902).

Los problemas de la autoría de este libro aún no están totalmente resueltos pero si el escrito no es de San Buenaventura, sí parece claro que fue franciscana la mano que lo escribió. Se han propuesto diferentes atribuciones (Jacobo de Cordone, Giovanni de San Gimignano...) y se discute todavía si la versión latina antecede a las romances o a la inversa. La atribución a Giovanni Cauli di San Gimignano cuenta a su favor con el testimonio de Bartolomeo de Pisa quien en el *Liber conformitatum* (1385-90) afirma: "*Frater Joannes Caulibus, magnus praedicator et devotus, qui meditationes super evangelia fecit pulchra*"³²⁸⁴ Sin embargo, los problemas que plantea la personalidad de Caulibus (está documentada históricamente la existencia de dos personajes con el mismo nombre, uno compañero de San Francisco y otro tardío, vivo todavía en 1374) hacen dudar del testimonio de Bartolomeo de Pisa, el único por otra parte que las atribuye a Caulibus³²⁸⁵. Otro problema es el de la cronología: los que aceptan la tesis de Oligier fechan la obra hacia 1290-1310 pero olvidan que hay testimonios artísticos que parecen indicar que la obra circulaba ya hacia 1260³²⁸⁶.

De su popularidad dan fe los numerosos códices que se conservan -más de 200-, las frecuentes traducciones y ediciones que aparecen hasta bien entrado el siglo XVI³²⁸⁷, y sus

3284 Vid. OLIGIER (1921-22).

3285 Vid. STALLING (1963).

3286 Vid. SIMI VARANELLI (1992).

3287 Se conservan algunas copias ilustradas como la italiana del siglo XIV que custodia la BNP (Ms. Ital. 115, probablemente sienés, ca. 1360), o la de la *British Library* (Ms Roy. 20 B IV, ca. 1422). La italiana, con magníficos dibujos coloreados a la aguada, puede verse en traducción inglesa de Rosalie Green y Ragusa (Princeton, 1961, reimp. 1977). Muchas de sus miniaturas aparecen reproducidas en color en PEREZ HIGUERA (1997A). Entre las ediciones modernas es clásica la de

repercusiones en el género de las *Vitae Christi*³²⁸⁸. La influencia del texto en la renovación de la iconografía fue destacada en primer lugar por Henry Thode³²⁸⁹ y más tarde, con especial énfasis, por Emile Mâle³²⁹⁰.

Para la mayoría de los autores las *Meditationes* ejercieron también una influencia directa en el teatro de los siglos XIV y XV³²⁹¹. Mâle señala como el Pseudo-Buenaventura muestra un claro instinto dramático en su descripción de los episodios de la vida de Cristo. Su obra es a un tiempo dramática y pintoresca, razones por las que atrajo a los autores de los Misterios. Según Mâle las novedades del Pseudo-Buenaventura pasaron primero al teatro y de él al arte. En la misma línea, Doglio destaca que las páginas dedicadas a la Pasión están escritas en un lenguaje que visualiza cada escena y constituyen una “*prescenneggiatura*”, ideal para quien quiera dar forma dramática al texto³²⁹². Otros, como Mesnil, aún admitiendo la influencia del texto en el arte, no encuentran motivos para pensar en una etapa intermedia en el teatro como suponía Mâle con escasas pruebas³²⁹³.

Efectivamente, la única prueba de Mâle es la coincidencia entre el texto, el teatro y el arte, que nadie niega pero que no resuelve el asunto de la dirección de las influencias, y una rúbrica del *Misterio de la Encarnación y la Natividad* de Rouen en la que el autor reconoce su inspiración en las *Meditationes Vitae Christi*, cuando en la *Anunciación* hace arrodillar al ángel ante María³²⁹⁴.

Para Mâle el Pseudo-Buenaventura es el primer autor que se imagina así la escena que aparece después en el teatro y por último en el arte (Giotto, Capilla de la Arena de Padua, (ca. 1304-12, Lam. X, Fig. 8) y tabla de Simone Martini y Lippo Memmi en los Uffizi, 1333)³²⁹⁵.

M. J. Stallings (Washington, 1965) y la edición facsímil de William Caxton de la versión libre inglesa de Nicholas Love (*The Mirrour of the Blessed Lyf of Jesu Christi*, ca. 1410). En castellano hay varias ediciones de una traducción del P. Francisco Vázquez (la 3ª Madrid, 1828). En las citas que aparecen en esta tesis sigo la edición madrileña de Gregorio del Amo (1893) que se basa en la latina completa publicada en Roma en 1588 e incluye intercalados los capítulos de la *Meditación de la Pasión de Cristo* que suelen incluirse todavía en la obra de San Buenaventura. Hay también una edición catalana de principios del XVI (*Vita Christi del seraphich doctor San Joan Bonaventura, trad. de lati en romance per un devot religios del monestir de Montserrat*).

3288 Destaca la *Vita Christi* del cartujano Ludolfo de Sajonia que en muchos capítulos es una simple paráfrasis del pseudo-Buenaventura, y en España, la *Vita Christi* de Isabel de Villena y las *Coplas de Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza.

3289 THODE (1885), pp. 42-181.

3290 MÂLE (1995)[1922], cap. I, pp. 27 ss. y cap. IV, pp. 145 ss. Véase también L. GILLET (1912), pp. 110-126 y, recientemente, SIMI VARANELLI (1992).

3291 Vid. D'ANCONA (1891, 2ª 1970), pp. 129-33; MÂLE (1904); DOGLIO (1982), pp. 252-53, y DE BARTHOLOMAEIS (1924), pp. 210-12.

3292 DOGLIO (1982), pp. 252-53.

3293 MESNIL (1911) p. 98.

3294 MÂLE (1904), p. 104, nota 4.

3295 MÂLE (1904), p. 220 y MESNIL (1911), p. 95.

El problema es que hay casos muy anteriores en el arte que Mâle desconoce, los más antiguos españoles de finales del siglo XII (Relieve del claustro de Silos y tímpano de Gredilla de Sedano), de modo que hay que pensar que son las *Meditationes* las que se inspiran en el arte. Las vívidas y detalladas descripciones del Pseudo-Buenaventura se inspiran probablemente en experiencias visuales obtenidas de la pintura. Como sucede con Santa Brígida y otros muchos visionarios medievales, su imaginación es esencialmente plástica y su fuente principal se encuentra en el arte, en la liturgia y en el teatro.

Si se acepta la autoría de Johannes Caulibus y una fecha en torno a 1300 para las *Meditationes*, habrá que concluir que buena parte de las supuestas novedades del texto aparecen antes en el arte (hacia 1260-70) e incluso en el teatro. El propio Pseudo-Buenaventura reconoce en algún caso sus fuentes y cuando describe la Presentación en el Templo con rasgos marcadamente “realistas”, no oculta que su visión de la escena está influida por las ceremonias litúrgicas y afirma que Simón, María, José, Ana y el Niño “se dirigieron al altar en procesión, como hoy se representa en todo el mundo”³²⁹⁶.

Las órdenes de predicadores, especialmente la franciscana, fueron pioneras en la utilización del teatro, de los sermones dramatizados y de las lenguas vernáculas como recursos para atraerse a las masas urbanas. San Francisco, que mimaba sus sermones y representaba ante el público la escena de la Navidad en un tablado (*scaffaldi*) levantado al efecto en los atrios o en los cementerios de las iglesias en las que predicaba, se consideraba a sí mismo un “juglar del Señor”, en lo que supone la más clara aceptación por parte de la iglesia de las técnicas del espectáculo juglaresco³²⁹⁷.

Conocemos también algunos casos de frailes que compusieron obras teatrales de modo que resulta plausible pensar que hubieran introducido en la escena episodios y detalles tomados de las *Meditationes* que son en realidad un compendio de la *pietas* franciscana. Sin embargo, a no ser que se pueda demostrar que el Pseudo-Buenaventura escribió su texto antes de 1260, hay que invertir el esquema de Mâle y constatar que los temas supuestamente inspirados en las *Meditationes* aparecen en primer lugar en el arte, aunque el Pseudo-Buenaventura haya contribuido a difundirlos.

3296 *Meditationes Vitae Christi*, cap. XI, p. 52, cito por la ed. castellana de Gregorio del Amo, Madrid, 1893.

3297 Sobre el papel de los franciscanos en el teatro véase más arriba el capítulo dedicado al Ciclo de Pasión, en él se analiza con más detalle la cuestión y se citan las referencias bibliográficas básicas sobre el tema.

De los temas y variantes iconográficas que Mâle considera inspiradas por las *Meditationes*, tan sólo las escenas de la Despedida de Cristo de la Virgen antes de partir para Jerusalén y del apócrifo encuentro entre San Juan Bautista y Cristo Niños en el desierto, durante la huída a Egipto, parecen realmente originales del Pseudo-Buenaventura apareciendo en el arte por influencia de éste. En el resto de los casos lo único que cabe constatar es la coincidencia entre el arte, el teatro y las *Meditationes*, y el probable papel del texto franciscano como popularizador de ciertas novedades que aparecen con anterioridad en el arte y la literatura aunque generalmente sólo esbozadas, siendo el autor franciscano el encargado de darles forma definitiva.

APENDICE III

El Teatro bizantino y el arte oriental y occidental

Uno de los defectos recurrentes de la tesis de Mâle que asignaba a las *Meditationes* y al teatro un papel esencial en la renovación de la iconografía de la Baja Edad Media, fue, como he señalado a menudo, el no haberse dado cuenta de que muchas de las supuestas “novedades” iconográficas que él atribuía a la influencia teatral contaban en realidad con precedentes muy anteriores en el arte bizantino. Bizancio que a pesar de las querellas iconoclastas conservó la tradición helenística y romana del arte narrativo, aunque fuese, en palabras de Goldsmith, “deshidratada”, funcionó como una enorme reserva de imágenes que los artistas occidentales usaron a discreción.

Los caminos que permitieron la transmisión del bagaje iconográfico de la iglesia oriental hacia occidente (cruzadas, peregrinaciones a Tierra Santa, la Sicilia Normanda, Venecia....) no eran todavía bien conocidos en la época de Mâle cuyo conocimiento del arte bizantino depende fundamentalmente de Gabriel Millet (1916) que, por otra parte, con la publicación de su libro obligó a Mâle a rectificar en 1922 parte de sus tesis en *L'Art religieux du XIIe siècle en France* y en la segunda edición de su *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*.

Mâle no llegó nunca a plantearse la posibilidad de que los rasgos de probable origen teatral que aparecen en el arte occidental y cuentan con paralelos en el oriental, hubieran sido en origen influidos por el teatro, ya que su conocimiento del teatro bizantino era muy escaso, lo que tampoco le permitió valorar la posible existencia de influencias bizantinas en el teatro occidental. En los tiempos de Mâle y Millet, antes de la publicación de los trabajos de La Pianna y Venetia Cottas, no se conocía ningún texto de teatro religioso bizantino, tan sólo unas pocas homilías dramáticas, lo que llevó a Millet a minimizar la importancia del teatro en Bizancio aún reconociendo que las homilías dramáticas pudieron haber influido en los iconógrafos y que hay representaciones plásticas que no responden a la Biblia ni a los

apócrifos³²⁹⁸. Hoy, nuestro conocimiento del teatro bizantino es mucho más completo lo que permite replantearse la cuestión.

Sabemos en primer lugar que en Bizancio se mantuvo viva durante siglos la herencia del teatro greco-romano. En la época de Septimio Severo se había construido en Constantinopla un teatro romano que funcionó hasta la toma de la ciudad por los turcos en 1453, emigrando entonces a Venecia los actores. Se le conocía como el Gran Teatro y en su palco presidencial apareció un día Teodora para calmar al público amotinado. Sabemos además de la existencia de otros tres teatros en la capital: uno situado cerca de Santa Irene, otro en el barrio de Blaqueria, y, el último, en el suburbio de Galata. Desde el siglo VI el principal centro de la vida en la capital bizantina fue el Hipódromo, y allí seguramente se representaron también algunos dramas.

Debieron de existir además espectáculos populares como revistas y pantomimas, generalmente de contenido obscuro y humor grosero si hacemos caso de la literatura moralista. Como sucedió en la propia Roma, en la zona oriental del Imperio, tanto en Alejandría como Atenas o Antioquía, los dramas de argumento mitológico se habían convertido en el siglo IV en farsas groseras y picantes. Este es el teatro que adoptó Constantinopla según se infiere de los testimonios de Libanio, San Juan Crisóstomo y Juliano *el Apóstata*.

En estos espectáculos, la música y la danza jugaban un papel fundamental acercándose sin duda a lo que hoy denominamos *ballet*. El poeta Libanio juzga con benevolencia estos espectáculos, inferiores a la tragedia clásica pero adecuados para las masas y útiles como instrumento didáctico:

“Cuando la tragedia se hizo impopular porque requería una cultura que el público había perdido, algún dios debió apiadarse de las gentes, y para distraerlas les proporcionó la danza, donde se presentan grandes hazañas en manera accesible y agradable a la Humanidad. Es su lección de historia y de moral; su museo de pintura con cuadros de costumbres, escenas domésticas y agrestes”³²⁹⁹.

La mayor parte de los comentaristas, sin embargo, cuando se refieren a estos *ballets* lo hacen para criticarlos por su obscenidad. San Juan Crisóstomo, como patriarca, se

3298 MILLET (1916), pp. 612-16.

3299 La cita en castellano en PIJOAN (1974), p. 514.

lamentaba de que en Constantinopla se arruinaban los aficionados por una bailarina “rizada” –sin duda una contorsionista como las que tenemos documentadas en occidente-, y que hasta las muchachas piadosas copiaban la moda de vestir de las *hipokritai*, auténticas “estrellas” que en el siglo VI alcanzaron una posición elevada en la sociedad bizantina: María, Johanna, Crisomalia y Macedonia, denostadas por Procopio, fueron actrices-bailarinas antes de triunfar en la corte de Justiniano cuya esposa, la emperatriz Teodora, había sido también actriz de *ballet*, lo mismo que Antonina, la mujer del general de los ejércitos imperiales Belisario³³⁰⁰.

Además de los testimonios que nos informan de la pervivencia de los espectáculos teatrales romanos, tenemos también pruebas y textos de dramas religiosos que demuestran que la iglesia oriental utilizó el teatro, del mismo modo que en occidente, como recurso didáctico para adoctrinar a las masas iletradas.

Si en occidente la mayoría de los estudiosos encuentran el origen del teatro religioso en los *tropos*, en oriente el origen se ha buscado en las homilias dramáticas como el *Encomium* de Procopio o los sermones de Gregorio Nanziano³³⁰¹. Estos sermones, que incluyen partes dialogadas, podrían haber sido representados aunque no hay pruebas directas de que así fuese. Para La Pianna, el teatro religioso bizantino surgiría al haberse ido independizando poco a poco estos diálogos en los que se emplea a discreción el material procedente de los apócrifos. Esto, unido a la tradición de los mimos, que proporciona el componente humorístico que aparece en algunas obras (tema de los celos de José, por ejemplo), daría lugar a la aparición del teatro religioso propiamente dicho³³⁰². Otro de los ingredientes que intervienen en la formación de este teatro serían los himnos (*kontakia*) de los autores sirios, especialmente Romanos el Melodioso. Este tipo de composiciones no está claro tampoco que fuesen representadas pero algunos indicios apuntan a que pudieron haberlo sido³³⁰³ y, en todo caso, su carácter dramático es evidente.

Pasando ya al teatro propiamente dicho, los textos conservados son escasos, quizá porque los iconoclastas persiguieron al teatro lo mismo que a las imágenes lo que explicaría la

3300 La vena obscena y sacrílega en el teatro bizantino se mantiene durante siglos. Sabemos por la *Crónica de Miguel III* que los actores de su corte representaban ceremonias litúrgicas burlescas en Palacio y que el propio emperador llegó a salir a la calle disfrazado de clérigo en un cortejo sacrílego. Otra prueba de que el teatro de Constantinopla no debió de ser escuela de buenas costumbres es que Basilio I en el siglo X promulgó una ley que permitía a los maridos divorciarse de las mujeres que frecuentaban el teatro sin su permiso.

3301 STICCA (1974) nota 45 con bibliografía.

3302 Vid. LA PIANA (1912) y (1936).

3303 Vid. STICCA (1974), p. 21.

escasez de libretos. A pesar de ello, puede rastrearse la existencia de dos trilogías, una dedicada al Antiguo Testamento (*Adán y Eva, Vida y muerte de Abraham*) y otra a la vida de Cristo, especialmente a la Pasión (*La Anunciación, Los Reyes Magos y La Pasión*)³³⁰⁴.

El texto más antiguo es probablemente el *Christos Paschon*, un texto dramático que relata la Pasión. Aunque los manuscritos en los que se ha conservado son del siglo XIII o posteriores, la mayoría de los estudiosos están de acuerdo en atribuirlo a Gregorio Nanziano y por tanto a datarlo en el siglo IV³³⁰⁵. Otra cosa es que este texto, plagado de pasajes de Eurípides y otros dramaturgos griegos, haya sido pensado para ser leído o para ser representado, pero lo que sí es evidente es la existencia de una conexión litúrgica lo que lleva a pensar en la existencia de un drama litúrgico bizantino similar al occidental³³⁰⁶. En un proceso similar al que se produce en occidente, formas dramáticas de la liturgia y de la predicación serían las responsables de la aparición de un teatro religioso fuera de las iglesias. En el caso concreto de la Pasión, los ritos dramáticos del *Threnos* que escenifican el descendimiento de la cruz e introducen el *Lamento* de María que se abraza al cuerpo de su hijo muerto y lo besa entre gestos de dolor y desesperación de los discípulos y las santas mujeres, pueden haber influido en el arte y en la aparición de representaciones de la Pasión más completas como la del siglo XIII descubierta en 1916 en Chipre por Spiridion Lambros³³⁰⁷.

Lo que conservamos de esta representación chipriota no es el texto sino un *escenario* de dirección con los comienzos de cada diálogo e indicaciones para la puesta en escena que fue publicado por Vogt. Es suficiente, sin embargo para hacernos una idea de los episodios que se ponían en escena y para darse cuenta de la existencia de conexiones con las representaciones pictóricas de la Pasión en el arte bizantino contemporáneo con el que su compositor debía de estar familiarizado³³⁰⁸.

La obra empieza con un prólogo del director: “*Sednos propicio, Señor, Hijo de Dios, y no te irrites porque queremos representar tus sufrimientos...*”³³⁰⁹. Comienza luego el drama con un acto dedicado a la Resurrección de Lázaro. Lo que tenemos son una serie de indicaciones dirigidas al director de escena:

3304 LA PIANA (1936), p. 179.

3305 COTTAS (1931) y STICCA (1974), pp. 26-28.

3306 Notodo el mundo está de acuerdo en esto, vid. ASTEY (1992), p. 75 y BOGDANOS (1976), pp. 200-215

3307 Biblioteca vaticana (vat. pal. 367). Sobre el origen del *Threnos* vid. WEITZMANN (1961).

3308 STICCA (1974), p. 24.

3309 Los fragmentos que cito los ofrece en traducción castellana PIJOAN (1974), p. 518.

-Coloca a Cristo y sus discípulos delante del sepulcro de Lázaro.

-Pon en segundo término a Marta y María.

-Manda un emisario a Jesús que diga: «Señor, aquel que tu amas está enfermo».

-Conteste Jesús: “Esta enfermedad...”

y a los actores:

- Dígalo con voz fuerte, que lo oigan todos.

El texto detalla del mismo modo la acción de los actos siguientes: Domingo de Ramos, Santa Cena, Lavatorio, Traición, Negación de Pedro, Cristo ante Herodes, Crucifixión y Descendimiento, Resurrección y Duda de Tomás, los mismos que aparecen en los ciclos de pinturas. Como sucede en el teatro religioso occidental, algunas escenas debían de ir acompañadas de música. En la escena del Descendimiento, el libreto dice:

-Haz avanzar a Nicodermo teniendo un sudario y que envuelvan el cuerpo cantando el Hagios o Theos.

La Pasión de Lambros no se representaba en la iglesia pero sabemos que existieron también espectáculos teatrales en el interior de los templos y que los tramoyistas bizantinos conservaron las tradiciones del teatro de la época helenística, con sus *Deus ex machina*, máquinas aéreas, trucos y desapariciones. El embajador Luitprando asistió a un espectáculo de esta clase en la basílica de Santa Sofía y nos describe maravillado la tramoya para elevar a Elías, que, raptado en su carro por un mecanismo invisible, desapareció por la bóveda.

Fue Louis Brehier el primero en aplicar al arte bizantino las tesis de Mâle sobre la influencia del teatro en la iconografía cuando en 1920 publicó un trabajo en el que lanzaba la hipótesis de que las miniaturas de las *Homilias del monje Jacobo* reflejan escenas de dramas sacros³³¹⁰. Su idea fue rápidamente aceptada por Venetia Cottas, para la cual no sólo las *Homilias* sino la totalidad de las representaciones iconográficas bizantinas de la Pasión entre

3310 BREHIER (1920). De las Homilias de Jacobo de Kokkinobaphos se conservan dos manuscritos iluminados, uno en París (BNP, Ms. gr. 1208, segundo cuarto del siglo XII) y otro en el Vaticano (Vat. gr. 1162). Buenas reproducciones en color de algunas de sus miniaturas y fragmentos de los sermones traducidos al castellano en PEREZ HIGUERA (1997A), pp. 84 ss. Más reproducciones, aunque en blanco y negro, en PIJOAN (1974), figs. 733-46.

los siglos VI y XII estarían influidas por el *Christos Paschon*³³¹¹. También La Piana, a pesar de sus diferencias con Cottas, asume la idea ya que contribuía a apuntalar su tesis sobre el carácter dramático de los sermones bizantinos y hacía razonable pensar que estos se hubieran representado³³¹².

Para Brehier, las figuras de estos manuscritos (Figs. 4-6) están en un plano de proscenio y los gestos de los personajes, que gesticulan en la escena declamando más fuertemente de lo que exige una simple conversación, son histriónicos, rasgos ambos que remiten a la representación teatral. Las arquitecturas convencionales y los paisajes simplificados que sirven de ambientación a las escenas parece como si reprodujeran un telón de fondo y bambalinas. Los edificios son postizos y sin elevación, árboles y montañas son de quita y pon y se repiten las mismas decoraciones en escenas distintas, como si no hubiera más que un reducido repuesto de decorados.

Por otra parte, las miniaturas no siguen literalmente el texto. Detalles insignificantes en el relato se glosan con abundantes escenas pintadas. Las escenas de martirio en los santorales son monótonas y siempre en el *proscenia*, como si se tuvieran que representar para los efectos de la tramoya en el mismo lugar de las tablas. Nunca se presenta un lugar cerrado con techo; escenas que suceden en interiores como la Elevación de la Cruz en la propia basílica de Santa Sofía, tienen un fondo arquitectónico de poca altura.

Uno no puede dejar de reconocer al contemplar estas miniaturas el ambiente de opereta que tienen muchas escenas y la existencia de convencionalismos en la gesticulación y la decoración que parecen de naturaleza claramente teatral. Sin embargo, sigue siendo imposible probar que las homilías se escenificaran y ante la escasez de registros teatrales de los siglos X y XI sólo queda pensar en la existencia de un teatro cortesano perdido que explicaría escenas como la *Cama de Salomón* para Pijoan reflejo de un auténtico *tableau vivant* en una fiesta palaciega (Fig. 6). Por lo que respecta a las escenas religiosas, se hace en ellas abundante uso del material de los apócrifos, especialmente en lo que se refiere a la leyenda de la Virgen. Estos episodios y detalles fabulosos (la prueba del adulterio, los celos de José etc.) aparecen en dramas bizantinos posteriores (*Misterio de la Anunciación* recogido en un himnario del siglo XIV del Museo del Estado de Moscú)³³¹³ pero muchos indicios llevan a

3311 COTTAS (1931), especialmente el capítulo "*Le Théâtre dans l'église*", pp. 66-147.

3312 Vid. LA PIANA (1936).

3313 Vid. STICCA (1974), p. 22.

pensar que éstos “Misterios” tardíos son copias de dramas anteriores de modo que la inspiración teatral del miniaturista de las *Homilias del monje Jacobo* es posible.

Se ha señalado también la profunda relación existente entre las miniaturas bizantinas y las homilias de Gregorio Nanzianeno, destacando que la concepción de las ilustraciones es la de una exégesis teológica en forma pictórica³³¹⁴. Si aceptamos la posibilidad de que los miniaturistas bizantinos se hubieran inspirado en el teatro, podríamos explicar la aparición de rasgos teatrales en el arte occidental en fechas anteriores a la aparición de estos rasgos en la escena europea. Los artistas de occidente los habrían tomado del arte bizantino, probablemente sin comprender totalmente su significado y su origen debido a la existencia de un “principio de disyunción” en la transmisión de modelos entre oriente y occidente, análogo al que Panofsky formuló para explicar las relaciones entre el arte clásico y el medieval³³¹⁵.

Del mismo modo que la imaginaria bizantina influyó en el arte occidental, se ha postulado la existencia de una conexión bizantina en el teatro religioso medieval. Voltarie y Kindermann difundieron la tesis del origen bizantino del teatro litúrgico occidental y sus opiniones todavía resuenan en Du Meril y De Vito³³¹⁶, no abandonándose completamente hasta Magnin y Sepet para los cuales los *Misterios* son el teatro nacional europeo como la tragedia lo fue de Grecia³³¹⁷.

Los partidarios de la tesis bizantina suelen aducir como prueba el caso del *Ordo prophetarum* inspirado en un sermón pseudo augustiniano que se relaciona con una homilía sobre la Virgen María compuesta por Hesychius, obispo de Jerusalén³³¹⁸. Aunque el texto latino omite las profecías de Ezequiel y Zacarías que aparecen en la homilía bizantina y añade la Sibila y otros elementos, el hecho de que el error de Hesychius que pone en boca de Jeremías una profecía que no es la suya sino de Baruch se repita en el sermón del

3314 Véase STICCA (1974) nota 45, con bibliografía.

3315 PANOFSKY (1975), p. 136 ss. Oleg Grabar hace extensivo este principio a la transmisión de modelos entre el arte clásico y el islámico (GRABAR, O. (1988), p. 230).

3316 DU MERIL (1849), DE VITO (1938), dedica un capítulo a la *Origine bizantina* (pp. 67-120) en el que mantiene todavía la tesis del origen bizantino del teatro litúrgico occidental.

3317 Vid. STICCA (1974), pp. 13-14.

3318 MIGNE, P. G. XCIII, 1453 ss.

Pseudo-Agustín y en todos los dramas de profetas occidentales parece una prueba evidente de la influencia bizantina³³¹⁹.

En el capítulo dedicado al **Ciclo de Navidad**, me he ocupado del origen del *Ordo* rechazando la tesis oriental y creo que esto puede hacerse extensivo al resto de los ciclos. El teatro bizantino tiene, como señala La Piana, demasiadas diferencias de substancia y de espíritu con el occidental como para mantener una derivación del uno del otro más allá de contactos puntuales³³²⁰. Sin embargo, algunos contactos puntuales debieron de existir: el diálogo de la representación florentina de la *Anunciación* en 1439 que nos transcribe el obispo ruso Abraham de Souzdal coincide sorprendentemente en el tema de los celos de José con una homilía dramática del patriarca de Constantinopla Germán I (s. VIII) ya que en ambos María, turbada por la presencia del ángel le conmina a marcharse y le dice “*¡Vete mozuolo! Que José no te vea mientras te entretienes hablando en mi casa, cuida de que no te corte la cabeza con un bacha*”³³²¹. A no ser que pensemos que el obispo oriental que nos describe la representación florentina aplicó la homilía de Germán a lo que veía en escena ya que no había entendido el diálogo, habrá que concluir que los organizadores de la representación florentina se inspiraron en una pieza de teatro bizantino.

3319 Para DE VITO (1938), p. 113 “*così un esempio di derivazione sicura dal teatro bisantino è il dramma dei Profeti di Cristo che fu molto diffuso in Francia*”.

3320 LA PIANA (1936) pp. 182-83.

3321 D'ANCONA (1891), I, p. 246.

APÉNDICE IV

Las Procesiones del Corpus, el Arte y el Teatro

El origen de la fiesta del *Corpus Christi* se encuentra en la visión de la Beata Juliana de Lieja que recibió la orden divina de instituir una fiesta dedicada a la Eucaristía. En sus comienzos fue simplemente una festividad local hasta que Urbano IV la hizo extensiva a todo el mundo católico en 1264 y fijó su celebración en el jueves siguiente a la octava de Pentecostés³³²². La muerte del Papa impidió que la disposición entrase en vigor hasta 1311 en que fue confirmada por un nuevo pontífice (Juan XXI) en el Concilio de Viena.

En 1316 Juan XXII estableció que la exaltación eucarística se llevase a cabo mediante una procesión, solemne, pública y general del pueblo llano, gremios, nobleza, clero y magistrados en todas las parroquias, villas y ciudades. Era habitual que tras la procesión se representasen obras teatrales de tema eucarístico (los *Autos sacramentales*) o simplemente religioso (*Misterios*) e incluso las propias procesiones se convirtieron en representaciones teatrales con bailes³³²³, entremeses, carros decorados con figuras y actores³³²⁴, gigantes y la inevitable Tarasca (en Galicia *Coca*), símbolo de las fuerzas demoníacas vencidas por el Sacramento³³²⁵.

En la Península, sabemos que Alfonso X tomó parte en una celebración del Corpus en Toledo en 1280 y que en Sevilla se celebró en 1282 pero no parece que por estas fechas se hiciesen procesiones. Éstas están documentadas en primer lugar en el área catalana (Gerona ca. 1314, Barcelona 1319-20, Valencia 1355), donde al parecer la escenografía de los cuadros estaba establecida hacia 1400 aunque no se compusieron

3322 Sobre el origen de la fiesta véase RUBIN (1991) aunque apenas presta atención a la Península.

3323 El papel de las Danzas en el Corpus fue especialmente importante en España (véase Apéndice I)

3324 No tenemos testimonios plásticos directos de cómo eran los carros excepto en fuentes tardías (Fig. 11).

3325 Sobre la Tarasca vid. WARDROPPER (1967) [1953], pp. 40 ss.; VERY (1962B), pp. 51 ss. y KAPPLER (1986), pp. 66-67. En el arte tenemos reflejo de estas tarascas en monstruos como el dragón con ruedas del Salterio de Louterel (*British Museum*, ca. 1340, Fig. 9) al que Baltrusaitis relaciona con demonios orientales aunque para mí es trasunto de los artefactos teatrales y cuenta con paralelos actuales como las *bozainas* de Semana Santa murcianas y albaceteñas (Fig. 10).

Misterios hasta la segunda mitad del XV³³²⁶. El arte coincide en este caso con la documentación escrita y el primer registro iconográfico de las procesiones lo tenemos en una obra catalana, el *Breviario de Martín de Aragón* (Fig. 7)³³²⁷, obra de finales del siglo XIV. En Castilla, las noticias son más tardías, del siglo XV o principios del XVI³³²⁸ y lo mismo sucede en Galicia y Portugal³³²⁹.

En lo que respecta al componente espectacular en las procesiones, hay que buscar sus antecedentes en las fiestas cortesanas y en las Entradas Reales, no en las procesiones religiosas anteriores, la mayoría más bien tétricas y no festivas como la del Corpus, fiesta de Primavera de triunfo y resurrección. En cuanto a los *entremeses* que frecuentemente se representaban en la misma procesión, su origen se encuentra también en los *momos* y en las representaciones mímicas o dialogadas cortesanas³³³⁰. De las fiestas cortesanas proceden los Salvajes que suelen aparecen en las procesiones (en Santiago y Pontevedra, por ejemplo) y en el mismo ámbito están documentadas Tarascas y monstruos similares antes de su aparición en las procesiones (vid. *supra* p. 565). Como señala Romeu i Figueras la dramaturgia del *Corpus*, aparecida tardíamente, no tuvo tiempo de desarrollar un género propio hasta el siglo XVI, hasta entonces tuvo que conformarse con vivir de préstamos de otros géneros procediendo a aglutinarlos y

3326 DURAN I SAMPERE (1973), vol. 2 pp. 536 ss. Véase también. VERY (1962B), p. 23 ss. Para el caso catalán ROMEU FIGUERAS (1957), p.31. En Vic hubo procesión desde 1330, en Lérida antes de 1340 y en Palma en 1371. Para Valencia MERIMEE (1985)[1913], pp. 21 ss. Para Tarragona BERTRAN (1996) y para Mallorca LLOMPART i MORAGUES (1966-67). En Murcia hay datos desde 1419 (pagos a juglares) y pruebas claras en 1447 (“carretones del Parayso”) y 1471 cuando aparecen ya ocho entremeses. Tenemos también noticias posteriores (1480, 1492, 1494) con datos sobre vestuario (vid. RUBIO GARCIA (1987).

3327 BNP, ROTH 2529, fol. 248v.

3328 En Toledo los primeros datos son de finales del XV (TORROJA Y RIVAS (1973). En Oviedo hay un documento en el que se hace referencia a unos “juegos acostumbrados” durante el Corpus de 1499 y otro de 1500 en el que se insiste en los juegos “segund que lo han de vso e costumbre”. Ya en el XVI hay pruebas de representaciones de *Autos* costeados por el cabildo (vid. MENENDEZ PELAEZ (1981), pp. 58 ss. y GARCIA VALDEZ (1983), p. 32). Para Zamora véase VENTURA CRESPO (1982), pp. 11 ss., con datos de finales del XV y XVI. Para Sevilla SANCHEZ ARJONA (1887), especialmente el capítulo I, y SENTAURENS (1984), pp. 47 ss.

3329 El Corpus gallego está documentado tan sólo desde principios del siglo XVI. Aunque una leyenda popular quiere remontar su origen al siglo XIV, ya que sostiene que el arzobispo Suero Gómez de Toledo fue asesinado en Santiago en 1366 en la calle de la Balconada cuando llevaba el Sacramento en la procesión, su veracidad es dudosa ya que todas las fuentes históricas coinciden en que el asesinato de Don Suero tuvo lugar el 19 de Julio, cuando el Corpus de ese año cayó en el día 4. Parece además que la calle de la balconada no existía como tal en el siglo XIV lo que añade reparos a una posible celebración del Corpus en Galicia antes del siglo XVI, centuria en la que se instituyen las Cofradías del Santísimo por el cardenal Gaspar de Zúñiga (1559) las cuales se extendieron rápidamente por el país. Del XVI son también las descripciones más antiguas de procesiones en las villas gallegas, del mismo siglo las referencias a actividades teatrales e igualmente de esta centuria las custodias procesionales más antiguas que se conservan en las iglesias y catedrales gallegas. (para el corpus gallego véase LOPEZ FERREIRO (1898-1909), vol. VIII; SAMPEDRO Y FOLGAR (1902), II, pp. 254-72; PEREZ COSTANTI (1925-27), vol. II, pp. 38 ss., y 74-75; FILGUEIRA VALVERDE (1946), pp. 34-39 y FRAGUAS FRAGUAS (1974). En Portugal tenemos noticias del Corpus desde el siglo XV (disposiciones de D. Duarte en 1436 y sinodal de Oporto de 1477, vid. REBELLO (1984), p. 35. Hay también una carta de Juan II (1482) en la que ordena festejar el aniversario de la batalla de Toro “*com toda a solenidade e cerimonia, officios e jogos, assim tão cumpridamente como se costuma fazer en dia de Corpo de Deus*” (GOMEZ MORENO (1991), p. 96).

3330 La voz *entremés*, de origen francés, se refiere a los interludios dramáticos y/o musicales que se representaban entre plato y plato de los grandes banquetes nobiliarios (vid. VAREY (1992) sobre la aparición de la voz en la Península). Hay también casos de entremeses en fiestas cortesanas al margen del Corpus como los que Borrásá hizo para las entradas de Martín I y de la Reina María en Barcelona.

ordenarlos de acuerdo con un criterio cíclico, desde la creación hasta el triunfo de la fe³³³¹.

Me he referido repetidamente a lo largo de estas páginas a piezas teatrales representadas con motivo del Corpus y no es mi intención abordar aquí el estudio sistemático de la dramaturgia asociada con la fiesta que, por otra parte, en el caso Peninsular escapa casi totalmente de los límites cronológicos de este estudio. Me centraré únicamente en el análisis de la estructura de las procesiones y los entremeses asociados a ellas, señalando las posibles relaciones con el arte³³³².

La idea que domina en la ordenación de las procesiones es una idea litúrgica ya que solamente la liturgia del año cristiano, común a todos los pueblos de Europa, podía dotar de unidad a elementos tan heterogéneos. Esta idea litúrgica está presente también en la elección de las piezas teatrales que se representan para la ocasión y en la temática de los entremeses que frecuentemente se convierten en una gran catequesis visual de la historia de la Salvación. A lo largo de las páginas de esta tesis, y especialmente en el apartado titulado **Escenógrafos y artistas**, me he referido a la participación de los artistas en la preparación de los Entremeses y la organización de las procesiones, lo que hace probable la existencia de relaciones entre el arte y la fiesta.

Durán i Sampere, en su estudio del Corpus de Barcelona en 1424 celebrado con la presencia del monarca Alfonso el Magnánimo, analiza los *ordines processionales*³³³³ y compara su estructura con la de un retablo. En concreto, piensa que uno puede imaginarse plásticamente la procesión barcelonesa contemplando el *Retablo del cordero místico* de Van Eyck, no por mutua dependencia ni por derivación de un modelo común sino porque la iconografía del retablo de Gante deriva de la liturgia de Todos los Santos que coincide con la del Corpus en presentar a todos los elegidos rindiendo público homenaje a la Eucaristía³³³⁴.

En el arte medieval catalán tenemos también casos de retablos que coinciden con las procesiones del Corpus en el modo de agrupar y presentar a los personajes. Los hermanos Jaume y Pere Serra pintaron entre 1363 y 1366 uno con el tema de Todos los Santos para la iglesia nueva de Sta. M^a de Manresa, hoy desaparecido, y a Pere Serra se

3331 ROMEU FIGUERAS (1957), pp. 35 ss.

3332 Fuera de la Península aparecen frecuentemente en los ciclos del Corpus piezas teatrales de temática eucarística como por ejemplo el milagro de la profanación de la hostia por los judíos que aparece en el *Croxton Play of the Sacrament* y en el arte inglés en obras evidentemente inspiradas en el drama (vid. ANDERSON (1963), pp. 182-86). Otro caso de *Misterio* con el mismo tema y reflejo artístico es el *Milagro de la Hostia* de Ucello en el palacio ducal de Urbino estudiado por FRANCASTEL (1952) (véase Lam. VIII, Fig. 13).

3333 Los santos aparecían en procesión llevando los atributos que los caracterizan habitualmente en la iconografía: Santa Catalina con su rueda, un platero con los dos ojos de Santa Lucía, Santa Margarita con un dragón, etc.

3334 DURAN i SAMPERE (1973), vol. 2, pp. 536 ss.

le ha atribuido el *Retablo de Todos los Santos* del monasterio de St. Cugat del Vallés (Fig. 8)³³³⁵, relacionado por algunos con las procesiones barcelonesas con las que presenta notables paralelismos temáticos y en el elenco de personajes³³³⁶.

En la calle central aparece un Calvario y la Virgen y el Niño con seis ángeles músicos y un donante. Hacia ellos se dirigen en procesión ángeles, apóstoles, profetas y justos de la Antigua Ley. En la calle izquierda un grupo de ángeles encabezados por San Miguel Arcángel aparecen en la tabla del ático. San Juan Bautista en *veste pilosa* y Moisés cornudo conducen a otro grupo de personajes del Antiguo Testamento. San Pedro vestido con ropas papales dirige un cortejo de siete apóstoles y, en la tabla inferior, Santa Ana, Santa Catalina, Santa Inés y Santa Clara con otras cuatro Santas.

En la calle derecha grupos simétricos a los anteriores integrados por San Gabriel Arcángel, San Rafael Arcángel y otros ángeles. El rey David y otros Santos varones del Antiguo Testamento. San Juan Evangelista, San Jerónimo, San Pablo, San Francisco de Asís, San Benito y otros Santos. Santa Eulalia, Santa María Magdalena, Santa Bárbara, Santa Lucía, Santa Úrsula y otras Santas.

En la predela aparece en el centro el Cristo de la Piedad flanqueado por la Virgen de los Dolores, San Pedro, San Benito, Santa Catalina, San Juan Evangelista, Santa Margarita, Santa Clara y San Pablo. Cuatro montantes enmarcan las calles, cada uno con tres figuras de Santas, Santos o profetas (Santiago peregrino, San Andrés, San Cristóbal etc.)

Las similitudes con el políptico de Gante, medio siglo posterior, son evidentes, sin duda porque ambos tienen como fuente la liturgia y las procesiones. Éstas, debieron de impresionar vivamente a los artistas que coinciden con ellas en numerosos detalles. En el Corpus barcelonés de 1424 aparecían por ejemplo en el Calvario los dos ladrones, Dimas y Gestas, el primero con un ángel y el segundo con un diablo, un rasgo que no encontramos en el retablo de St. Cugat pero sí en otras muchas pinturas de la época³³³⁷.

Se han señalado así mismo influencias de la procesión del Corpus en un retablo mallorquín del Maestro del Obispo Galiana³³³⁸ que coincide con el *ordo* procesional de Palma de Mallorca en la presencia de un demonio con dos cabezas, en la aparición de un Bautista-salvaje (el *Joan le Pelós* de los *ordines*) y en la circunstancia de que los apóstoles lleven sus nombres escritos en el nimbo. Con las procesiones y

3335 GUDIOL Y ALCOLEA (1984), pp. 55 y cat. 138.

3336 DURAN i SAMPERE (1973), vol. 2, pp. 539.

3337 MARX y SKEY (1979) localizaron 39 casos en el *Index of Christian Art* de la Universidad de Princeton.

3338 Vid. LLOMPART i MORAGUES (1977), p. 54.

representaciones del Corpus se han relacionado también los pasos procesionales españoles, para muchos inspirados en los Autos Sacramentales y auténticos “fósiles” de los entremeses teatrales, lo mismo que las “rocas” y barcas del Corpus Valenciano e incluso las Fallas³³³⁹.

Del mismo modo, hay que relacionar con la extensión de la Fiesta del Corpus el auge de los temas eucarísticos en el arte (Santas Cenas, Misas de San Gregorio, profanaciones de la hostia por los judíos etc)³³⁴⁰ y el impulso que recibió la orfebrería relacionada con las procesiones (custodias, ostensorios, cálices, cruces procesionales etc.)³³⁴¹.

3339 REAU (1955-59), I, II, p. 261 y LLOMPART i MORAGUES (1980), p. 391.

3340 Vid. TRENDS (1952) y FONT (1952).

3341 En el caso gallego, las custodias se realizan a lo largo de los siglos XVI y XVII y no tenemos noticias de piezas anteriores lo que hace difícil remontar al siglo XIV los orígenes de la fiesta en Galicia como han pretendido algunos. Del siglo XVI son la de la Catedral de Santiago (obra de Antonio de Arfe, 1539-73), la de Santiago de Betanzos (obra de Guillermo de Gante y Bernal Madera, ca. 1586) y la de la Catedral de Lugo (obra de Juan de Arfe y Villafañe, finales del XVI). Del XVII las de la Catedral de Tui (ca. 1602), Santa M^a del Campo de la Coruña (1695) y la del Santuario de las Ermitas (1696), y ya del XVIII la de Juan de Figueroa de la Catedral compostelana (1702) y la de Santiago de Pontedeume (segunda mitad del XVIII). Vid. Catálogo de la exposición *Galicia no Tempo* números 196, 200, 203, 205, 209, 210, 212 y 216.

BIBLIOGRAFÍA

En la bibliografía se ha utilizado el sistema sajón procurando reducir al máximo las abreviaturas que sólo se emplean en aquellos editores institucionales cuya denominación está compuesta de más de tres palabras (CSIC, UTEHA, EETS, SATF...), todos organismos suficientemente conocidos para cualquier especialista. Tanto en la bibliografía como, sobre todo, en las notas, se indica, para facilitar la comprensión de la evolución de la crítica, el año de edición y, entre corchetes, el año de la primera publicación del trabajo cuando éste no coincide con el de la edición manejada. En todo caso, la paginación se refiere siempre a la edición utilizada.

Bibliografía**A**

- ABBAD RIOS, Francisco, "Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos", *Archivo Español de Arte*, 173 (1971).
- ADHEMAR, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les themes de inspiration*, Warburg Institute, Londres, 1939 (Kraus reprint 1968).
- AEBISCHER, Paul, "Le 'Cant de la Sibil-la' en la Cathédrale d'Alghero la veillée de Noël", *Estudis Romànics*, II (1949-50), pp. 171-182.
- (ed.), *Le Mystère d'Adam ('Ordo Representacionis Ade')*, Ginebra-París, Droz-Minard, 1964.
- "Le 'Cant de la Sibil-la' de la nuit de Noël a Majorque", en *Neuf etudes sur le théâtre Médiéval*, Ginebra, Droz-Univ. de Lausana, 1971, pp. 13-24.
- AINAUD i de LASARTE, Juan, "Grabado y Encuadernación", *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1962.
- AL-HAMDANI, Betty, *The Twelfth Century frescoes of San Quirce de Pedret*, Michigan, 1963.
- , "Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret", *Anuario de Estudios Medievales*, Madrid, CSIC, (1972-3), pp. 405-462.
- ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1970.
- ALCAHALI, barón de, *La música en Valencia*, Valencia, 1903.
- ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae*, vol. XX, Madrid, Plus Ultra, 1975.
- ALCOY PEDROS, Rosa, "Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura catalana", *Estudios de iconografía Medieval Española*, Barcelona, Bellaterra, 1984, pp. 195-378.
- ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Latterza, 1988.
- , "La idea del teatro en la Edad Media", *Insula*, 527 (1990), pp. 1-2, 31-32.
- , "El espectáculo en la Edad Media", *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 21-30.
- , "Aproximación a una definición del actor medieval", en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Oct-Nov 1992, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputació de Alacant, 1994, pp. 125-136.
- , "Máscara e identidad en la cultura medieval", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 247-255.
- ALLISON, Tempe E., "Vice in Early Spanish Drama", *Speculum*, XXII (1937), pp. 104-109.
- ALVAREZ DE MIRANDA, Angel, *Ritos de juegos del toro*, Madrid, 1998 [1962].
- ALVAREZ MARTINEZ, M^a Soledad, *El Románico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999.
- ALONSO PONGA, José Luis, *Religiosidad popular navideña en Castilla y León: manifestaciones de carácter dramático*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986.
- , "Anotaciones "socioculturales" a la Pastorada leonesa", *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 9-16.
- , "Castilla y León", en *El Auto Religioso en España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 107-124.

- ALONSO, Dámaso, "Estilo y creación en el Poema del Cid" [1941], en sus *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1972, vol. II.
- ALVAREZ BARRIENTOS, J. y CEA GUTIERREZ, A. (Eds.), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 1987.
- ALVAREZ PELLITERO, Ana M^a, "Aportaciones al estudio del Teatro medieval en España", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, II (1985), pp. 13-35.
- , *Teatro Medieval*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, n^o 157), 1990A.
- , "Del 'Officium Pastorum' al Auto pastoril renacentista", *Insula*, 527 (1990B), pp. 17-18.
- , "La 'Danza de la Muerte' entre el sermón y el teatro", *Bulletin Hispanique*, 93 (1991), pp. 13-29.
- , "Indicios de un auto de pastores en el siglo XV", *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, vol. I, pp. 91-116.
- , "Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento", en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Oct-Nov 1992, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputació de Alacant, 1994, pp. 89-99.
- ALVAREZ-COCA GONZALEZ, María Jesús, *Escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978.
- ALVES, Ana Maria, *As entradas reais portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s.a.
- AMADES, Joan, *Costumari Catalá. El curs del any* (5 vols.), Barcelona, Salvat, 1950-54.
- AMADOR DE LOS RIOS, José, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imp. de J. Rodríguez, 1863 (Hay ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969).
- AMADOR DE LOS RIOS, José (transc.) e ICAZA, F. A., *La Danza de la Muerte. Textos del Escorial (s. XV) y de Sevilla (Juán Valera de Salamanca, 1520)*, Madrid, Imp. José Esteban, Clásicos El Arbol, 1981.
- AMICOLA, José, "El siglo XV y el teatro castellano", *Filología*, 14 (1970), pp.145-169.
- , "El 'Auto de la huida a Egipto', drama anónimo del siglo XV", *Filología*, 15 (1971), 1-29.
- ANDERSON, Mary Desirée, *Drama and Imagery in English Medieval Churches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- ANDRES DIAZ, Rosana de, "Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámaras", *La España Medieval V. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez Albornoz*, Madrid, 1986, vol I., pp. 81-108.
- ANGLES Higinio, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut de Estudis Catalans, 1935 (Reprint 1988).
- , *La Música en la corte de Carlos V*, Barcelona, CSIC, 1943.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, "El maestro de Astorga", *Archivo Español de Arte*, (1943), pp. 404-409.
- ANTAL, F. y WIND, E., "The Maenad Under the Cross", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, (1937-38), pp. 70-73.
- ANTOLIN PAJARES, Guillermo, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial* (5 vols.), Madrid, Imp. Helénica, 1910-23.
- APOLLONIO, Mario, *Storia del teatro italiano*, Florencia, 1943-50.
- ARA GIL, Clementina-Julia, "Cristos románicos en la provincia de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 36 (1970), pp. 483-91.
- , *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Institución Simancas-Diputación de Valladolid, Valladolid, 1977.
- ARAGONES ESTELLA, Esperanza, "El desaparecido capitel de los "Ríos del Paraíso" de la catedral románica de Pamplona", *Archivo Español de Arte*, 272, (1995), p. 410-18.
- , *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.

- ARANDA MUÑOZ, Eusebio, *Teatro Medieval en un pueblo murciano ("Reyes" en Churra)*, Murcia, Academia "Alfonso X el Sabio" Biblioteca Murciana de Bolsillo 79, 1986 (2ª ed. corr. 1ª Ed. 1961).
- ARCANGELI, Alessandro, "The confessor and the theatre", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estudi del Teatre Medieval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 19-26.
- ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de Buen Amor* (Ed. Jaques Joeset), Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- ARCO, Ricardo del, "Exposición de tapices antiguos en Zaragoza", *Arte Español*, IV, 1 (1918), pp. 1-9.
- , "Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XLI (1920), pp. 263-74.
- ARENAS ANDUJAR, Manuel (Ed), *Misteri del Rey Herodes del Portalet, vulgo de la Degolla*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1968.
- ARNANZ RUIZ, Carlos, *Santa María la Real de Nieva*, Ayuntamiento de Nieva, Nieva (Segovia), 1972.
- ARRASE, Daniel, "Le Portrait du diable", en *Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Viterbo, Union Printing Editrice, 1989, pp. 209-252.
- ARRONIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica 133, 1969.
- ASENSIO, Eugenio, "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", en sus *Estudios Portugueses*, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36 [1958].
- ASIN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1961.
- ASTEY, Luis V., *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, México D.F., El Colegio de México, CONACYT, ITAM, 1992.
- , *Los tres dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*, México, UNAM (Publicaciones Medievalia, 11), 1995.
- AUBAILLY, J-C. y DUBRUCK, E. (eds), *Le Théâtre est la Cité dans l'Europe médiévale, Actes du V Colloque International de la Societat per l'estudi del Teatre Medieval* (Perpignan, Julio de 1986), Stuttgart, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1988.
- AUBRUN, Charles V., "Sur les débuts du théâtre en Espagne", en *Hommage à Ernst Martineche*, Paris, Editions D'Artrey, 1937, pp. 293-314.
- , "La chronique del Miguel Lucas de Iranzo: I. Quelques clartés sur la genese du théâtre en Espagne", *Bulletin Hispanique*, 44 (1942), pp. 40-60.
- AUERBACH, Erich, "Figura", *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*, Nueva York, Meridian, 1959, pp. 11-76.
- AXTON, Richard, *The European Drama of the Early Middle Ages*, Londres, Hutchinson, 1974.
- , "Dramma religioso e tradizione popolare", en *Il Teatro Medievale* (J. DRUMBL ed.), Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 143-172 [1973].
- AZCARATE de LUXAN, Matilde, "El tránsito de la Virgen a través del arte", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, FUE, I, 1 (1988), pp. 121-134.
- AZCARATE RISTORI, José Mª, "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*, XXI, (1948), pp. 81-99.

B

- BACKMAN, E. Louis, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, Londres, Allen & Unwin, 1952.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1971 (1ª ed. 1965).
- BALDWIN SMITH, E., *Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle-Age*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- BALDWIN, S. W. y MARCHAND, J. W., "A dramatic fragment of the 'Four Daughters of God' from medieval Spain", *Neophilologus*, 72 (1988), pp. 376-79.
- BALEZTENA ABARRATEGUI, J., *El rey de la Faba*, Pamplona, s.a.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Les chapiteaux de St. Cugat del Vallés*, París, Ernest Leroux, 1931.
- , "L'ímage du monde céleste du IXe au XIIe siècle", *Gazette des Beaux Arts*, XX (1938), pp. 137-48, pp. 137-48.
- , *La Edad Media Fantástica*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BANDMANN, Günter, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlín, Gebr. Mann, 1951.
- BANGO TORVISO, Isidro G., "Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico litúrgica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 40-41 (1975), pp. 175-188.
- , "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos", *Traza y Baza*, 7 (1978), pp. 25-37.
- , *El Románico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- , *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Historia de España 11, Madrid, Historia 16, Temas de Hoy, 1995.
- BARASCH, Moshe, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, Nueva York, 1976.
- , "The mask in European art: meanings and functions", *Art the ape of nature; studies in honor of H.W. Janson* (Ver SCRIBNER, R. W.), Nueva York, 1981.
- , *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- , *The Language of Art*, Nueva York, New York University Press, 1997.
- BARB, A. A., "Cain's Murder Weapon and Samson's Jawbone of an Ass", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 35 (1972), p. 386.
- BARBER, Richard y BARKER, Juliet, *Tournaments. Joust, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge, Boydell Press, 1989.
- BARCELO JIMENEZ, Juan, *Historia del Teatro en Murcia*, Murcia, Academia "Alfonso X el Sabio" Biblioteca Murciana de Bolsillo 10, 1980 (2ª Ed. corr., 1ª 1958).
- BAROCCHI, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960 (3 vols.).
- BARRAL i ALTET, X. y SUREDA PONS, J., *La época de los monasterios: la plenitud del románico*, en Historia del Arte Español vol. IV, Plawerg Editores, Barcelona, 1995.
- BARUGEL, Albert, "El sacrificio de Isaac: Motivos midráshicos en el romancero peninsular", *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, 5, 1, (1989).
- , "The 'Sacrifice of Isaac' in Spanish and Sephardic Balladry", *American University Studies, series II. Romance Languages and Literature*, vol. 116, Nueva York-Berna-Frankfurt del Main, Peter Lang, 1990.
- BASTARDES i PARERA, Rafael, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, Artstudi, 1978.
- , *Els davallaments romànics a Catalunya*, Barcelona, Artstudi, 1980.

- BATAILLON, Louis-Jacques, *La predication au XIIIe siècle en France et Italie. Etudes et documents*, Aldershot, Hampshire, Variorum, 1993.
- BATLLE PRATS, Luis, "Juglares en la corte de Aragón y en el municipio de Gerona en el siglo XIV", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1954, vol. V, pp. 165-84.
- BATTISTI, Eugenio, *Filippo Brunelleschi*, Milán, Electa Editrice, 1976.
- , "Interstizi profani nell'arte figurativa", en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origine. Atti del II° Convegno di Studio*, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, 1977, pp. 69-112.
- , "Arti figurative e teatro durante il Medioevo e l'Umanesimo", *Quaderni di Teatro: rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, 14, IV, Nov. (1981), pp. 9-17.
- BÄULM, F., "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy", *Speculum*, 55 (1980), pp. 237-64.
- BAXANDALL, Michael, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition: 1350 - 1450*, Oxford, Clarendon Press, 1991 (1ª ed. 1971).
- , *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984 (ed. inglesa, Oxford, 1972).
- BAYLESS, Martha, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
- BAZIN, Germain, "L'Art Espagnol au Musée des Arts Décoratifs", *Gazette des Beaux Arts*, I (1929), p. 83.
- , *Jean Fouquet. Le livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, París, Somogy, 1990.
- BEADLE, Richard (Ed.), *The York Plays*, Londres, E. Arnold, York Medieval Texts. Second Series, 1982.
- BEIJER, Agne, "Visions celestes et infernales dans le théâtre du moyen-âge", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, CRNS, 1956, I, pp. 405 ss.
- BELTRAN, Luis, "Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del 'Códice Rico'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 3 (1985).
- BELLET, P., "Testimonios coptos de la aparición de Cristo resucitado a la Virgen", *Estudios Bíblicos*, XIII (1954), pp. 199-205.
- BELLOSI, Luciano, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Turín, Einaudi, 1974.
- BERG SOBRE, Judith, "Bartolomé de Cárdenas, the 'Piedad' of Johan de Loperuelo, and Painting at Daroca (Aragón)", *Art Bulletin*, 59 (1977), pp. 494-500.
- BERGER, B.D., "Le drame liturgique de Pâques du X au XIII siècles. Liturgie et théâtre", *Théologie historique*, 37 (1976).
- BERGMANS, P., "Note sur la représentation du retable de l'agneau mystique des van Eyck en tableau vivant a Gand en 1458", *Annales du 20e Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique*, 1907, pp. 530 ss.
- BERLABÉ, Carmen y FITÉ, Francesc, "El Misteri de la Colometa a la Lleida del segle XV", en J.J. BUSQUETA y M.E. BALASCH, *Manuel de Montsuar, Degà de Lleida i President de la Generalitat de Catalunya (Societat política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV)*, Lérida, 1994, pp. 69-120.
- BERLINDER, Rudolf, "Arma Christi", *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*, 6 (1955), pp. 35-152.
- BERMEJO MARTINEZ, Elisa, *Juan de Flandes*, Valencia, Rayuela, Col. Los Genios de la Pintura Española, 1992.
- BERNARDI, Claudio, "La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie", *Formes teatrales de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Estud de Théâtre Médiéval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 27-32.
- BERNIS, Carmen, "La Adoración de los Reyes del siglo XII del Museo Victoria y Alberto es de

- escuela española", *Archivo Español de Arte*, XXXIII (1960), pp. 82-84.
- BERNHEIMER, Richard, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1952.
- BERTAUX, Emile, "L'art religieux à la fin du Moyen-Âge. A props d'un livre récent", *Gazette des Beaux Arts*, II (1909), pp. 135 ss.
- BERTHOLD, Margot, *Historia social del teatro*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1974.
- BERTRAN, Jordi, "Espectacles itinerants i processons a la ciutat de Tarragona en l'epoca medieval", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 33-38.
- BESSERMAN, Lawrence L., *The Legend of Job in the Middle Ages*, Cambridge (Mass.) y Londres, Harvard UP, 1979.
- BESSUTTI, Paola, "Hildegard von Bingen: Ordo Virtutum. Sa musique et sa idée de théâtre", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 39-44.
- BEVINGTON, David, "Man, Thinke on Thine Endinge Day': Satage Pictures of Just Judgement in 'The Castle of Perseverance'", en *'Homo memento finis': The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama* (David BEVINGTON ed.) Early drama, art and music monograph series, 6, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications. Western Michigan University, 1985, pp. 147-178.
- , "L'Envoi", *'Homo memento finis': The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama* (David BEVINGTON ed.) Early Drama, Art and Music Monograph Series, 6, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985, pp. 209-212.
- BIGEARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1972.
- BINCTIN, Anne Marie, "Paradis de Cherbourg et Mariologie", *Atti del IV Colloquio de la Sociéte Internationale pour l'etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 581-88.
- BLAIR, C., *European Armour c. 1066-c. 1700*, Londres, 1958.
- BLECUA, Alberto, "Sobre la autoría del 'Auto de la Pasión'", en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 79-112.
- BLOCK, K. S. (Ed.), *Ludus Coventriae or the Plaie called Corpus Christi*, Oxford, Early English Text Society, E. S. n° 120, 1922 (Kraus Reprint 1974).
- BLOOMFIELD, M. W., *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Mediaeval English Literature*, Michigan, 1952.
- BLUM, Claude, "Le diable comme masque. L'evolution de la représentation du diable à la fin du moyen âge et au début de la Renaissance", en *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance* (MM. T. JONES-DAVIES ed.), París, Centre de Recherches sur la Renaissance, Jean Touzot, 1988, pp. 149-64.
- BLUM, Pamela Z., "Liturgical Influences on the Design of the West Front at Wells and Salisbury", *Gesta*, 25 (1986), pp. 145-150.
- BLUMENKRANZ, Bernhard, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Etudes Augustiniennes, París, 1966.
- BLUMENTHAL, Arthur R., "Brunelleschi e il teatro del Rinascimento", *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XVI (1974) 93-104.
- BLUNT, Anthony, "Blake's Ancient of Days", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, II (1938).
- , *La Teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1999 [1940].
- BOARDMAN, John, "'Verey Like a Whale' -Classical Sea Monsters", *Monsters and Demons in the*

- Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in honor of Edith Porada*, Mainz del Rihn, Philipp Von Zabern, 1987, pp. 73-84.
- BOASE, T.S.R., *Death in the Middle Ages: Morality, Judgement and Remembrance*, Londres, Thames & Hudson, 1972.
- BOBER, PH. F., "Cernunnos: origin and transformation of a celtic divinity", *The American Journal of Archeology*, 55 (1951), pp. 13-51.
- BOBES, M. C., "El sayagués", *Archivos Leoneses*, 44 (1968), pp. 383-402.
- BOGDANOS, Th., "Liturgical drama in Byzantine literature", *Comparative Drama*, 10 (1976), pp. 200-215.
- BOHIGAS, Pedro, "Lo que hoy sabemos del antiguo teatro catalán", *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos* (A. David Kossoff, ed.), Madrid, Castalia, 1971, pp. 81-96.
- BOLZONI, Lina, "La battaglia dei Vizi e delle virtù. Testi e immagini fra Tre e Quattrocento", en *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985, pp. 93-125.
- BONILLA Y SANMARTIN, Adolfo, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, 1921.
- BONNE, Jean Claude, *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, París, Le Sycomore, 1984.
- BONNELL, John K., "The Easter 'Sepulcrum' in its Relation to the Architecture of High Altar", *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XXXI, nº 4 (1916), pp. 664-712.
- , "The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play", *American Journal of Archaeology*, s.s. 21 (1917), pp. 255-91.
- , "Cain's Jaw-Bone", *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XXXIX, (1924), pp. 140-46..
- BORDIER, Jean-Pierre, "Art du Faux, Miror du Vrai. Les Mystères de la Passion (XV siècle)", en A. LASCOMBES (Ed) *Spectacle & Image in Renaissance Europe*, Leiden-Nueva York-Colonia, E.J. Brill, 1993.
- BOSING, Walter, *El Bosco (1450?-1516). Entre el cielo y el infierno*, Taschen, Colonia, 1989.
- BOTO VARELA, Gerardo, "El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval medieval en el alero de San Miguel de Fuentidueña", *Locvs Amoenvs*, 1 (1995), pp. 81-93.
- BOUHOT, Jean-Paul, "L'origine apostolique du Symbole au Moyen Âge", en *Pensée, image & communication en Europe médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude*, Asprodic, Besançon, 1993, pp. 159-64.
- BOURGAIN, Louis, *La Chaire française au XIIIe siècle*, París, 1876. (Reprint, Slatkine, Ginebra, 1983).
- BOYER, Jean, "Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix", *Gazette des Beaux Arts*, LIV (1959), pp. 301 ss.
- BRACONS, Josep, "Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic", *Actas del V Congreso español de Historia del Arte (Barcelona 1984)*, Barcelona, 1986, I, pp. 137-46.
- BRAEKMAN, M., "La dansomanie de 1374: hérésie ou maladie?", *Revue du Nord*, (1981).
- BRAGA, Marques (ed.), *Gil Vicente. Obras Completas. Vol. I Obras de Devaçam*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.
- BRAGA, Teophilo, *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, en su *Obras Completas*, vol. VIII, Oporto, Livraria Chardron, 1898.
- BRAUN, R. (Ed.), *Opera Quodvultdeo Carthaginensi Episcopo Tributa, Corpus Christianorum Series Latina*, Turnhout, Brepols, 1976, vol. 60, pp. XL, XLI, 224-58.

- BRAVO JUEGA, M^a Isabel y MATESANZ VERA, Pedro, *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campóo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986.
- BREHIER, Louis, "Les Miniatures des homélies du Moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance", en *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Monuments et mémoires*, XXIV (1920), pp. 101 ss.
- , "Les épisodes de la Pasion dans la sculpture romane d'Auvergne", *Gazette des Beaux Arts*, Julio-Agosto (1925).
- , *L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, París, Renouard, 1928.
- BRECKENRIDGE, J. D., "'Et prima vidit'. The Iconography of the appearance of Christ to this mother", *Art Bulletin*, XXIX (1957), pp. 9-32.
- BRETON, C., "Una curiosa supervivencia del teatro religioso popular, la Passió de Verges", *Estudios Escénicos*, VIII (1960), pp. 9-28.
- BRILLIANT, R., *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to Denotate Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven (Connecticut), 1963.
- BROCKETT, Clyde W., "Reconstruccting an Ascensión Drama from aural and visual art: a metodological aproach", en *Le Théâtre est la Cité dans l'Europe médiévale. Actes du V Colloque International de la Societé pour l'etude du Théâtre Médiéval* (Perpignan, Julio de 1986), Suttgart, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1988, pp. 195-209.
- , "A Previously Unknow 'Ordo Prophetarum' in a Manuscript Fragment in Zagreb", en *The Medieval Drama on the Continent of Europe*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1993, pp. 114-127.
- BROOKS, Neil Conwell., "The Sepulcre of Christ in Art and Liturgy with special reference to the Liturgic Drama", *University of Illinois Studies in Language and Literature*, Urbana, VII, 2, (1921), pp. 139-250.
- BROTHERTON, John, *The "Pastor bobo" in the Spanish Theatre before Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books, 1976.
- BROU, L., "Les Impropères du Vendredi-Saint", *Revue Grégorienne*, XX (1935), pp. 161-79; XXI (1936), pp. 8-16 y XXII (1937), pp. 44-51.
- BRUGAROLA, Martín, "Funcion de Reyes y Pastores por la huerta de Murcia", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, CSIC, XX (1964), pp. 527-31.
- BUTKOVICH, Anthony, *Iconography: St. Birgitta of Sweden*, Los Angeles, Ecumenical Foundation of America, 1969.
- BUTTERWORTH, Philip, "Hellfire: Flame as Special Effect", DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 67-101.
- , "The Light of Heaven: Flame as Special Effect", *The Iconography of Heaven*, DAVIDSON, Clifford (Ed.) Early drama, art, and music monograph series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1994, pp. 128-145.

C

- CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús M^a, "Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes", *Archivo Español de Arte*, 31 (1958), pp. 331-38.
- , "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 34-35 (1969), pp. 177-93.
- CABADA GIADAS, Cristina, "Memoria e imaxes morais: O ciclo mural de San Xulian de Moraimo", en *Actas do Congreso Internacional da Cultura Galega* (Santiago 22-27 de Outubro de 1990), Santiago, Xunta de Galicia, 1992, pp. 65-72.

- CABRE y AGUILO, Juan, "El retablo bordado, de Don Pedro de Montoya, Obispo de Osma", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V (1929) pp. 1-20.
- CABROL, F. y LECLERCQ, J., *Dictionnaire de Archéologie Chrétien et de Liturgie*, París, 1907- sqq.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, "La 'Representación de los Reyes Magos': texto literario y espectáculo religioso", *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. III, pp. 445-61.
- CACIOLA, Nancy, "Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture", *Past and Present*, 152 (1996), pp. 33-45.
- CALAHORRA, P., LACASTA, J. Y ZALDÍVAR, A., *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- CALDWELL, Susan H., "Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral's west tympanum", *Art History*, 3 (1980), pp. 25-40.
- CALKINS, Robert G., "Liturgical sequence and decorative crescendo in the Drogo Sacramentary", *Gesta*, XXV/1 (1986) 17-23.
- CALLISEN, S. A., "The Iconography of the Cook on the Column", *Art Bulletin*, 21:2 (1939), pp. 160 ss.
- CAMILLE, Michael, "Seeing and Reading: some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History*, VIII (1985), pp. 26-49.
- CAMOES, José, "El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente. Invención e integración", en *Los Albores del Teatro Español. Actas de las XVII jornadas de teatro clásico del Festival de Almagro* (Julio de 1994), Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 157-171.
- CAMON AZNAR, José, *La Pasión de Cristo en el arte español*, Madrid, 1949.
- , *Pintura Medieval Española, Summa Artis*, t. XXII, Espasa Calpe, Madrid, 1966.
- , "La Pintura de Rodrigo de Osona", *Goya*, 96 (1970), pp. 335-341.
- CAMPBELL, Thomas P., "Cathedral Chapter and Town Council: Cooperative Ceremony and Drama in Medieval Rouen", en *The Medieval Drama on the Continent of Europe*, Western Michigan University, Kalamazoo, 1993, pp. 100-113.
- CAÑEDO-ARGÜELLES GALLASTEGUI, Cristina., "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII", *Revista de Ideas Estéticas*, XXXII, 127 (1974), pp. 223-42.
- , *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Ethos Arte, Pub. Universidad de Oviedo, Oviedo, 1982.
- CAPLAN, H., *Medieval "Ars Praedicandi". A Hand-List*, Ithaca, Cornell University Press, 1934, y *A Supplementary Hand-List* (1936).
- CARDINI, Franco, *La Stela e i Re. Mito e storia dei magi*, Florencia, EDIFIR, 1993.
- CARNAHAN, David H., "The opening diablerie of the unpublished mystère de Saint Martin (Bibl. Nat., ms. fr. 24332), by Andrieu de la Vigne", *Romanic Review*, I (1910), pp. 149-58.
- CARO BAROJA, Julio, *La estación de amor. Fiestas populares de Mayo a San Juan*, Taurus, Madrid, 1979A
- , *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1979B (2ª ed.).
- , *El estío festivo (fiestas populares del verano)*, Madrid, Taurus, 1984.
- CARPENTER, Sarah, "From God to Man: The Development of the Parliament of Heaven in English Drama", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 599-609.
- CARRERAS CANDI, Francesc, "Lo passament de la Verge María", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, (1921-22), pp. 196-222.
- CARRERES ZACARES, S., *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, Imp. Hijo de F. Vives Mora, 1925.

- CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S., "l'interdizione del giullare", en *Il teatro medievale* (J. DRUMBL ed.), Il Mulino, Bolonia, 1989, pp. 317-368.
- CASENAVE, Jules, "Zuberotar Antzertiaren sortzeaz eta Iturriez", *Antzerti*, Revista del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 4 (1983).
- CASO, Francisco de y PANIAGUA FELIX, Pedro, *El arte gótico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999.
- CASO, Francisco de y RAMALLO, Germán, *La Catedral de Oviedo*, León, Everest, 1983.
- CASTAÑO, Joan, "Utilització i veneració d'imatges en el teatre assumptionista medieval: la Festa o Misteri d'Elx", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Estudiu del Teatre Medieval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 57-63.
- CASTELLI, Enrico, *Il demoniaco nell'arte*, Milán-Florencia, Electa Editrice, 1952.
- CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio, "El desfile de los meses de Santa María do Azogue", *Anuario Brigantino*, 16 (1993), pp. 177-196.
- , *La Iconografía de los meses en el arte medieval hispano: (SS. XI-XIV)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994 (Tesis en microficha).
- , *Os traballos e os días na Galicia medieval*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1995.
- , "La Catedral románica", en M. NUÑEZ (ed.) *Santiago, la Catedral, la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000.
- CASTRO CARIDAD, Eva, "El texto y la función litúrgica del 'Quem quaeritis' pascual en la catedral de Vic", *Hispania Sacra*, 41 (1989), pp. 399-420.
- , "Poesía litúrgica en el monasterio de Ripoll durante el siglo XI", *III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca 3-6 Octubre de 1989.
- , *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago, Universidad de Santiago, 1991.
- , "Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval", en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatro i Música Medieval d'Elx*, Oct-Nov 1992, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputación de Alicante, 1994, pp. 75-88.
- , *Introducción al teatro latino medieval: textos y públicos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- (Ed.), *Teatro Medieval I: El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.
- CASTRO CARIDAD, Eva y LORENZO GRADIN, Pilar, "De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano", *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Lisboa 1991), Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 361-73.
- CATEDRA GARCIA, Pedro M., *Dos estudios sobre el sermón en la España medieval*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1981.
- , "Escolios teatrales de Enrique de Villena", *Serta philologica F. Lázaro*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 127-136.
- , "De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro", en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 7-18.
- , "Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos", *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 31-46.
- , *Sermón, sociedad y literatura en la España medieval: San Vicente Ferrer*, 1994.
- CATEDRA GARCIA, Pedro M. (Colab.), *Los sermones atribuidos a Pedro Marín: van añadidas algunas noticias sobre la predicación castellana de San Vicente Ferrer*, Acta Salmanticensia. Textos Recuperados 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.
- CATURLA, M^a Luisa, *Arte de épocas inciertas*, Madrid, 1944.
- CAWLEY, A. C. (Ed.), *Everyman and the Medieval Miracle Plays*, Londres-Nueva York, Dent & Sons y Dutton & Co., 1977.

- CEA GUTIERREZ, Antonio, "Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca", *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 25-52.
- CENOZ i DEL AGUILA, Guillermina, *Teatro navideño catalán de técnica medieval*, (Resumen de Tesis Doctoral), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1977.
- CENOZ i DEL AGUILA, G., y HUERTA i VIÑAS, F., "La 'Consueta de Làtzer', peça núm. 17 del Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pp. 35-59.
- CENTERELLAS, C., "La Versión española del 'Ars Moriendi'", *Traza y Baza*, 2 (1973), pp. 97 ss..
- CHAILLEY, Jacques, *L'Ecole Musicale de St-Martial de Limoges*, París, 1960.
- , "La danse religieuse au Moyen Age", en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Age*, Montreal, Institut d'Etudes Médiévales, 1969, pp. 357-80.
- CHAMBERS, E. K., *The Medieval Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1903, 2 vols. (1978 8ª).
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, Instituto Padre Feijoo, 1979.
- CHAPUIS, Alfred y GELIS, Edouard, *Le monde des automates. Etude historique et technique*, París, Blondel La Rougery, 1928.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L., *Le bestiarie du Christ*, Brujas, 1940 (hay edición castellana, Palma de Mallorca, 1997).
- CHARLAND, Th. M., *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la Rhétorique au Moyen-Age*, París/Otawa, Publications de l'Institut d'Etudes Médiévales d'Otawa, 1936.
- CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Cátedra, Madrid, 1982 [1959].
- , "Vedute urbane dipinte e teatro", en R. Guarino (Ed) *Teatro e culture della rappresentazione: Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bolonia, Il Mulino, 1988, pp. 289-99.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.
- , *Alberto Durero*, Historia 16, col. El arte y sus creadores, nº 6, Madrid, 1993.
- CHEETHAM, Francis, *English Medieval Alabasters with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1984.
- CHIABO, M., DOGLIO, F., y MAYMONE, M (Eds), *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, 1983.
- CIROT, Georges, "Pour combler les lacunes de l'histoire du drame religieux en Espagne avant Gomez Manrique", *Bulletin Hispanique*, 45 (1943), pp 55-62.
- CLARAMUNT, Salvador, "La Danza Macabra como Exponente de la Iconografía de la Muerte en la Baja Edad Media", en NUÑEZ RODRIGUEZ, M. y PORTELA PAZOS, E. (Eds.) *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1988, pp. 93-98.
- CLARE, Lucien, "Fêtes, jeux et diversissements à la cour du Connétable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470). Les exercices physiques", en *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, pp. 5-32.
- CLARK, J., *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, 1950.
- CLAVERIA, Carlos, "Contribución a la semántica de Belén", *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 350-53.
- CLIVE-STUART, Donald, "The Stage Setting of Hell and the Iconography of the Middle Ages", *Romanic Review*, IV (1913), pp. 330-342.
- CLYNE, Ruth H., "The Influence of Romances on Tournaments of the Middle Ages", *Speculum*, XX (1945), pp. 204-11.

- COCOZZELLA, Peter, "Una documentació inèdita d'un 'misteri' del segle XIV: aportació a l'estudi del drama litúrgic català de l'Edat Mitjana", *II Simposi Internacional d'Historia del Teatre. El Teatro popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Barcelona, 1-5 de junio de 1988).
- COHEN, Gustave, *Historie de la Mise en scène dans le théâtre religieux français de Moyen Age*, París, Honoré Champion, 1951[1906].
- (Ed.), *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, Estrasburgo-París, Librairie Istra-Champion, 1925 (Reprint, Slatkine, Ginebra, 1974).
- , *Le Théâtre religieux*, en *Le Théâtre en France au Moyen Age*, París, Honore Champion, 1928-31, vol. I.
- , "The Influence of the Mysteries on Art in the Middle Ages", *Gazette des Beaux Arts*, XXIV (1943), pp. 327-42.
- , "La scenes des pèlerins d'Emmaus. Contribution à l'etude des origines du théâtre comique", *Melanges de philologie romane et d'histoire litteraire offerts a M. M. Wilmotte* (2 vols.), Slatkine Reprints, Ginebra 1972, I, pp. 107-129.
- , *Mystères et Moralités du manuscrit 617 de Chantilly*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1975.
- , *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*, Madrid-México-Buenos Aires, F.C.E., 1977.
- COHN, S. K. Jr., "Europa 1348-1400. Los desastres de la Peste Negra y la Edad Media", *Summa Pictórica*, Barcelona, II (1999), pp. 89-103.
- COLEMAN, K. M., "Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments", *Journal of Roman Studies*, 80 (1990), pp. 44-73.
- COLETTI, Theresa, "Devotional Iconography in the N-Town Marian Plays", en Davidson, Glifford & Gianakaris (eds.) *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS studies in the Middle Ages, 1982, pp. 249-271.
- COLLINS, Patrick J., "Narrative Bible Cycles in Medieval Art and Drama", en Davidson, Glifford & Gianakaris (eds.) *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS studies in the Middle Ages, 1982, pp. 118-139.
- COMBARIEU, M. y SUBRENAT, J. (Eds.), *Le Mystère de la Passion de Arnoul Gréban*, París, Gallimard, 1987.
- CONSTANS, Luis, "Un 'Dies Irae' en romance catalán del siglo XIII", *Cuadernos del Centro de Estudios Comarcales de Bañolas*, Agosto (1948), pp. 7-11.
- COOK, W. S., "The earliest painted panels of Catalonia (V & VI)", *Art Bulletin*, X (1927-28), pp. 153-204, 332-65.
- CORBACHO CORTES, Carolina, *Literatura y arte: el tópico "Ut pictura Poesis"*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- CORBATO, Hermenegildo, *Los Misterios del Corpus de Valencia*, University of California Publications in Modern Philology nº XVI, Berkley, 1932.
- , "Misterios y Autos del teatro misionero en Méjico durante el siglo XV y sus relaciones con los de Valencia", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, I (1949), pp. 5-23.
- CORBETT, Anthony G., "Textual Hints for Directors and Performers in the York Old Testament from 'The Fall of the Angels' to 'The Expulsion'", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 261-66.
- CORBIN, Solange, "L'Office portugais de la sépulture du Christ", *Revue de musicologie*, XXVI (1947), pp. 63-71.
- , "Le Cantus Sibyllae, origines et premiers textes", *Revue de musicologie*, XXXI (1952), pp. 1-10.
- , *Essai sur la Musique Religieuse Portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, París, Les Belles Lettres, 1952.

- , *La Déposition Liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Lisboa- París, Livraria Bertrand/Les Belles Lettres, 1960.
- CORNAGLIOTTI, Anna, "Apocryphes et Mystères", en Gari MULLER (ed.) *Le théâtre su Moyen Age*, Montréal, 1981, pp. 67-78.
- , "Il diavoli nel teatro italiano dalle origini al XVI secolo", en *Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Viterbo, Union Printing Editrice, 1989, pp. 97-168.
- CORNELL, Henrik, *The Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala, Uppsala Universitets Arsskrift, 1924.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1983 (3ª ed.).
- CORTES VAZQUEZ, Luis, "Observaciones y comentarios sobre el primer texto teatral románico 'Le jeu d'Adam' (hacia 1550). 'Ordo representationis Ade'", *Serta philologica F. Lázaro Carreter* (2 vols.), Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 137-146.
- COTTAS, Venetia, *L'Influence du drame 'Chistos Paschon' sur l'art chrétien d'Orient*, París, Paul Geuthner, 1931.
- , *Le Théâtre a Byzance*, París, Paul Geuthner, 1931.
- COULTON, *Art and the Reformation*, Oxford, Blackwell, 1928.
- COUSSEMAKER, E. de, *Drames liturgiques du Moyen Âge, texte et musique*, Rennes, 1860.
- COWLEY, Patrick, *Advent: Its Liturgical Significance*, Londres, Faith Press, 1960.
- COX, Harvey, *Las fiestas de locos*, Madrid, Taurus, 1972.
- CRADDOCK, Lawrence G., "Franciscan Influences on Early English Drama", *Franciscan Studies*, 10 (1950), pp. 408-15.
- CRAIG, Hardin, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford, 1955.
- CRAWFORD, James P. W., "A note on the Boy Bishop in Spain", *Romanic Review*, (1921), pp. 146-54.
- , "The Devil as Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega", *Romanic Review*, I (1910), pp. 301-312 y 374-383.
- , *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 1922 (ed. revisada por W. T. McCready, Filadelfia, 1967-68).
- CREIZENACH, Wilhelm, *Geschichte des neueren Dramas*, 5 vols., Halle, Verlag Von Max Niemeyer, 1911-1916.
- CROHN SCHMITT, Nathalie, "Was There a Medieval Theatre in the Round? A Re-examination of the Evidence", en *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual* (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson), Chicago Univ. Press, Chicago y Londres, 1972, pp. 292-315.
- CROZET, René, "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", *Príncipe de Viana*, 31 (1971), pp. 125 ss.
- CRUEL, R., *Geschichte der deutschen Predigt im mittelalter*, Detmold, Meyersche Hofbuchhandlung, 1879.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *Archivo español de arte*, LV/220 (Oct-Dic 1982), pp. 351-374.
- CUMONT, Franz, "L'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome", *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, serie III, memorie III*, Ciudad del Vaticano, 1932-33.
- , *Recherches sur le symbolisme funéraire des romans*, París, 1966.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Madrid, F. C. E., 1955.

D

- D'ANCONA, P., *Origine del teatro italiano*, Roma-Turín, 1891 (Reprint, Turín 1971).
- DAMBERGER, Stanley y KELLY, Ellin, "The Good and Bad Thieves in Medieval Drama and on the Breton Calvaries", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Estudiu del Teatre Medieval* (Gerona, Julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 65-72.
- DAMIANI, Bruno M., "Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies 3, Dovehouse Editions, 1989, pp. 137-149.
- DANILOVA, Irina, "La rappresentazione dell'Annunciazione nella chiesa della SS. Annunziata in Firenze, vista dall'Arcivescovo Abramo di Suzdal", en *Filippo Brunelleschi; la sua opera e il suo tempo*, Florencia, Centro Di, 1980.
- DARBORD, Michel, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.
- DAVIDSON, Clifford, "The Digby Mary Magdalene and the Magdalene Cult of the Middle Ages", *Annuaire Mediaevale*, 13 (1972), pp. 84-86.
- , "The End of the World in Medieval Drama and Art", *Michigan Academician*, 5 (1972), pp. 257-63.
- , *Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series; 1, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1977.
- , "From Tristia to Gaudium: Iconography and the York-Towneley Harrowing of Hell", *American Benedictine Review*, 28 (1977), pp. 260-75..
- , "Thomas Sharp and the Statford Hell Mouth", *EDAM Newsletter*, 1 (1978), pp. 6-8.
- , "The Visual Arts and Drama, with Special Emphasis on the Lazarus Plays", en *Le théâtre au Moyen Age (Actes 11 Colloque de la S. I. T. M. Alençon, 1977)*, a cura de Gari MULLER, Montreal, Editions Univers, 1981.
- , "On The Uses of Iconographic Study: The Example of the "Sponsus" from St. Martial of Limoges", en Davidson, Clifford & Gianakaris (eds.) *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS studies in the Middle Ages, 1982, pp. 43-62.
- , "Gesture in Medieval Drama with Special Reference to the Doomsday Plays in the Middle English Cycles", *EDAM Newsletter*, 6 (1983), pp. 8-17.
- , "Stage Gesture in Medieval Drama", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale per l'etudiu del Théâtre Medieval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 465-478.
- , *From Creation to Doom: the York cycle of mystery plays*, Nueva York, AMS Press, AMS studies in the Middle Ages; no. 5, 1984.
- , "Medieval Puppet Theater at Witney, Oxfordshire, and Pentecost Ceremony at St. Paul's, London", *EDAM Newsletter*, 9 (1986), pp. 15-16.
- , "The Lost Coventry Drapers' Play and Its Iconographic Context", *Leeds Studies in English*, 27 (1986), pp. 141-58.
- , "The Middle English Saint Play and its Iconography", en Clifford Davidson (Ed.), *The Saint Play in Medieval Europe*. Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 8, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986.
- , *Visualizing the Moral Life: A Study of the Iconography of the Macro Morality Plays*, New York, AMS Press, 1989.
- , "Une fresque dramatique du Tardo Antico. L'Apocalypse de Paul, prélude aux mises en scène médiévales du diable et de la mort", en *Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Viterbo, Union Printing Editrice, 1989, pp. 39-56.
- , *Illustrations of the stage and acting in England to 1580*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series 16, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1991.

- , “Positional Symbolism and English Medieval Drama”, *Comparative Drama*, XXV, 1 (1991), pp. 66-76.
- , “The Fate of the Damned in English Art and Drama”, DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 41-66.
- , “When Actors Play God”, en *On Tradition: Essays on the Use and Valuation of the Past*, Nueva York, AMS Press, 1992.
- , “Stage Properties and Iconography in Early English Drama”, *Mediaevalia*, 15 (1993 [for 1989]), pp. 241- 54.
- , “Of Saints and Angels”, *The Iconography of Heaven*, DAVIDSON, Clifford (Ed.) Early drama, art, and music monograph series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1994A, pp. 1-39.
- , “Heaven's Fragrance”, *The Iconography of Heaven*, DAVIDSON, Clifford (Ed.) Early drama, art, and music monograph series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1994B, pp. 110-127.
- , “Sacred Blood and Late Medieval Stage”, *Comparative Drama*, XXXI, 3 (1997), pp. 436-58.
- DAVIDSON, Clifford (Ed.), *Word, Picture, and Spectacle*, Early Dram, Art, and Music Monograph Series; 5, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1984.
- (Ed.), *A Tretise of Miraclis Pleyinge*, Early Dram, Art, and Music Monograph Series; 19, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1993.
- (Ed.), *The Iconography of Heaven*, Early Dram, Art, and Music Monograph Series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1994.
- (Ed.), *The Saint Play in Medieval Europe*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 8, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986.
- DAVIDSON, C. y ALEXANDER, J., *The early art of Coventry, Stratford-upon-Avon, Warwick, and Lesser Sites in Warwickshire: a subject list of extant and lost art including items relevant to early drama*, Early drama, art, and music reference series; 4, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985.
- DAVIDSON, C. y NICHOLS, A. E., *Iconoclasm vs. Art and Drama*, Early drama, art, and music monograph series; 11, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1989.
- DAVIDSON, C. y O'CONNOR, D. E., *York Art: A Subject List of Extant and Lost Art Including Items Relevant to Early Drama*, Early drama, art, and music reference series; 1, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1978.
- DAVIDSON, C. y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Early Dram, Art, and Music Monograph Series; 17, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, 1992.
- DAVIDSON, C. y STROUPE, J. H. (Eds), *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*. Second Series, Nueva York, AMS Press, 1991.
- , (eds), *Medieval Drama on the Continent of Europe*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1993.
- DAVIDSON, C., GIANAKARIS, C. & STROUPE, J. (eds.), *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS Press, 1982.
- , *Drama in the Renaissance. Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS Press, 1986.
- DAVILA FERNANDEZ, María del Pilar, *Los sermones y el arte*, Valladolid, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1980.

- DE BARTHOLOMAEIS, V., *Le Origini della Poesia drammatica italiana*, Bolonia, 1924 (2ª Ed. Nuova Biblioteca Italiana, VII, Turín, 1952).
- DE BOOR, Helmut A. W., *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tubinga, 1967.
- DE BRUYNE, Dom, "L'origine de la procession de la Chandeleur et des Rogations", *Revue Bénédictine*, XXXIV (1922).
- DE BRUYNE, Edgar, *Estudios de estética medieval*, Gredos, Madrid, 1959 (3 vols.) [1946].
- DE LAS HERAS Y NUÑEZ, Mª de los Ángeles, "La literatura emilianense y el arte medieval riojano", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II (1990), pp. 222-226.
- DE VITO, María Sofía, *L'Origine del dramma liturgico*, Milán, Dante Alighieri, Biblioteca della Rassegna, XXI, 1938.
- DEAUT, R., *La nuit pascale*, Analecta Biblica 22, Roma, Institut Biblique Pontifical, 1963.
- DEJOB, Ch., *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, París, Ernst Thorin, 1884 (Reimpresión en Bolonia, Arnaldo Forni, 1975).
- DELENDIA, Odile, *Rogier Van der Weyden*, París, Ed. du Cerf, 1987.
- DELGADO, Feliciano, "Las profecías de Sibilas en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional", *Revista de Filología Española*, 67 (1987), pp. 77-87.
- DENIS, Valentin, "Le Théâtre et les Primitifs", *L'Oeil*, 23 (1956), pp. 18 ss.
- DENNY, Don, *The Annunciation from the Right, from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, Garland, Nueva York, 1977.
- DEONNA, W., *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruselas, 1953.
- DESCHAMPS, Paul, "Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne", *Bulletin Monumental*, 82 (1923), pp. 305-51.
- DEYERMOND, Alan, "El hombre salvaje en la novela sentimental", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967, pp. 265-72.
- , "El ambiente social e intelectual de la Danza de la Muerte", *Anales del III Congreso Internacional de Hispanistas*, Méjico, Colegio de Méjico, 1970, pp. 267-76.
- , *Historia de la Literatura Española, I. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973.
- , "The Sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature", *La Corónica*, 8 (1979-80), pp. 127-45.
- , "El Auto de los Reyes Magos y el renacimiento del siglo XII", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, vol I pp. 187-194.
- , "Historia sagrada y técnica dramática en la Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique", en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 291-305.
- , "Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles, en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Oct-Nov 1992*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputación de Alicante, 1994, pp. 39-56.
- DEYERMOND, Alan y CONNOLLY, Jane, "La Matanza de los Inocentes en el 'Libre dels Tres Reys d'Orient'", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 733-38.
- DI GIOVANNI, Marilisa, "Iconografía del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo", *Il Romanico, Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaolesi (Varenna 8-16 Septiembre de 1973)*, Milán, I.S.A.L., 1975, pp. 164-180.
- DIAS, Pedro, "Nicolau Chanterene e a sus obra no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra", en *Santa Cruz de Coimbra do século XI au século XX -Estudos-*, Coimbra, 1984.
- DIAZ y DIAZ, Manuel C., "El códice "visigótico" de la Biblioteca Provincial de Toledo. Sus 'problemas literarios'", *Homenaje a Antonio Tovar*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 105-114.
- , *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Edad Media*, Bibliófilos Gallegos, Biblioteca de Galicia XXIV, Santiago de Compostela, 1985.

- DIAZ, J. y ALONSO PONGA, J. L., *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, Santiago García Editor, 1983.
- DIAZ-PLAJA Guillermo, *Soliloquio y Coliloquio*, Madrid, Gredos, 1968.
- , *Historia General de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1949.
- DIEZ BORQUE, José M^a (Dir), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984-88 (2 vols.).
- DIEZ BORQUE, José M^a, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (el teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.
- DILTHEY, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt, 1970.
- DIMIER, L., *Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chretienne*, París, B. Bloud, 1902.
- DOCAMPO, Javier, "El 'Breviario de Carlos V': Estudio del Códice y sus minaturas", *Reales Sitios*, XXXVII, 145 (2000), pp. 29-39.
- DOGLIO, Federico, *Teatro in Europa. Storia e documenti I*, Milán, Garzanti, 1982.
- , "Maschere e travestimenti negli spettacoli medievali", en *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte* (D. SARTORI y B. LANETA Eds.), Florencia, La Casa Usher, 1983, pp. 25-33.
- , "Erode furente e i Magi cristiani, dall 'Officium Stellae' alle laudi drammatiche perugine", *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 275-295.
- , "Evolución del teatro religioso en Italia de la Edad Media al Renacimiento", *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 145-162.
- DOMINGUEZ BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas: Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España (2 vols.)*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios, 1933.
- DOMINGUEZ RODRIGUEZ, Ana, "Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María", *Patrimonio Nacional*, 80 (1984), pp. 37-44.
- , *Iconografía de los libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense, Tesis Doctorales, 1993 (2 vols.).
- , *Iconografía de los libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.
- DONOVAN, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- , "Two Celebrated Centers of Medieval Liturgical Drama: Fleury and Ripoll", en *The Medieval Drama and its Claudelian Revival* (Catherin Dunn et alii eds.), Washington, 1970, pp. 41-51.
- DOÑATE SEBASTIA, Josep M., "Aportación a la historia del teatro (siglos XIV- XVI)", *Martinez Ferrando archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Barcelona, ANBBA, 1968, pp. 149-164.
- DOUDOROFF, Michel J., "Sobre la naturaleza del "Auto de los Reyes Magos" en época moderna", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, XXIX (1973), pp. 417-26.
- DOUHET, Comte de, *Dictionnaire des Mystères, ou collection générale des Mystères, Moralités, Rites figurés et cérémonies singulières....*, París, 1854 (hay ed. facsímil, Turnholt, Brepols Editores, 1989).
- DRONKE, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1981 (Ed. inglesa Oxford, 1970).
- , "Medieval Sibyls: Their Character and their 'Auctoritas'", *Studi Medievali*, 36 (1995), pp. 581-615.
- , *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge, 1994.
- DRUMBL, Johann, *'Quem Quaeritis'. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma, 1981.
- (Ed.), *Il teatro medievale*, Bolonia, Il Mulino, 1989.

- DU MERIL, Edelestand, *Origines latines du Théâtre moderne*, París, 1849.
- DUFRESNE, S., *Les Illustrations du Psautier Utrecht: sources et apport carolingien*, París, 1972.
- DUHR, Joseph, "Evolution iconographique de l'Assomption", *Nouvelle Revue Théologique*, París, 68 (1946), pp. 671-82.
- DUNN, Catherine E., "The Farced Epistle as Dramatic Form in the Twelfth Century Renaissance", *Comparative Drama*, 29 (1995), pp. 363-381.
- DURAN CANYAMERES, F., "Una nota sobre els davallaments romanics catalans", *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, 2 (1932), pp. 193-200.
- DURAN i SAMPERE, Agustí, *Barcelona y la seva història*, vol.2, Barcelona, Curial Ediciones, 1973.
- DURAN i SAMPERE, Agustí y DURAN, Eulalia, *La Passió de Cervera: misteri del segle XVI*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1984.
- DURAN i SAMPERE, Agustí y SANABRE, Josep, *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, Barcelona, 1930-47.
- DURAND, Julien, "Monuments figurés du moyen âge exécutés d'après les textes liturgiques", *Bulletin Monumental*, (1888), p. 521 ss..
- DUREGON, Kàtia, "Fuentes y puesta en escena del 'Sacrificio de Isaac' mexicano", Formes teatrals de la tradició medieval. *Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estudi del Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 353-358.
- DURIEZ, G., *Le théologie dans le drame religieux en Allemagne*, Lille, 1914.
- DURLIAT, Marcel, "La signification des Majestes catalanes", *Cahiers Archeologiques*, 37 (1989), pp..
- DÜRRE, Konrad, *Die Mercatorszene im lateinisch-liturgischen, altdeutschen und altfranzösischen religiösen Drama*, Göttingen, 1915.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, FCE, 1966.

E

- ECKEHARD, Simon (Ed.), *The Theatre of Medieval Europe, New Research in Early Drama*, Cambridge, 1991.
- EDWARDS, Francis, *Ritual and Drama. The Mediaeval Theatre*, Londres, Lutterworth Press, 1976.
- EDWARDS, Robert R., "Iconography and the Montecassino Passion", *Comparative Drama*, 6 (1972), pp. 274-93.
- , "Techniques of Transcendence in Medieval Drama", en Davidson, Glifford & Gianakaris (eds.) *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS studies in the Middle Ages, 1982, pp. 103-117.
- EGER, J. C., *Le Sommeil et l'mort dans la Grèce antique*, París, Sicard, 1966.
- EGIDO, Aurora, "El vestido del salvaje en los autos sacramentales de Calderón", *Serta philologica F. Lázaro Carreter* (2 vols.), Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 171-86.
- , *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
- EGRY, Anne de, "La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra)", *Príncipe de Viana*, XX (1959), pp. 63 ss..
- EHERMANN, Jean, "Les Tapisseries des Valois du Musée des Offices a Florence", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, CRNS, 1956, I, pp. 93-98.
- EHRESMANN, Donald L., "Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece", *Art Bulletin*, LXIV/3 (1982), pp. 359-369.
- EIJAN, Fr. Samuel, *Franciscanismo en Galicia*, Santiago, Tipografía El Eco Franciscano, 1930.

- EISENBICHLER, Konrad, "Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence", *Comparative Drama*, 29, 3 (1995), pp. 319-333.
- EISLER, R., "The Dance of Death", *Traditio*, VI (1948), pp. 187-225.
- ELLESPERMANN, Gerard L., *The Attitude of the Early Christian Latin Writers toward pagan Literature and Learning*, Washington, The Catholic University of America Press, 1949.
- ELLIOT, John R., "The Sacrifice of Isaac as Comedy an Tragedy", en *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual* (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson), Chicago y Londres, Chicago Univ. Press, 1972, pp. 157-76.
- EMERSON, O. F., "Legends od Cain, Especially in Old and Middle English", *Publications of the Modern Language Association of America*, XXI (1906).
- ENDERS, Jody, *Rethoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, Rhetoric & Society, 1992.
- , *The Medieval Theater of Cruelity. Rethoric, Memory, Violence.*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.
- ENGEMANN, J., "Eine spätantike Messingkanne", *Vivarium: Festschrift Theodor Klauser*, (1984), pp. 115-131.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica", *Estudios de Iconografía medieval española*, Barcelona, Bellaterra, 1984, pp. 53-135.
- , "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", *D'Art*, 10 (1984), pp. 125 ss..
- , "Sepulcres dinàstics de la família Montcada", en *Catálogo de la Exposición La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII-S.XV*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991A, nº 37, pp. 115-17.
- , "Gil de Morlanes el Vell. Rellu funerari", en Yarza y Español: *Fons del Museu Federic Marés*, Barcelona, 1991B.
- , *Lo macabro en el gótico hispano*, Cuadernos de Arte Español, nº 70, Madrid, Historia 16, 1992.
- ESQUIEU, Yves, "Théâtre liturgique et iconographie: l'exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne du Nord", *Cahiers de Fanjeaux*, 28 (1985), pp. 215-31.
- ESTERLE, Jacques, "Les sibylles associées aux prophètes dans les choeurs d'Auch et de Saint-Bertrand-de-Comminges", en *Pensée, image & communication en Europe médiévale. À propos des stallles de Saint-Claude*, Besançon, Asprodic, 1993, pp. 201-206.
- ESTEVILL, Daniel, *La imagen del ángel en la Roma del siglo IV. Estudio de Iconología*, Roma, 1994.
- ETIENNE-STEINER, Claire, "Le drame des trois rois et les peintures murales de la chapelle de Saint-Julien du Petit-Quevilly", en *L'art en Normandie*, 1994, vol. 1, pp. 47-55.
- EVANS, J., *Monastic Life at Cluny*, Oxford, 1931.

F

- FÁBREGAS, Xavier, "Breve noticia sobre el teatro en la corte de Germana de Foix y en las fiestas populares", *I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement*, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- FACCIOLI, Emilio, *Il teatro italiano* (2 vols.), Turín, Einaudi, 1975.
- FARAL, E., *Les Jongleurs en France au Moyen-Âge*, París, 1910.
- FARCY, Louis de, *La Broderie*, Angers, 1919.
- FERGUSON O'MEARA, Carra, *The Iconography of the Facade of Saint-Gilles du Gard*, Universidad de Pittsburgh, Nueva York/Londres, 1977.
- FARKAS, A., HARPER, P. y HARRISON, E. (eds.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds Papers presented in honor of Edith Porada*, Mainz del Rihn, Philipp Von

- Zabern, 1987.
- FASSLER, Margot, "The Feast of Fools and 'Danielis Ludus': Popular Tradition in a Medieval Cathedral Play", *Plainsong in the Age of Polyphony* (Thomas F. KELLY ed.), Cambridge, University Press, 1992, pp. 65-99.
- FAULKNER, Ann, "The Harrowing of Hell at Barking Abbey and in Modern Production", en DAVIDSON, C. y SEILER, Th. (ed.) *The Iconography of Heaven*, EDAM Monograph Ser., 17, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1992, pp. 141-157.
- FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro, *Orígenes del teatro español*, Madrid, 1944.
- FERNANDEZ GONZALEZ, Etelvina, "Temas juglarescos en el románico de Villaviciosa (Asturias)", *Homenaje a D. Alfonso Hurtado Llamas*, León, 1977.
- , *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, Colegio Universitario de León, 1982.
- FERNANDEZ MERINO, A., *La Danza Macabra*, Madrid, 1884.
- FERNANDEZ PICKFORD, Ramón, "La epidemia medieval de danzantes", *Historia y Vida*, 112 (1977), pp. 79-81.
- FERNANDEZ-LADREDA, Clara, "Tres capiteles del claustro románico de la catedral de Pamplona", en *La arqueta de leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983, pp. 25-50..
- FEROTIN, Dom Mario, *Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes, Monumenta Ecclesiae Liturgica*, T. VII, París, Didot, 1912.
- FERRER VALLS, M^a Teresa, "Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso", *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, OLEZA SIMO, Joan (Dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnánim, 1984, pp. 109-136.
- , *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en la época de Felipe III*, Tesis Doctoral (microficha), Valencia, Universidad de Valencia, 1987.
- , "Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español", en *Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989. pp. 303-24.
- , "El Espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía", en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del Siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 307-22.
- , "La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV", en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Oct-Nov 1992*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputació de Alacant, 1994, pp. 145-169.
- , "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludeo del drama histórico barroco", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 417-424.
- FERRER VALLS, M^a T. y GARCIA SANTOSJUANES, C., "La problemática del teatro religioso", *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, OLEZA SIMO, Joan (Dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnánim, 1984, pp. 77-86.
- FERRI PICCALUGA, G., "Tra liturgia e teatralità ...?", *Atti del VI Convegno del C.S.T.M.R.*, Viterbo, 1982, pp. 145-93.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (ed.), *Archivo de Mareantes*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1946 (facsimilar Caja Madrid, 1992).
- , "Aucto de como Santa María foi levada aos ceos pra a festa de Nosa Señora de Agosto", *Grial*, 25 (1969), pp. 325-340.
- , *Azabachería*, Vigo, Ediciones Castrelos, Cuadernos de Arte Gallego n^o 17, 1965.

- , *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, Santiago de Compostela, 1950.
- FILGUEIRA VALVERDE, J, y FERNANDEZ-OXEA, J. R., *Baldaquinos Gallegos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1987.
- FISCHEL, Oskar, "Art and the Theatre", *Burlington Magazine for Connoisseurs*, LXVI (1935), pp. 4-14 y 54-67.
- FLECNIAKOSKA, Jean Louis, "Les rôles de Satan dans les pièces du "Códice de Autos Viejos", *Revue des langues romanes*, 75 (1963), pp. 195-207.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J., "El torneo caballeresco: De la preparación militar a la fiesta y representación teatral", *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 257-78.
- , *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985.
- FOCILLON, Henri, "Apôtres e jongleurs (Étude de mouvement)", *Revue de l'art ancien et moderne*, LV (1929).
- , *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Akal, Madrid, 1987[1931].
- FONT, L, *La Eucaristía. El tema eucarístico en el arte de España*, Barcelona, Seix, 1952.
- FORD, James B. y VICKERS, G. Stephen, "The Relation of Nuno Gonçalves to the Pietà from Avignon, with a Consideration of the Iconography of the Pietà in France", *Art Bulletin*, XXI (1939), pp. 5-43.
- FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín, "Para los orígenes del teatro español", *Bulletin Hispanique*, LXXII (1970), pp. 328-30.
- FORSYTH, Ilene Haering, "Magi and Majesty: A Study on Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *Art Bulletin*, L (1968), pp. 215-22.
- , *The Throne of Wisdom*, Princeton, University Press, 1972.
- , "L'Ane parlante: The Ass of Balaam in Burgundian Romanesque Sculpture", *Gesta*, XX (1981), pp. 59-65.
- FORSYTH, William H., *The Entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge (Mass.), 1970.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Cuadernos marginales 36, Barcelona, 1973.
- FOURNEE, Jean, "Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'annonciation", *Syntronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen âge*, París, 1968, pp. 225-35.
- FRAGUAS FRAGUAS, Antonio, "Galicia", *En El Auto Religioso en España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991. pp..
- , "Corpus", *Gran Enciclopedia Gallega*, Gijón-Santiago, Silverio Cañada, 1974, vol. 7, pp. 158-164.
- FRANCASTEL, Pierre, "Mise en scène et conscience: le diables dans le rue á la fin du Moyen Age", *Cristianismo Religion di Stato. Atti del II Congresso di Studi Unmanistici*, Roma, 1952, pp. 194-204.
- , "Un mystere parisien illustré par Ucello: le miracle de l'hostie d'Urbino", *Revue Archéologique*, serie VI, 39-40 (1952), pp. 180-191.
- , "Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine", *Journal de Psychologie*, (1953).
- , "Imagination et réalité dans l'architecture civile du Quattrocento", *Mélange Lucien Febvre*, París, 1954.
- , "Figuration et spectacle dans les Tapisseries des Valois", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, CRNS, 1956, I, pp. 101-105.
- , *La realidad figurativa*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1980, 2 vols..
- , *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984.

- , *Guardare il teatro*, Bolonia, Il Mulino, 1987.
- FRANCO MATA, Angela, *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, 1984.
- , “El Génesis y el Exodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo”, *Toletvm*, 21 (1987), pp. 53-160.
- , “El Arzobispo Pedro Tenorio. Vida y Obra. Su capilla funeraria en el Claustro de la Catedral de Toledo”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media II*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1992, pp. 73-93.
- , *Escultura gótica en Castilla. Siglo XIV*, Cuadernos de Arte Español n° 94, Madrid, Historia 16, 1993.
- , “El Doble Credo en el arte medieval hispánico”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1-2 (1995), pp..
- , *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998.
- FRANK, Grace, *Le livre de la passion: poème narratif du XIVE siècle*, París, Librairie Ancienne Édouard Champion, 1930.
- , “Popular Iconography of the Passion”, *Publications of the Modern Language Association of America*, XLVI (1931), pp. 333-40.
- , *The Medieval French Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954.
- FRAPPIER J. y GOSSART, A-M. (Eds.), *Le théâtre religieux au moyen âge. Extraits de pièces*, París, Classiques Larousse, 1935.
- FRAXANET, Mª Rosa, “Estudio sobre los grabados de la novela “La Cárcel de Amor” de Diego de San Pedro”, *Estudios de iconografía Medieval Española*, Barcelona, Bellaterra, 1984, pp. 429-82.
- Fray TORIBIO DE BENAVENTE, *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Chávez Hayhoe, 1941 (2ª ed., Madrid, 1988).
- FRAZER, James, *La Rama Dorada. Magia y Religión*, Madrid, F. C. E., 1984 [1890].
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- FRIEDMAN, John Block, “The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Latre Middle Ages”, *Traditio*, 30 (1974), pp. 419-29.
- , *The Monstruous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 1981.
- FUSTER, J., *La Decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial, 1976.

G

- GAGE, J., *Color y cultura. La práctica y el significado del color desde la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, 1997 (2ª).
- GAIGNEBET y LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, P.U.F., París, 1985.
- GAILLARD, G., “El capitel de Job en los museos de Toulouse y Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 21, (1960), pp. 237-240.
- GALANTE-GARRONE, Virginia, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Turín, 1935.
- GALLEGRO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1991.
- GARCIA DE LA CONCHA, Víctor, “Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media”, en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel*, Zaragoza, Anubar, vol. I 1977, pp. 153-75.
- , “Un cancionero salmantino del Siglo XV: el Ms. 2762”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 217-235.

- , “Teatro litúrgico medieval en Castilla: Quaestio metodológica”, *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 127-143.
- GARCIA DE SANTAMARIA, Alvar, *Crónica de Juan II*, Biblioteca Nacional de París, Ms. Esp. 104, fols. 187-205, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. IC, pp. 447-61.
- GARCIA GUINEA, Miguel Angel, *Románico en Cantabria*, Santander, Estvdio, 1996.
- , *El Románico en Palencia*, Santander, 1990.
- GARCIA IGLESIAS, José Manuel, “Consideraciones sobre la idea de la Muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 35 (1984), pp.397-417.
- , *La pintura manierista en Galicia*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1986.
- GARCIA MAHIQUES, Rafael, *La adoración de los Magos. Imagen de la epifanía en el arte de la antigüedad*, Vitoria, Ephialte, 1992.
- GARCIA MATOS, M^a del Carmen, “La danza de la muerte y su supervivencia en la tradición folklórica hispánica”, *Revista de Musicología*, VIII, 2, (1982), pp.257-271.
- GARCIA MATOS, Manuel, *Cancionero popular español de la provincia de Madrid*, Madrid, 1952.
- GARCIA MONTERO, Luis, *El teatro medieval: polémica de una inexistencia*, Granada, Don Quijote, 1984.
- GARCIA MORALES, Justo, *Auto de la Huida a Egipto*, Madrid, 1948.
- GARCIA PEROMINGO, M^a Isabel, “El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas”, *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del II Coloquio de Iconografía*, Madrid, F.U.E., 1993, vol. I, pp. 98-102.
- GARCIA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945.
- GARCIA VALDES, Celsa Carmen, *El teatro en Oviedo (1498-1700) a través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Universidad de Oviedo, 1983.
- GARCIA y GARCIA, Antonio (Ed.), *Synodicon Hispanum*, Madrid, B.A.C., 1981-.
- GARDINER, Eileen (ed.), *Visions of Heaven and Hell Before Dante*, Nueva York, Italica Press, 1989.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Vol. I *Signification Symbolique*, Vol. II. *Grammaire des gestes*, Tours, Le Léopard d'or, 1980 y 1989.
- GASTER, Theodor H., *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, Nueva York, Henry Schuman, 1950.
- GAYLEY, C. M., *Plays of Our Forefathers*, Nueva York, 1907.
- GERMAN DE PAMPLONA, *Iconografía de la SS.TT. en el arte medieval español*, Madrid, CSIC, 1970.
- GIANNELLI, C., “Temoignages patristiques grecs en faveur d'une apparition du Christ ressuscité à la Vierge Marie”, *Revue d'études Byzantines*, XI (1953), pp. 106-19.
- GIFFORD, D. J., “Iconographic Notes Towards a Definition of the Medieval Fool”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXVII (1974), pp. 336-42.
- GILLET, Joseph E., “Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth Century”, *Homenaje a Menendez Pidal*, I, Madrid, 1929, pp. 443-53.
- , “The Memorias of Felipe Vallejo and the History of the Early Spanish Drama”, *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, 1940, pp. 264-280.
- GILLET, L., *Historie artistique des ordres mendiants*, París, 1912.
- GIMENEZ, Antonio, “Ceremonial y juegos de sociedad en la corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo”, *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 30 (1984), pp. 83-103.
- GIMENO, Rosalie, *Juán del Encina. Obras dramáticas, I (Cancionero de 1496)*, Madrid, Istmo, 1975.
- , *Juán del Encina. Teatro (Segunda producción dramática)*, Madrid, Clásicos Alhambra, 1977.

- GIRONES, G., *Los orígenes del Misterio de Elche*, Valencia, 1983 (1º Ed. Ohio, 1977).
- GOLDMAN, B., *The Sacred Portal*, Detroit, 1966.
- GOLDSCHMIDT, Adolf, *Die Elefenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII-XI. Jahrhundert*, Berlín, 1914-26 (Reprint 1970)
- , *Die Elefenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit (XI-XII. Jahrhundert)*, Berlín, 1926 (Reprint 1975).
- GOLDSMITH, Robert Hillis, "The Wild Man on the English Stage", *Modern Language Notes*, LIII (1958), pp. 481-491.
- GOMEZ MORENO Angel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- , "Los límites de la teatralidad en el medievo", en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Oct-Nov 1992*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputació de Alicante, 1994, pp. 57-74.
- , "Teatro religioso medieval en Avila", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 769-75.
- GOMEZ MORENO, Manuel, "La despedida de Cristo y la Virgen, cuadro del Greco", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3 (1927), pp. 91-92.
- GOMEZ MUNTANE, M. C., *El canto de la Sibila. I. León y Castilla*, Madrid, 1996.
- GOMEZ PINTOR, Mª Asunción, *El "ludus paschalis" de la Catedral de Santiago*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Santiago. Leída el 16 de Octubre de 1985.
- , "La "Visitatio Sepulchri": Música y teatro unidos en la liturgia medieval", *Revista de Musicología*, X, nº 2 (1987), pp. 367-381.
- GOMEZ SEGADE, Juan Manuel, "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, FUE, I, 1 (1988), pp. 159-185.
- GONZALEZ COBAS, Modesto, "La insólita Semana Santa de Asturias", en *Rito, música y escena en Semana Santa*, Madrid, Comunidad de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones, 1994, pp. 51-61.
- GONZALEZ MONTAÑES, Julio I., "La iglesia de Santa Mariña Dozo", *Pontenova, revista de investigación joven de la Diputación de Pontevedra*, nº 0 (1993), pp. 53-66.
- , "'Parvulus puer in annuntiatione virginis'. Los relieves de Santa Mariña Dozo", *Archivo Español de Arte*, 266 (1994), pp. 68-71.
- , "'Parvulus puer in annuntiatione virginis'. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 9 (1996), pp. 11-51 (Tesina)
- GONZALEZ PEDROSO, Eduardo (Ed.), *Autos Sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles vol. 58, Rivadeneira, 1884.
- GONZALEZ PEREZ, Clodio, *A Festa dos Maios*, Vigo, Ir Indo, 1989.
- GONZALEZ RUIZ, N., *Teatro teológico español*, Madrid, B. A. C., 1968.
- GORDILLO, M., *La Asunción de María*, Madrid, 1922.
- GOTTLIEB, Carla, "A Siense Annunciation and its fenestra Cancellata", *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIII (1974), pp. 89-96,
- GOUGAUD, Louis, "La danse dans les églises", *Revue d'histoire ecclésiastique*, XLV (1914), pp. 5-22 y 229-46.
- , "Muta Praedicatio", *Revue Bénédictine*, XLIII (1930), pp. 168-71.
- GOULÃO, Maria José, "Figuras do Alén. A escultura e a tumulária", en Paulo PEREIRA (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. 2, pp. 157 ss..
- GRABAR, André, "Une fresque visigothique et l'iconographie du silence", *Cahiers Archéologiques*, I (1945), pp. 124-28.
- , *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, París, 1958.

- , “L’iconographie du Ciel dans l’art chrétien de l’Antiquité et du haut Moyen-Age”, *Cahiers archéologiques*, XXX (1982) 5-24.
- , *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Forma, 1985 [1979].
- GRABAR, Oleg, *La formación del arte islámico*, Cátedra, Madrid, 1988 [1973].
- GRAU LOBO, Luis A., *Pintura románica en Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 1996.
- GREBAN, Arnoul, *Le Mystère de la Passion* (Ed. modernizada de M. de Combarieu du Gres y J. Subrenat), París, Gallimard, 1987.
- GREEN, Rosalie (Ed.) Herrada de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, Warburg Institute, Londres, 1979 (2 vols.)
- GREENE, R. L., *The Early English Carols*, Londres, 1935.
- GRISMER, Raymond L., *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with chapters on the dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, Nueva York, Hispanic Institute, 1944.
- GROSSI, Vittorino, “Melitone di Sardi 'Perì Pascha' 72-99, 523-763 (Sull'origine degli 'Impropria' nella liturgia del Venerdì Santo)”, en *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Bulzoni, 1977, pp. 203-216.
- GRÖSSINGER, Christa, *The World Upside-Down. English Misericords*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1997.
- GUARDUCCI, Margherita, “Ara Caeli”, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Radiconti XXIII-XXIV (1947-49)*, pp. 279-90.
- GUARINO, Raimondo (Ed. e introducción), *Teatro e culture della rappresentazione: Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bolonia, Il Mulino, 1988.
- GUDIOL CUNILL, J., “La Mare de Déu en la Resurrecció de Crist”, *La Veu de Catalunya*, página artística, 8 de Abril (1918).
- GUDIOL RICART, José, *El Retablo del “Sant Esperit” de Manresa*, Manresa, 1954.
- GUDIOL, José, *El pintor Lluís Borrassá*, Barcelona, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1926.
- , *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971.
- GUDIOL, José y ALCOLEA i BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Polígrafa, Barcelona, 1986.
- GUERRA, Manuel, *Simbología románica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- GUGLIELMI, Nilda, *El teatro medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1980.
- , “El status del loco y la locura en el siglo XII”, en *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, EUDEBA, 1986, pp. 137-81.
- GUIANCE, A., *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998.
- GUILFOYLE, Cherrell, “The Staging of the First Murder in the Mystery Plays in England”, *Comparative Drama*, XXV, 1 (1991), pp. 42-51.
- GULDAN, Ernst, *Eva und Maria. Eine Antithese als Blidmotiv*, Graz-Köln, 1966.
- , “Et Verbum caro factum est”. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild”, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 63, 3-4 (1968), pp. 145-69.
- GUNDERSHEIMER, Werner L. (Direct.), *The Dance of Death: a complete facsimile of the original 1538 edition of les simulachres and historiees faces de la mort*, Nueva York, Dover Publications, 1971.
- GUSTAFSON, Dona, “The role of the shepherd in the pre-lopean drama of Diego Sánchez de Badajoz”, *Bulletin of the Comediantes*, XXII (1973), pp. 5-13.

GYURCSIK, Margareta, "Texte et Representation dans le Drame Medieval", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 611-617.

H

HAASTRUP, Ulla, "Medieval props in the liturgical drama", *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art*, 11 (1987), pp. 133-170.

———, "The Wall-Paintings in the Parish Church of Bellinge (1496) explained by parallels in contemporary European theatre", *Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages. Actas del Simposio Internacional "Medieval Iconography and Narrative"* a cargo de F. G. ANDERSEN- E. NYHOLM- M. POWELL- F TALBO STUBKJAER, Odense, Odense University Press, 1980, pp. 135-136.

HAGSTRUM, Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 (Midway reprint 1974).

HAIG, Elizabeth, *The Floral Symbolism of the Great Masters*, Londres y Nueva-York, 1913.

HALM, P., "Der schreibende Teufel", *Cristianismo Religion di Stato. Atti del II Congresso di Studi Unmanistici*, Roma, 1952, pp. 235-50.

HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie dei Musik im Mittelalter*, Francke, Berna y Munich, 1974.

HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, serie Sophia Perennis 5, 1983.

HARDISON O. B. (jr), *Christian Rite and Crhistian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1965 (Reprint, Conneticut, Greenwood Press, 1983).

———, "Gregorian Easter Vespers and Early Liturgical Drama", en *The Medieval Drama and Its Claudien Revival* (E. C. Dunn Ed.), Washington, Catholic University of America Press, 1970.

HARRIS, Max, "A Catalan Corpus Christi Play: The Martyrdom of St. Sebastian with the Hobby Horses and the Turks", *Comparative Drama*, 31, 2 (1997), pp. 224-48.

HASSALL, W. O. (Ed), *Holkham Bible Picture Book*, Londres, Dropmore Press, 1954.

HATFIELD, Rab, "The Compagnia de' Magi", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXIII (1970), pp. 107-61.

HATZFELD, Helmut, *Literature through Art*, Nueva York, 1952.

HAUF i VALLS, Albert, G, "La Adoració dels Reis Magos", *Homenatge a Francesc de B. Moll*, Randa 10, (1980), pp. 177-85.

———, "L'Adoració dels Reis Mags: la supervivència del Misteri litúrgic en el teatre popular valencià i mallorquí i 'L'Auto de los Reyes Magos' castellà", en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (Octubre-Noviembre de 1992)*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ayuntamiento de Elche, 1994, pp. 101-123.

HAUF i VALLS, Albert y BENITO, Daniel (Ed.), *Speculum animae*, Madrid, Edilán, 1992.

HEERS, Jaques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.

HEIMANN, Adelheid, "Trinitas Creator Mundi", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II (1938-39), pp. 42-53.

HEITZ, Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, París, SEVPEN, 1963.

———, "Adoratio crucis'. Remarques sur quelques crucifixions préromanes en Poitou", *Etudes de Civilisation Médiéval (IX-XII siècles). Mélanges offerts à E.-R. Labande*, Poitiers, C.E.S.C.M., (1974), pp. 395-405.

- , “De la liturgie carolingienne au drame liturgique médiéval; répercussions sur l'architecture religieuse du haut Moyen”, *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XVI (1974) 73-92.
- HENDERSON, George, “Cain's Jaw-bone”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 24 (1961), pp. 108-14.
- HERMENEGILDO, Alfredo, “Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la Edad Media Catalana”, *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 99-113.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis, “Los Moralistas frente a los espectáculos en al Edad Media”, I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. *El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.
- , “La representación del diablo en la escultura románica palentina”, en *El diablo en el monasterio. Actas del VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, 1996, pp. 177-214.
- HERRADA de LANDSBERG, *Hortus Deliciarum* (Ed. Rosalie Green), Londres, Warburg Institute, 1979 (2 vols.).
- HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII* (2. vols.), Madrid, 1997-97.
- HERTZ, Robert, “The Pre-eminence of the Righth Hand: A Study in Religious Polarity”, en *Righth and Left: Essays on Dual Symbolic Classification* (ed. Rodney Needham), Chicago, Chicago University Press, 1973, pp. 3-31.
- HERZMAN, Ronald B., “Let Us Seek Him Also': Tropological Judgement in Twelfth-Century Art and Drama”, en *'Homo memento finis': The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama* (David BEVINGTON ed.) Early drama, art and music monograph series, 6, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications. Western Michigan University, 1985, pp. 59-88.
- HESLOP, Thomas Alexander, “A Walrus Ivory Pix and the 'Visitatio Sepulchri'”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XLIV (1981) 157-160.
- HESS, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 252, 1976 (1ª ed. alemana, Munich, Wilhelm Fink, 1965).
- HILDBURG, W. L., “An Alabaster table of the Annunciation with the Crucifix”, *Archaeología*, 74 (1925), pp. 201 ss..
- , “Concerning a Questionable Identification of Mediaeval Catalan Champlevé Enamels”, *Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 247-59.
- , “English Alabaster Carvings as Records of the Medieval Religious Drama”, *Archaeología*, XCIII (1949), pp. 51-101.
- HOOK, David y DEYERMOND, Alan, “El problema de la terminación del Auto de los Reyes Magos”, *Anuario de Estudios Medievales*, Madrid, CSIC, 13 (1983), pp. 269-278.
- HORNEDO, R., “Arte Tridentino”, *Revista de Ideas Esteticas*, 12 (1945), pp. 203-32.
- HORSTE, Kathryn, “The Passion Series from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital”, *Gesta*, 21 (1982), pp. 51-52.
- HOVING, Thomas F., “The Bury St. Edmunds Cross”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 22 (1964), p. 320 ss..
- HUARD, G., “A propos du Titivillus”, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartres*, (1947-48).
- HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sta. Cruz de Tenerife, marzo de 1987), Barcelona, Ediciones del Serbal, Libros del Arlequin, nº 10, 1989.
- HUERTA i VIÑAS, Ferran, *Teatre Bíblic. Antic Testament*, Barcelona, Barcino, 1976.
- , “Els drames de Nadal al Teatre Medieval Catalá i les tradicions llegendàries”, I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. *El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983, pp..

- , “Un esplendor espectacular: Las representaciones sacras no asuncionistas en el espacio medieval catalán”, *Insula*, 527 (1990), pp. 13-14.
- , “El teatre medieval”, *Serra d'or*, 393 (1992), p. 59-60.
- , “Una mostra del teatre nadalenc de transició: la 'representació per la nit de Nadal'”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 433-36.
- HUGLO, Michel, “L'intensité dramatique de la liturgie de la Semaine Sainte”, en *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, 1977, pp. 93-117.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad, 1978 [1927].
- , *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 1968 [1938].
- HUNNINGHER, Benjamin, *The Origin of the Theater*, Nueva York, Hill and Wang, 1961 (1ª ed. Amsterdam 1955).
- HURLBUT, Jesse D., “Wedding Tableaux in Burgundian Joyeuses Entrées”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 73-75.
- HUSBAND, Timothy, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, Catálogo de Exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1980.
- HÜSKEN, Wim, “The Bruges Ommegang”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 77-85.

I

- IBAÑEZ, J. y MENDOZA, F., *María en la liturgia hispana*, Eunsa, Pamplona, 1975.
- INFANTES, Víctor (Ed.), *La Danza de la muerte*, Madrid, Visor, 1982.
- , *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1997.
- INTERIAN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. 8 Libs. 2 vols., Imp. de Joachin Ibarra, Madrid, 1782 [edición latina 1730].
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, “Sobre tallas románicas del siglo XII”, *Príncipe de Viana*, XXIX, nos. 112, 113 (1968), pp. 181-236.
- IÑIGUEZ HERRERO, José Antonio, *El altar cristiano. De los orígenes a Carlomagno (S. II-año 800)*, Eunsa, Pamplona, 1978.
- ISIDORO DE SEVILLA (San), *Etimologías*, Madrid, B. A. C., 1982, 2 vols. (Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M. A. (trads.).
- ITURRALDE y SUIT, Juan, “La Danza de Animalias y la Danza Macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 2ª época II (1911), pp. 21-27 y 79-89.
- IZQUIERDO BENITO, R. y RUIZ GOMEZ, F. (Coords.), *Las órdenes militares en la Península Ibérica*. Vol. 1, Edad Media, Cuenca, 2000.

J

- JACOB, P.L. [=Paul Lacroix], *La Danse Macabre, historie fantastique du XV^e siècle*, París, Eugène Renduel, 1832.

- JACOBELLI, Maria Caterina, "*Risus Paschalis*". *El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona, Planeta, 1991.
- JACQUOT, J. (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance* (2 vols.), París, CRNS, 1956-1960.
- JAEN, Gaspar (ed.), *Món i misteri de la Festa d'Elx*, Valencia, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1986.
- JANSON, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1952 (Kraus Reprint 1976).
- JAUSS, Hans Robert, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Munich, 1977.
- JEFFREY, David. L., "Franciscan Spirituality and Rise of Early English Drama", *Mosaic*, VIII, nº 4 (1975), pp. 17-46.
- JENNINGS, Margaret, "Tutivillus. The Literacy Career of the Recording Demon", *Studies in Philology*, LXXIV (1977), pp. 1-95.
- JIMENEZ VIDAL, A., *La Lonja mallorquina de Sagrera*, Palma de Mallorca, 1968.
- JONES, Joseph R., "Isidore and the Theater", en *Drama in the Middle Ages: comparative and critical essays* (Davidson, C. y Stroupe, J. H. Eds), Nueva York, AMS Press, 1991, pp. 1-23.
- JONES, L. W. y MOREY, C. R., *The Miniatures of the Manuscripts of Terence Prior to the Thirteenth Century* (2 vols.), Princeton, 1930-31.
- JORDAN, Louis Edward, *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, Dissertation Information Service, 1989. (Tesis Doctoral leída en la Univ. de Indiana, 1980).
- JOURDAN, Jean-Pierre, "Etude d'un rituel d'alliance dans le royaume de France (Bourgogne, Anjou) à la fin du Moyen-âge: Le Pas et le langage amoureux", *Formes teatrales de la tradición medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 87-97.
- JOVER HERNANDO, Mercedes, "Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra", *Príncipe de Viana*, 180 (1987), pp. 7-40.
- JUBINAL, Achille, *Mystères inédits du XV^e siècle*, París, Téchener, 1838.
- JULIA MARTINEZ, Eduardo, "Representaciones teatrales de carácter popular en la provincia de Castellón", *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), pp. 97-112.
- , "La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español", *Boletín de la Real Academia Española*, XLI (1961), pp.179-334.
- JUNGMANN, Joseph Andreas, *El Sacrificio de la Misa*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963.

K

- KAI SASS, Else, "Pilate and the Title for Christ's Cross in Medieval Representations of Golgotha", *Hafnia, Copenhagen papers in the History of Art*, 2, (1972), pp. 5-68.
- KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 1986 (1ª ed. francesa, París, Payot, 1980)
- KARTSONIS, A. D., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, Princeton U. P., 1986.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval art: From Early Christian Times to the 13th Century*, Londres, Warburg Institute, 1939 [Kraus Reprint 1989].
- KEEN, Maurice, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 1986.
- KEHRER, Hugo, *Die Heiligen Drei Koenige in Litteratur und Kunst*, Leipzig, 1908-09, 2 vols. (reprint O. Verlag, Hildesheim-Nueva York, 1976).
- KELLER, John E. y KINKADE, Richard P., *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington, Kentucky, University Press, 1984.

- KELLY, Henry A., "The Metamorphoses of the Eden Serpent during the Middle Ages and Renaissance", *Viator*, 2 (1971), pp. 301-28.
- KERNODLE, George Riley, "Renaissance Artists in the Service of the People. Political tableaux and street theaters in France, Flanders, and England", *Art Bulletin*, XXV (1943), pp. 59-64.
- , *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944.
- , "Teatri medievali", en *Il Teatro Medievale* (J. DRUMBL ed.), Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 97-108 [Recherches Théâtrales, 1960].
- , "Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CRNS, 1956, I, pp. 443-449.
- , *The Theatre in History*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 1989.
- KERNODLE, George Riley y KERNODLE, Portia, "The Dramatic aspects of Medieval Tournament", *Speech Monographs*, IX, pp. 163 ss.
- KING, Georgiana G., "Iconographical Notes on the Passion", *Art Bulletin*, XVI (1934), pp. 291-303.
- KIPLING, Gordon (Ed.), *The Recept of the Ladie Kateryne*, EETS, 296, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- , *Enter the King: theatre, liturgy and ritual in the medieval civic triumph*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- KIRIGIN, M., *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Vaticano, 1976.
- KITZINGER, Ernst, "A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art", *Art Bulletin*, 62 (1980), pp. 6-19.
- , *Early Medieval Art*, Londres, British Museum Publications, 1983[1940].
- KNIGHT, Alan E., "Hell Scenes in the Morality Plays", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale per l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 203-213.
- KOBIALKA, Michal, "The «Quem quaeritis»: liturgical ceremony and (re)presentation", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 105-111.
- KOCH, Robert A., "The Salamander in Van der Goes' 'Garden of Eden'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28 (1965), pp. 323-26.
- KOLAKOWSKI, Leszek, "The Priest and the Jester", *Dissent*, 9, 3 (1962), p. 233 ss.
- KOLVE, V. A., *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, Stanford University Press, 1966.
- KONIGSON, Elie, *La représentation d'un mystère de la Passion a Valenciennes en 1547*, Paris, CNRS, 1969.
- , *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.
- , "La Cité et le Prince: premières entrées de Charles VIII (1484-86)", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CRNS, 1975, III, pp. 55-69.
- KOOPMANS, Jelle, "Du «jeu total» a la «représentation-fragment»: quelques remarques surte para-dramatique", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 113-118.
- KRAUS, Dorothy y Henry, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- KRAUS, Henry, "A Reinterpretation of the 'Risen Dead' on Beaulieu Tympanum", *Gazette des Beaux Arts*, 65 (1965), pp. 193-99.
- , *The Living Theatre of Medieval Art*, Bloomington, Indiana University Press, 1967.
- KRAUTHEIMER, Richard, "Introduction to an Iconography of Medieval Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), pp. 1-33.

KÜNSTLE, Karl, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*, Friburgo de Brisgovia, 1908.

—————, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Friburgo, 1928 (2 vols.).

KURTZ, Leonard P., *The Dance of the Death and the Macabre Spirit in European Literature*, Nueva York, Columbia University, 1934 (Slatkine Reprints, Ginebra 1975).

L

LA PIANA, George, *La rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origine al secolo IX, con rapporti al teatro sacro d'Occidente*, Grottaferrata, 1912.

—————, "The Byzantine Theater", *Speculum*, XI (1936), pp. 171-211.

LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio, "Más referencias sinodales sobre las actividades teatrales y parateatrales de la Edad Media", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Española*, XV (1992), pp. 223-32.

LABORDE, Comte Alexandre de, *La mort chevauchant un boeuf*, París, Picard, 1923.

LACARRA, José M^a, "El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII", *Anuario del C. F. de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 2 (1934), pp. 320-38.

LACLOTTE, Michel y CUZIN, Jean-Pierre, *The Louvre. European paintings*, París, Scala, 1987.

LACOSTE, J., "Le maître de San Juan de la Peña - XIIe siècle", *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 10 (1979), pp. 175-90.

LACROIX, P., RENON, A., VERGNOLE, E. et alii, *Pensée, image & communication en Europe médiévale. À propos des stallles de Saint-Claude*, Besançon, Asprodic, 1993.

LAFARGUE, Marie, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, París, A. Picard, 1940.

LALOU, Elisabeth, "St. Crépin, St. Crispin, Sant Crespi: French Breton and Catalan Mystères", *Comparative Drama*, XXV, 1 (1991), pp. 87-93.

LAMPEREZ y ROMEA, V., "El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI (1913).

LANGLOIS, Eustache H., *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts* (2 vols.), Rouen, A. Lebrunent, 1852.

LARSON, Orville K., "Ascension images in art and theatre", *Gazette des Beaux Arts*, 54 (1959), pp. 161-176.

LAVIN, Marilyn A., "The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero Della Francesca", *Art Bulletin*, XLIX, 1, (1967), pp. 1-24.

LAZAR, Moshé, "L'enfer et les diables dans le théâtre médiéval italien", *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padua, Liviana, 1971, pp. 233-249.

LAZARO CARRETER, Fernando, *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia (Col. Odres Nuevos), 1981 (4^a Ed).

LEBEGUE, Raymond (Ed.), *Le Mystère des Actes des Apôtres*, París, Honoré Champion, 1929.

—————, "Les représentations dramatiques a la cour des Valois", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, CRNS, 1956, I, pp. 86-90.

LECEA y GARCIA, Carlos, "La Danza de la Muerte", *Monografías Segovianas*, Segovia, 1906, pp. 37 ss.

LECLERCQ, J., "Le thème de la jonglerie chez Saint Bernard et ses contemporanes", *Revue d'histoire de la spiritualité*, 48 (1972), pp. 385-400.

—————, "Ioculator et saltator. S. Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits", en J. G: PLANTE (ed) *Traslati Studii: Manuscript and Library Studies honoring Oliver L. Kapsner*, Colledgeville (Minnesota), 1973.

- , “Le thème de la jonglerie dans les relations entre Saint Bernard, Abélard et Pierre le Vénérable”, en *Pierre Abélard, Pierre le Vénérable. Les courants philosophiques littéraires et artistiques en Occident au milieu du XIIe siècle (Cluny 1972)*, París, C.N.R.S., 1975, pp. 671-84.
- LECOY DE LA MARCHE, A., *La Chaire française au Moyen-Age: spécialement au XIII siècle d'après les manuscrits contemporains*, París, 1868 [Reprint, Slatkine 1974].
- LESSING, Gotthold E., *Laocoonte, o sobre los límites en la Pintura y la Poesía*, Barcelona, Iberia, 1957 [1766-68].
- LESTER, Geoff, “Stylised combat and its influence on the medieval dramatic tradition in England”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Estudiu del Teatre Medieval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 113-118.
- LEVI, Ezio, “I Miracoli della Vergine nell'Arte del Medio Evo”, *Bolletino d'Arte*, (1918).
- LIAÑO MARTINEZ, Emma, *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Tarragona, Col.Legi d'Arquitects Tècnics de Tarragona, 1989.
- LIDA DE MAIKEL, María Rosa, “Para la génesis del “Auto de la Sibila Casandra””, en sus *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, pp. 157-172.
- LIHANI, John, “Some Notes on Sayagués”, *Hispania*, XLI (1958), pp. 165-69.
- LIMA, Robert, “The Mouth of Hell: The Iconography of Damnation On the Stage of the Middle Ages”, en G.E. SZONYI (ed.) *European iconography. East and west. Selected papers of the Szeged International Conference, June 9-12, 1993*, J. E. Brill, Leyden, (1995), pp. 35-47.
- LINK, L., *The Devil. A Mask without a Face*, Londres, 1995.
- LINKE, Hansjürgen, “A Survey of Medieval Drama and Theater in Germany”, en *The Medieval Drama on the Continent of Europe*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1993, pp. 17-53.
- LIPPHARDT, W., *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele* (9 vols.), Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1975-76.
- LITTLE, A. M. G., “Scaenographia”, *Art Bulletin*, XVIII (1936), pp. 407-18.
- LOJENDIO, Luis M^a de, y RODRIGUEZ, Abundio, *La España románica, Castilla/2. Burgos, Soria, Segovia, Avila y Valladolid*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1975.
- LONGNON, Jean y CAZELLES, Raymond (Eds.), *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, (ed. semifacsimil), Casariego, Madrid, 1986.
- LONSDALE, R. W. “El Pórtico del Occidente de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Galicie Diplomática*, I, 36 (1883), pp. 257-261.
- LOOMIS, R. S., “A Phantom Tale of Female Ingratitude”, *Modern Philology*, XIV (1916-17), pp. 751.
- , “Chivalric and Dramatic Imitations of Chivalric Romances”, *Medieval Studies in Memory of A. K. Porter*, Cambridge, Mass., 1939, I, pp. 79-97.
- LOOMIS, R. S. Y COHEN, G., “Were there theatres in the 12th and 13th centuries?”, *Speculum*, XX, Enero (1945), pp. 92-96.
- LOPEZ DE AYALA, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala*, Imprenta Real, Madrid, 1785 (2^a Ed.).
- LOPEZ DE TORO, J., “El Libro de Horas de Carlos V”, *Mundo Hispánico*, 165 (1961), pp. 30-35.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco, “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sta. Cruz de Tenerife, marzo de 1987), Barcelona, Ediciones del Serbal, Libros del Arlequin, n^o 10, 1989, pp. 63- 118.
- , “Nueva lectura de la Representación del Nacimiento de Nuestro Señor de Gomez Manrique”, *Atti del IV Colloquio della Societat Internazionale per l'etudiu del Teatre Medieval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 423-446.

- LOPEZ FERREIRO, Antonio, *Fueros municipales de Santiago y de su tierra* (Ed. facsímil de la de Santiago, 1895), Madrid, Castilla, col. Bibliófilos gallegos, 1975.
- , *Historia de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. XI vol., Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1909.
- , *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Faro de Vigo, Vigo, 1968[1983].
- , *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor*, Santiago, Pico Sacro, 1975 [1891].
- LOPEZ MORALES, Humberto, *Tradicón y creaci3n en los orígenes del Teatro Castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, col. Romania, 1968.
- , “El Concilio de Valladolid de 1288 y el teatro medieval castellano”, *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, XIV (1986), pp. 61-68.
- , “Parodia y caricatura en los orígenes de la farsa castellana”, en *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: La Farsa*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1986, pp. 211-226..
- , “Sobre el teatro medieval castellano: status questionis”, *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, XVI (1988).
- , “El Auto de los Reyes Magos: un texto para tres siglos”, *Insula*, 527 (1990), pp. 20-21.
- , “Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios”, *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputaci3n de Alicante, 1992, pp. 115-125.
- LOPEZ PIQUERO, Begoña, *La pintura g3tica en Toledo anterior a 1450, el trecento*, Toledo, 1984.
- LOPEZ SANTOS, Luis, “Autos de Nacimiento leoneses”, *Archivos Leoneses*, I (1947), pp. 7-31..
- LOPEZ YEPES, Jos3, “Una representaci3n de las Sibilas y un 'Planctus Passionis' en el Ms 80 de la Catedral de C3rdoba: Aportaciones al estudio de los orígenes del teatro medieval castellano”, *Revista de archivos Bibliotecas y Museos*, 80 (1977), pp. 545-67.
- LOPEZ-CALO, Jos3, *La m3sica medieval en Galicia*, La Coruña, La Voz de Galicia, 1982.
- LORENZO, Ram3n, *La traducci3n gallega de la Cr3nica General y de la Cr3nica de Castilla*, Ourense, 1975-77.
- LORES i OTZET, Imma, “L'escena de la venda de perfums en la visita de les Maries al Sepulcre i el drame lit3rgic pasqual”, *Lambard*, 2 (1981-83), pp. 129-138.
- LOUIS, A. L., *Le Folklore et la Danse*, Par3s, Maison Neuve y Larousse, 1968.
- LOZANO de VILATELA, Mar3a, “Simbolismo de la portada de San Gregorio de Valladolid”, *Traza y Baza*, 4 (1974), pp. 12 ss.
- LUCIGNANO MARCHEGIANI, Maria Luisa, “Dos ceremonias medievales populares que han sobrevivido: La Feria de los Lirios en Nola y el Mortuorio de Garessio”, *Formes teatrals de la tradici3 medieval. Actes del VII Col.loqui de la Soci3t3 Internationale pour l'Etude du Th3âtre M3di3val (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputaci3 de Barcelona, 1996, pp. 131-135.
- LUISELLI, B., “Omilia o dramma sacro”, en *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, 1977, pp. 217-28.
- LUMIANSKY, R. M. y MILLS, D., *The Chester Mystery Cycle: Essays and Documents. With an Essay, “Music in the Cycle,” by Richard Rastall*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983 (1ª Ed. EETS. SS 3, 1974).
- LUTZ, Eckart Conrad, “Saint Agustin et le drame religieux allemand du Moyen Age”, en *Pens3e, image & communication en Europe m3di3vale. À propos des stallles de Saint-Claude*, Besançon, Asprodic, 1993, pp. 217-224.
- LLABRES, Gabriel, “Repertorio de “Consuetas” representadas en las iglesias de Mallorca (siglos XV y XVI)”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 5 (1901), pp. 520-26.
- , “Consuetas del juy”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 6-7 (1902), pp. 456-66.

- , “Consuetudine de la representatio de la tentació que foch feta a nro. sr. xto. ara novament feta per lo reverend Para Fra Cardils, mestre en theologia”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 13 (1905), pp. 127-134.
- LLOMPART i MORAGUES, Gabriel, “Estandartes mallorquines de Pasión”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI (1965), pp. 63-71.
- , “La Fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 39 (1966-67), pp. 25-45.
- , “La llamada procesión del Encuentro en la isla de Mallorca y la filiación medieval del folklore posttridentino”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXIII (1967), pp. 167-180.
- , “Risus paschalis”, *Lluc*, 588, Marzo (1970).
- , “El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico”, *Boletín de la Cámara de Comercio Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673 (1971), pp. 147-188..
- , “El ángel de la Puerta de Bisagra (Toledo)”, *Traza y Baza*, 5 (1974), pp. 128-30.
- , *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1977, 4 vols..
- , “El Devallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval”, *Miscel.lània Litúrgica Catalana*, I, Barcelona, Societat Catalana D'Estudis Litúrgics, 1978, pp. 109-133.
- , “Interrelación entre un palio bordado y una paraliturgia medieval”, *Archivo Español de Arte*, 53 (1980), pp. 391-395.
- , “La “festa del estandart d'Aragó”, una liturgia municipal europea en Mallorca (siglos XIII-XV)”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 37-38 (1980), pp. 7-34.
- , “Les representacions de teatre religiós mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo”, *Homenatge a Francesc de B. Moll*, Vol. II, *Randa*, Barcelona, Curial, X (1980), pp. 99-105.
- , *La Historia del nacimiento en Mallorca, isla de Europa*, Barcelona, Monografías de Arte “Roca”, 1981.
- , “Cabos sueltos de folklore religioso mallorquín”, en *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, Palma de Mallorca, Archivo de Tradiciones Populares, 1982, pp. 201 ss.
- , *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, Palma de Mallorca, Archivo de Tradiciones Populares, 1982.
- , “El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)”, en “*Fiestas y liturgia*”. Coloquio hispano-francés celebrado en la Casa de Velázquez 12/14 de Diciembre de 1985, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

M

- MACDONALD, Aileen Ann, “The Role of Mary Magdalene in the Provençal Passion Play and the Influence of the Magdalene Cult in Occitania”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Estud del Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 137-144.
- MACKAY, Angus, “Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María”, *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, pp. 949-957.
- MADRIGAL, José Antonio, *El salvaje y la mitología, el arte y la religión*, Miami, Ediciones Universal, 1975.
- , “El “ome mui feo”: ¿primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?”, *Archivo Español de Arte*, LVI/222, Abril-Junio (1983), pp. 154-161.
- MADURELL i MARIMON, Josep M^a., “El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores, sus obras”, *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, VII (1949) y VIII (1950).

- , “El iluminador de libros Rafael Destorrents, artífice del Misal de Santa Eulalia”, *Scrinium*, Barcelona, (1953), pp. 1-8.
- MAETERLINCK, M. L., *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Bruselas, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 1902-03.
- , “L'art et les Mystères en Flandre”, *Revue de l'Art ancien et moderne*, Abril (1906), pp. 308-18.
- , “Le rôle comique du démon dans les mystères flamands”, *Mercure de France*, 87 (1910), pp. 385-406..
- MAGLI, Adriano, “La Lauda Drammatica e la funzione dei diavoli (in rapporto al problema del male nel teatro medioevale europeo)”, *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 215-233.
- MAGNIN, C., *Historie des Marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, París, 1862 (2ª).
- MÂLE, Emile, “Le renouvellement de l'art par les 'Mystères' à la fin du moyen âge”, *Gazette des Beaux Arts*, 31 (1904), pp. 89-106, 215-230, 283-301 y 379-394.
- , “Une influence des mystères sur l'art italien du 15ième siècle”, *Gazette des Beaux Arts*, 35 (1906A), pp. 89 ss.
- , “L'idée de la mort et la danse macabre”, *Revue des Deux Mondes*, (1906B), pp. 647-79.
- , “La Cène et les Mystères”, *Gazette des Beaux Arts*, (1906C), pp. 290 ss..
- , “Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane”, *Revue de l'art ancien et moderne*, XXII, II (1907), pp. 135-37.
- , *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, Armand Colin, 1995 (7ª Ed., 1ª Ed. 1908).
- , “Les Rois Mages et le drame liturgique”, *Gazette des Beaux Arts*, IV (1910), pp. 261-70.
- , “Le Drame liturgique et l'iconographie de la Résurrection”, *Revue de l'art ancien et moderne*, XXXIX (1921), pp. 213-22.
- , *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1922.
- , “La résurrection de Lazare dans l'art”, *Revue des Arts*, I (1951), pp. 44-52.
- , *El arte religioso del siglo XII al XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios nº 59, Madrid-Buenos Aires, 1952 [1945].
- , *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Encuentro, Madrid, 1986 [1902].
- MANCINI, Valentino, “Public et espace scénique dans le théâtre du Moyen-Age”, *Revue d'Historie du théâtre*, 4 (1965), pp. 387-403.
- MANDACH, André (Ed), *Le Jeu des Trois Rois de Neuchatel*, Ginebra, Librairie Droz, 1982.
- MANEIKIS KNIAZZEH, Ch. S. y NEUGAARD, E. J. (Eds), *Vides de sants rosselloneses* (3 vols.), Barcelona, 1977.
- MANGO, Achille, “Teatro e arti visive nello spettacolo medioevale”, *Studi di storia delle arti*, IV (1981-1982), pp. 261-272.
- MANOTE, Rosa Mª, “Un relleu catalá al Museu del Louvre”, *Daedalus*, I, (1979), pp. 22-29.
- MANSFIELD, Mary C., *The humiliation of sinners: public penance in thirteenth-century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia: Los dominicos* (2 vols.), Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1993.
- , *Arte Medieval II en Galicia Arte*, vol. XI, Hércules, La Coruña, 1996.
- MAÑANES, Tomás, “Terra sigillata de Astorga”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXXVIII (1972), pp. 189-209.

- MARCHAND, James W., "Berceo de Learned: The 'Ordo Prophetarum' in the 'Loores de Nuestra Señora'", *Kentucky Romance Quarterly*, XXXI (1984), pp. 291-304.
- MARIAS, Fernando, *Luis de Morales "El Divino"*, Cuadernos de Arte Español nº 68, Madrid, Historia 16, 1992.
- MARIÑO LOPEZ, Beatriz, "In Palencia nun ha batalla pro nulla re'. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXXI/3-4, (1986), pp. 349-363.
- , "El infierno del Pórtico de la Gloria", *Actas del simposio internacional sobre "O Portico da Gloria e a arte do seu tempo" (Santiago, Octubre de 1988)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, pp. 383-395.
- MARKL, Dagoberto, "A Iconografía", en Paulo PEREIRA (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. 2, pp. 240 ss.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "Jewish 'fools' of the Spanish Fifteenth Century", *Hispanic Review*, L, 4 (1982), pp. 385-409.
- , "La Littérature du fou en Espagne", en *L'Humanisme dans les Lettres espagnoles* (A. Redondo ed.), París, 1979, pp. 233-50.
- , "Literatura bufonesca o del loco", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2 (1985-86).
- MARROW, James H., "Circumdede runt me canes multi': Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance", *Art Bulletin*, 59 (1977), pp. 167-81.
- MARSHALL, Mary H., "Aesthetic Values of the Liturgical Drama", en *Medieval English Drama* (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson), Chicago, Chicago Univ. Press, 1972, pp. 28-43.
- MARTIN GONZALEZ, J. José, *Sillertías de Coro*, Vigo, Ediciones Castrelos, Cuadernos de Arte Gallego nº 26, 1964.
- , "En torno al tema de la muerte en el arte español", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 38 (1972), pp. 267-85.
- , *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- MARTIN, Pompeyo, *Los trabajos y los días en el calendario del claustro de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Diputación provincial de Segovia, 1982.
- MARTINEZ CAVIRÓ, Balbina, "Las pinturas murales del claustro de la Concepción francisca de Toledo", *Archivo Español de Arte*, XLVI, nº 181 (1973), pp. 59-67.
- MARTINEZ DE AGUIRRE, Javier, *Monarquía y Arte en Navarra, siglos XIV-XV*, Cuadernos de Arte Español nº 78, Historia 16, Madrid, 1992.
- MARTINEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (ed. C. Pastor Sanz), Madrid, Editorial Magisterio Español, 1970.
- MARTINEZ PEREZ, A. y PALACIOS BERNAL, C., *Teatro profano francés en el siglo XIII*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.
- MARTINS, Mario, "Poesías goliardas em Espanha", en *Estudios de cultura medieval II*, cap. XI, Magnificat, Braga, 1972.
- , "A sátira da dança macabra", en *O riso, sorriso e a paródia na literatura portuguesa do Quatrocento*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, pp. 103-108.
- MARX, C. W. y SKEY, Miriam A., "Aspects of the Iconography of the Devil at the Crucifixion", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLII (1979), pp. 233-35..
- MASSIP i BONET, Jesus-Francesc, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació, 1984.
- , "Algunes notes sobre l'evolució de l'espai escènic medieval als Països Catalans", *I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986, pp. 1-12.

- , “El Teatre Profà del segle XVI en l'ambit de cultura catalana”, *I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.
- , “Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana”, *D'Art*, 13 (1987), pp. 253-68.
- , “El repertorio musical en el teatro medieval catalán”, *Revista de Musicología*, X, 3 (1987), pp..
- , “Fiesta y teatro en el 'Misterio de Elche“”, *Insula*, 527 (1990), pp. 19-20.
- , *La Festa de Elx i els Misteris medievals europeus*, Alicante, Diputación de Alicante-Ayuntamiento de Elche, 1991A.
- , “Eiximenis, Borrassà i el teatre”, *Revista de Girona*, 144 (1991B), pp. 42-45.
- , “Cerimònia litúrgica i artífici teatral en el jorn de Pentecosta (segles XIII-XIV)”, *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lérida, 1991C, pp. 257-63.
- , *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, Biblioteca de divulgación temática 59, 1992.
- , “El descendimiento de la cruz: La vitalidad de una tradición”, *Hispanorama*, 65 (1993), pp. 26-41.
- , “Teatro medieval catalán. Estado de la cuestión”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, vol. II, pp. 613-621.
- , “The Cloud: A Medieval Aerial Device, Its Origins and Its Use in Spain Today”, *Early Drama, Art and Music Review*, 16, nº 2 (1994), pp. 65-77..
- , (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996.
- , “El món de l'espectacle en Tirant lo Blanc. (Primera aproximació)”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 151-162.
- , *La ilusión de Icaro. Un desafío a los dioses*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales (Comunidad de Madrid), 1997.
- MASSOT i MUNTANER, Josep, “Notes sobre la supervivència del teatre català antic”, *Estudis Romànics*, 9 (1961-67), pp. 49-101.
- , “Notes sobre el text i l'autor de la 'Representació de la Mort“”, *Serta philologica F. Lázaro Carreter* (2 vols.), Madrid, Cátedra, 1983A, II, pp. 347-353.
- , *Teatre medieval i del Renaixement*, Barcelona, Edicions 62, 1983B.
- MATA CARRIAZO, Juan de (Ed.), *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección de Crónicas Españolas, III, 1940.
- , (Ed.) *Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Castillo de Huete*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- MATA y MARTIN, C., *Ritos populares del toro en Castilla y León*, Salamanca, 1996.
- MATEO GOMEZ, Isabel, “La Temática de la Nave de los Locos en una edición española del siglo XV”, *Traza y Baza*, 3 (1973), pp. 45-51.
- , *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1979.
- , *El Bosco en España*, Madrid, CSIC, 1991 (1ª ed. 1965).
- MATEU IBARS, Mª Dolores, *Iconografía de San Vicente Mártir (vol. 1 Pintura)*, Valencia, Dip. Prov. de Valencia, 1980.
- MATHEWS, T. F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, New Jersey, Princeton UP, 1993.

- MAY, Stephen, "A Medieval Stage Property: The Spade", *Medieval English Theatre*, 4 (1982), pp. 77-92.
- MAYER BROWN, Howard, "Musicians in the Mystères and Miracles", en *Medieval English Drama* (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson), Chicago, Chicago Univ. Press, 1972, pp. 81-97.
- MAZUR, Oleh, "Various Folkloric Impacts upon the 'Salvaje' in the Spanish Comedia", *Hispanic Review*, 36 (1968), pp. 207-235.
- , *The Wild Man in the Spanish Renaissance & Golden Age Theater. A Comparative Study Including the 'Indio', the 'Bárbaro' and Their Counterparts in Europeans Lores*, Michigan, Vilanova University- Ann Arbor, 1980.
- , *Breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega. Tramas, temas, tipos y modos*, Madrid, Playor, Col. Nova Scholar, 1990.
- McNAMEE, M. B., "The Origin of the Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting", *Art Bulletin*, LIV (1972), pp. 263-78.
- , "An additional eucharistic allusion in van der Weyden's Columba Triptych", *Studies in Iconography*, II (1976), pp. 107-113.
- , "The Medieval Latin Liturgical Drama and the Annunciation Triptych of the Master of the Aix-en-Provence Annunciation", *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIII (1974), pp. 38-40.
- McCORMICK, Michael, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Berkeley-París, The University of California Press, 1986.
- McGRATH, Robert L., "Satan and Bosch: The 'Visio Tundali' and the Monastic Vices", *Gazette des Beaux Arts*, 71 (1968), pp. 45-50.
- MEISS, Millard, "The Problem of Francesco Traini", *Art Bulletin*, XV (1933), pp. 127-148.
- , "The Madonna of Humilty", *Art Bulletin*, (1936).
- , *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Alianza Forma, Madrid, 1988 [1951].
- MELERO MONEO, M^a Luisa, "Los textos musulmanes y la Portada del Juicio de Tudela", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984.
- , "El diablo en la matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana", *D'Art*, 12, (1986), pp. 113-26.
- , "La Sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 35 (1992A), pp. 241-46.
- , *La escultura románica en Navarra*, Cuadernos de Arte Español nº 31, Madrid, Historia 16, 1992B.
- , "El llamado "taller de San Juan de la Peña": problemas planteados y nuevas teorías", *Locus Amoenus*, I (1995), pp. 47-60.
- MELLINKOFF, Ruth, *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley, Univ. of California Press, 1970.
- MENDOZA DIAZ-MAROTO, Francisco, "El concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano", *Criticón*, 26 (1984), pp. 5-15.
- MENDOZA, Fray Iñigo de, *Coplas de Vita Christi* (Ed. y estudio Julio Rodríguez-Puértolas), Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1968.
- MENENDEZ PELAEZ, Jesús, *El Teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Gijon, Ediciones Noega, 1981.
- , "Antiguas dramatizaciones litúrgicas en Asturias: hacia los orígenes del teatro medieval", *Archivum*, 27-28 (1987-88), pp. 159-81.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, "Auto de los Reyes Magos", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, IV (1900), pp. 435-62.
- , *El Poema del Mio Cid y otros monumentos de la primitiva poesía española*, Madrid, Ediciones Calleja, 1919.

- , “Disputa del alma y el cuerpo y Auto de los Reyes Magos”, en sus *Obras Completas*, XII. Textos Medievales Españoles, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 161-77.
- , *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 159, 1991 (9ª Ed.).
- MENENDEZ y PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1909.
- MERBACK, M.B., *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Londres, 1999.
- MEREDITH, Peter, “The Iconography of Hell in the English Cycles: A Practical Perspective”, DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 158-186.
- MEREDITH, Peter y TAILBY, John E. (eds), *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1983.
- MERIMEE, Henri, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985 [1913].
- MESNIL, Jacques, “Les Mystères et les Arts plastiques”, en su *L'art au nord et au sud des Alpes a l'époque de la Renaissance; études comparatives*, Bruselas y París, G. van Oest & Cie, 1911, pp. 86-126.
- MESPLE, Paul, “Chapiteaux de la Passion aux Musées de Tolouse et de Pampelune”, *La Revue du Louvre*, 6 (1963), pp. 255-262.
- MEYER, Karl, “Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst”, en *Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance*, Ludwig Geiger, I, 1886, pp. 162 ss., 356 ss. y 409 ss.
- MEYER, R. E., “Undoing the Dramatic History of the Riga 'Ludus Prophetarum'”, *Comparative Drama*, XXV, 3 (1991), pp. 242-256.
- MEYER-BAER, Kathi, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- MIGNE, J.-P., *Patrologiae Cursus Completus: Series Latina*. 221 vols., Paris, 1857-66.
- MILA y FONTANALS, Manuel, “Orígenes del teatro catalán”, *Obras Completas*, Barcelona, Librería Alvaro i Verdager, 1895, VI, pp. 205-379.
- MILES, Margaret R., *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Boston, Beacon, 1985.
- MILIAN BOIX, M., “Real Convento de San Francisco de Morella”, *Penyagolosa*, Castellón, Diputación Provincial, IV (1958), s. p.
- MILLARES CARLO, Agustín, *Contribución al “Corpus” de códices visigóticos*, Madrid, 1931.
- MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistre, de la Macédoine et du Mont Athos*, París, Bocard, 1960 (2ª Ed., 1ª 1916).
- MIRO i BALDRICH, Ramon, “El Consell cerverí i la processó de Corpus”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 163-171.
- , *Teatre medieval i modern*, Lérida, Universitat de Lleida. Serveis de Publicacions, 1996.
- MOLANUS, Johannes (Molano de Lovaina), *De historia sanctorum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum libri quatuor*. (Ed. y notas de J.N. Paquot), Lovaina, 1771, (1º ed. 1594).
- MOLINA i FIGUERAS, Joan, “La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 173-180.

- , *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999.
- MOLL, Jaime, “Música y representaciones en las constituciones sinodales de los reinos de Castilla en el siglo XVI”, *Anuario Musical*, 30 (1977), pp. 209-43.
- MORALEJO ALVAREZ, Serafín, *Escultura Gótica en Galicia (1200-1350) (Resumen de Tesis Doctoral)*, Santiago, Universidad de Santiago, 1975.
- , “Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathedrale romane”, *Les Dossiers de l'archéologie*, 20 (1977).
- , “Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Román”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 32-33 (1985A), pp. 62 ss..
- , “‘Da Mariae tympanum’: de Pedro Abelardo al claustro de Silos”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 1985B.
- , “Le Porche de la Glorie de la Cathédrale de Compostelle: problemes de sources et d'interpretation”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XVI (1985C), pp. 92-116.
- , “The Tomb of Alfonso Ansures (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginings of Spanish Romanesque Sculpture”, *Santiago, Saint Denis and Saint Peter: The Reception of the Roman Liturgy in León-Castille in 1080*. Ed. B. Beilly, Nueva York, 1985D, pp. 63-100.
- , “El mapa de la diáspora apostólica de San Pedro de Rocas. Notas para una interpretación y filiación en la tradición cartográfica de los Beatos”, *Compostellanum*, XXXI, 3-4 (1986), pp. 315-40.
- , “Entre el Grial y la Divina Comedia”, en *La Gloria de Mateo*, suplemento del *Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 1 de Abril (1988A), pp. 44-45.
- , “Refectorio del palacio arzobispal”, en *O Pórtico da Gloria e o seu tempo. Catálogo da Exposición conmemorativa do VIII centenario da colocación dos dinteis...*, Santiago de Compostela, 1988B.
- , “Le origini del programa iconografico dei portali nel romanico spagnolo”, *Actas. Wiligermo e Lanfranco nell'Europa romanica (Modena, 24-27, ottobre 1985)*, Módena, 1989A, pp. 35-51.
- , “¿Raimundo de Borgoña (+1107) o Fernando Alfonso (+1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano”, *El Museo de Pontevedra*, XLIII (1989B), pp. 161-179.
- , “El claustro de Silos y el arte de los caminos de Peregrinación”, en *El románico en Silos*, Silos, Abadía de Silos, 1990.
- , “Santiago y los caminos de su imaginaria”, en *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Barcelona, Lunwerg, 1993A, pp. 75 ss..
- , “El Pórtico de la Gloria”, *Franco María Ricci*, 21 (1993C), pp. 28-56.
- MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J. (transc. y trad.), *Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”*, Santiago, Xunta de Galicia, 1992.
- MORENO BAEZ, E., “El estilo románico y el ‘Cantar del Cid’”, *Actas del II congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Nimega, 1967.
- MORI, Marta M., “Signos teatrales en la Danza de la Muerte”, *Actas del II Simposio internacional de Semiótica*, Oviedo, 1988, vol. II, pp. 275-287.
- MORREALE, Margarita, “Para una antología de literatura castellana medieval: la ‘Danza de la Muerte’”, *Anali del Corso di Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bari*, VI, Bari, 1963.
- , “Un tema no documentado en España: ‘El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos’”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXV (1973-74), pp. 257-263.
- MORRIS, Richard LL. D. (ed.), *Legends of the Holy Rood*, EETS, O. S. 46, Londres, Trüber & Co., 1881 (Krauss Reprint, 1990).

- MOSER, Fernando de Mello, *Liturgia e iconografia na interpretação do 'Auto da Alma'*, Lisboa, 1962.
- MOSSE, Bernard, "De la Théâtralité de la Peinture au XIVe Siècle d'Assise à Avignon: Théâtre et Peinture", en *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Vol. 1, Moyen Age et Renaissance (Actes du 115e Congrès national des Sociétés Savantes (Avignon, 1990))*, Paris, CTHS, 1991, pp. 83-89.
- MOZOS, Iñaki, "Euskal Pastoral. Descripción del teatro popular del país de Soule", Formes teatrals de la tradició medieval. *Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 311-319.
- MULERTT, Werner, "Sur les danses macabres en Castille et en Catalogne", *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 443-55..
- MULLER, Gari R. (Ed.), *Le théâtre au Moyen Age, Actes 11 Coloque de la S. I. T. M. Alençon, 1977*, Saint Denis/Montreal, Editions Univers, 1981.
- MUNAR i MUNAR, Felip, "A propòsit del 'Risus Paschalis'", *El Mirall*, Marzo (1992).
- , "La Pasión y las procesiones de Semana Santa en Baleares", *Rito, música y escena en Semana Santa*, Madrid, Comunidad de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones, 1994, pp. 65-80.
- , "La Pasqua cristiana: tradició, mitologia i espectacle", Formes teatrals de la tradició medieval. *Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 181-188.
- MUNDO, A. M., "Las Biblias románicas de Ripoll", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, vol. I, pp. 435-36.
- MÜNZZ, Rudolf, "Giullari nudi, goliardi e 'freiheiter'", en *Il Teatro Medievale* (J. DRUMBL ed.), Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 369-99.
- MUÑOZ RENEDO, Carmen, *Las representaciones de Moros y Cristianos de Zujar*, Madrid, CSIC, 1972.

N

- NASCIMENTO, Aires Augusto, "Para a definição do cânon ocidental das doze Sibilas: Aegyptia e nao Agrippa em testemunho quatrocentista inédito", *Euphrosyne*, 22 (1994), pp. 347-54.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, (Ed.) *Leonor de Portugal Imperatriz de Alemanha. Diario de viagem do embaixador Nicolau Lanckman de Valckenstein*, Lisboa, Cosmos, 1992.
- NELSON, Alan H., "Some Configurations of Staging in Medieval English Drama", en *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual* (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson), Chicago y Londres, Chicago Univ. Press, 1972, pp. 116-147.
- NEWTON, Stella Mary, *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past*, London, Rapp & Whiting, A Deutsch, 1975.
- NICOLL, Allardyce, *Masks, Mimes and Miracels. Studies in the Popular Theatre*, Nueva York, Cooper Square Publishers, 1963.
- , *The Development of the Theatre*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, Inc, 1966.
- , *Lo spazio scenico: storia dell'Arte teatrale*, 1971.
- NIETO, Benedicto, *La Asunción de la Virgen en el Arte: vida de un tema iconográfico*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
- NILGEN, Ursula, "The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Mediaeval Epiphany Scenes", *Art Bulletin*, 49 (1967) p. 311-316.
- NOCENT, Adrian, "L'Expression dramatique dans la liturgie de la Réconciliation", en *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, 1977, pp. 139-148..

- NODAR MANSO, Francisco, *Teatro menor galaico-portugués (siglo XIII): reconstrucción textual y teoría del discurso*, Kassel-La Coruña, Ediciones Críticas, 25 Reichenberger-Universidad de la Coruña, 1990.
- NORMAN, J. S., *Metemorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Mediaeval Art*, Nueva York, 1988.
- NORRIS, Edwin, *The Ancient Cornish Drama*. 2. vols., Oxford, Oxford University Press, 1859 (hay ed. facsímil, New York, B. Blom, 1968).
- NUÑEZ RODRIGUEZ, M. y PORTELA PAZOS, E. (eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1988.

O

- OCÓN ALONSO, Dulce, "La representación de la Anástasis en la basílica de Armentia", *III Coloquio de Iconografía, 28-30 de mayo de 1992*, 1992.
- O'CONNELL, Michael, "The Civic Theater of Suffering: Hans Menling's Passion and Late Medieval Drama.", en G.E. SZONYI (ed.) *European Iconography. East and west. Selected papers of the Szeged International Conference, June 9-12, 1993*, J. E. Brill, Leyden, (1995), pp. 22-34.
- OLEZA SIMO, Joan (Dir.), *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- , "Las Transformaciones del fasto medieval", *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 47-64.
- , "Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales", en *Ceti sociali ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, pp. 265-94.
- OLIGIER, P. L., "Le 'Meditationes vitae Christi' del Pseudo-Bonaventura", *Studi francescani*, VII, (1921), pp. 143 ss. y VIII (1922), pp. 18 ss.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia Básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- O'REILLY, Jeniffer, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Nueva York, Garland, 1988.
- OTERO TUÑEZ, Ramón e YZQUIERDO PERRIN, Ramón, *El Coro del Maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1985.
- OWST, G. R., *Literature and pulpit in medieval England: a neglected chapter in the history of English letters & of the English people*, Oxford, Basil Blackwell, 1966, 3ª Ed., 1ª Cambridge, 1933.

P

- PÄCHT, O., DODWELL, C. R. & WORMALD, F. (Eds.), *The Saint Albans Psalter (Albani Psalter)*, Londres, Warburg Institute, 1960.
- PÄCHT, Otto, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- , *La miniatura medieval*, Madrid, Alianza Forma, 1993.
- PAGE, Cristopher, "Music and Chivalric Fiction in France", *Music and Instruments of the Middle Ages: Studies on Texts and Performance*, Aldershot, Hampshire, Variorum, 1997, XVI, pp. 1 ss.
- PALACIOS, M., YARZA, J., y TORRES, R., *El Monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, Everest, 1973.
- PALAU y DULCET, A., *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau, 1953.

- PALMER, Barbara D., "The Inhabitants of Hell: Devils", en DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 20-40.
- PALOL, Pedro de, *Arte paleocristiano en España*, Polígrafa Barcelona, s.a.
- PALOMAR, Salvador, *El Ball de diables a Reus*, Reus, Carrutxa, 1981.
- , *El Ball de diables al Baix Camp*, Reus, Carrutxa, 1987.
- PALLA, Maria José, "Les cérémonies para-dramatiques au Portugal avant Gil Vicente", *Formes teatrales de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 189-194.
- PALLUCHINI, Rodolfo, *Il Polittico del Greco della R. Galeria Estense en la formazione dell artista*, Roma, 1937.
- PANOFSKY, Erwin, "Reintegration of a Book of Hours Executed in the Workshop of the Maître des Grandes Heures de Rohan", *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge (Mass.), 1939, II, pp. 479 ss..
- , "Narcissus and Echo; Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum", *Art Bulletin*, XXXI (1949), pp. 112 ss.
- , *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres, 1964.
- , "The Friedsam Annonciation and the Problem of the Ghent Altarpiece", *Art Bulletin*, (1935), pp. 433-473.
- , *Estudios sobre Iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1982 [1962].
- , *Los Primitivos Flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998 [1953].
- , *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Universidad, Madrid, 1975 [1960].
- PARFAIT, Claude y François, *Historie du Théâtre François* (15 vols), Amsterdam, Compagnie, 1735-49 (Ginebra, Slatkine Reprints, 1967).
- PARKER, Elizabeth Crawford, *The Descent from the Cross; its relation to the extra-liturgical Deposito drama*, New York University, PhD diss., 1975.
- PARKER, Roscoe E., "The Reputation of Herod in Early English Literature", *Speculum*, VIII (1933), pp. 59-67.
- PARROT, André, *El Gólgota y el Santo Sepulcro*, Cuadernos de Arqueología bíblica nº 6, Barcelona, Ediciones Garriga, 1963.
- PASTOUREAU, M., *Coleurs, Images, Symboles. Études d'histoire et d'antropologie*, París, 1988A.
- , "Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge", *Médiévales*, 14 (1988B), pp. 9-22.
- PATERNÒ, Salvatore, *The Liturgical Context of Early European Drama*, Potomac, Maryland, *Scripta Humanistica*. The Catholic University of America, 1989.
- PAULO OROSIO, *Historiae adversus paganus (História contra os pagãos*, trad. José Cardoso), Braga, Universidade do Minho, 1986.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1980.
- PEDRAZA JIMENEZ, F. B. y GONZALEZ CAÑAL, R. (Eds.), *Los Albores del Teatro Español. Actas de las XVII jornadas de teatro clásico del Festival de Almagro (Julio de 1994)*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- , (Eds.), *El Teatro en tiempos de Felipe II*, *Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clasico, Almagro, 1998*, Ciudad Real, 1999.
- PEDRAZA, Pilar, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982.
- PEDRELL, Felipe, *Cancionero Musical Popular Español*, Valls, 1918.

- PEDRO PASCUAL (San), *Obres de S. Pedro Pascual*, Roma, 1905.
- PEREIRA, Fernando Antonio Baptista, *Historia da Arte portuguesa. Epoca moderna (1500-1800)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- PEREIRA, Paulo, "As grandes edificações (1450-1530)", en Paulo PEREIRA (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. 2 , pp. 11-69.
- , "A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo", en Paulo PEREIRA (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995B, vol. 2 , pp. 115 ss..
- PERES, H., *Esplendor en Al-Andalus. La poesía en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Madrid, Hiperión, 1983.
- PEREZ CARRASCO, Fco. J. y FRONTON SIMON, Isabel M., "El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II (1990), pp. 215-221.
- PEREZ COSTANTI, Pablo, *Notas viejas Galicianas* (3 vols.), Vigo, Imprenta de los sindicatos católicos, 1925-27.
- PEREZ DE URBEL, Fr. Justo, *El Claustro de Silos*, Burgos, 1975 (3ª Ed.).
- PEREZ GARCIA-OLIVER, Lucía y OCHOA GARCIA, José Luis, "Semana Santa Aragonesa", en *Rito, música y escena en Semana Santa*, Comunidad de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones, Madrid, 1994, pp. 35-48.
- PEREZ HIGUERA, Mª Teresa, "El Jardín del Paraíso: Paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval", *Archivo Español de Arte*, 21 (1988), pp. 37-52.
- , *La Navidad en el arte medieval*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1997A.
- , *Calendarios medievales*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1997B
- PEREZ PRIEGO, Miguel Angel, "La cabeza del Bautista, una tradición teatral", *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, IV (1981), pp. 183-195.
- , (Ed), *Teatro Renacentista*, Barcelona, Plaza & Janes, 1986
- , (Ed.) *Códice de Autos Viejos*, Madrid, Castaglia, 1988.
- , "Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media", *Epos*, V (1989), pp. 141-63.
- , "El teatro castellano del siglo XV", *Insula*, 527 (1990), pp. 14-17..
- , (Ed.), *Juán del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1991.
- , (Ed.), *Teatro Medieval II: Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., "Valencia. Arte", en *Tierras de España*, Madrid, Noguer-Fundación Juan March, 1985, pp. 147-393.
- , (Dir.), *Museo del Prado. Inventario general de Pinturas* (3 vols.), Madrid, Museo del Prado-Espasa Calpe, 1990-92.
- PEREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos, 1962.
- PICARD, Jean-Charles, "Les origines du mot paradisus parvis", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps Modernes*, LXXXVIII, 1971, pp. 159-186.
- PICKERING, Fredrick P., *Literature and art in the Middle Ages*, Coral Gables: University of Miami Press, 1970.
- PIGOREAU, Bernard, "Réflexions sur trois chapiteaux bourguignons", *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, 16 (1961-62), pp. 818-21.
- PIJOAN, José, "Arte cristiano primitivo. Arte bizantino", *Summa Artis*, vol. VII, Madrid, Espasa-Calpe, 1974 (5ª Ed.).
- PINELL, Jordi, "Il Venerdì Santo nelle antiche liturgie ispaniche", en *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, 1977, pp. 127-38.
- PIQUERO LOPEZ, Mª Ángeles, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Cuadernos de Arte Español nº 60, Historia 16, Madrid, 1992.

- PITA ANDRADE, José Manuel, "El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VIII, 25 (1953), pp. 207-26.
- PLANCHE, A., "Du tournoi au théâtre en Bourgogne: 'Le Pas de la Fontaine des Pleurs' à Chalon-sur-Saône, 1449-50", *Le Moyen Âge*, 81 (1975), p. 117.
- POCHAT, Götz, "Brunellechi and the 'Ascension' of 1422", *Art Bulletin*, LX (1978), pp. 232-34.
- POLLARD, Alfred W., *The Towneley plays*, Londres, Early English Text Society, 1897 (Reprint Oxford University Press London ; New York [1966]).
- POPE-HENNESSY, John, *La escultura italiana del Renacimiento*, Nera, Madrid, 1989 [1959].
- PORCHER, J., "Le bréviarie du roi Martin d'Aragon", *France Illustration*, 6 (2 Dic. 1950), pp. 601-608.
- PORTILLO, Rafael y GOMEZ LARA, Manuel J., *Dramas asuncionistas ingleses del siglo XV*, Sevilla, Secretariado e Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995.
- POST, Ch. R., *A History of the spanish painting*, Cambridge, Massachusetts, 1930-35.
- POTTIER, E., "La Danse des morts sur un canthare antique", *Revue Archeologique*, IV (1903), pp. 12-16.
- PRADO, German (Dom), "O Antigo Melodrama Pascual", *Nós*, 101 (1932), pp. 78-80.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne: The Paralell between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- PULEGA, A., *Ludi e spettacoli nel medioevo. I. Tornei di Dame*, Milán, Cisalpino-La Goliardica, 1970.
- PUYVELDE, Leo van, *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het Einde van de Middeleeuwen. Een Bijdrage tot de Kunstgeschiedenis vooral van de Nederlanden*, Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal & Letterkunde. Uitgaven, reeks IV, no. 10, Gante, A. Siffer, 1912.
- , "Le Théâtre a-t-il influencé les sculpteurs de retables?", *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 24 (1955), pp. 105-107.
- , "Les Joyeuses Entreés et la peinture flamande", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, CRNS, 1960, II, pp. 287-296.

Q

- QUILLIET, H., "Descente de Jesus aux Enfers", en *Dictionnaire de Theologie Catholique*, París, 1920, cols. 578-82.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, "Notas sobre la escenografía del "Misteri d'Elx": La Coronación", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 480-493.
- , *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia, Dirección general de Cultura, 1987.
- , (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert/ Diputació de Alacant /Ajuntament d'Elx, 1992.
- , "El espacio escénico medieval", *Insula*, 527 (1990), pp. 11-13.
- , "La Asunción de la Virgen en el 'Códice de Autos Viejos'", *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, vol. II, pp. 821-830.
- , "La ciudad en el templo: la 'Consueta de Santa Agata'", en *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Oct-Nov 1992*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputació de Alacant, 1994, pp. 171-189.
- , "Notas sobre 'Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar'", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 453-59.

QUIRANTE, L., RODRIGUEZ, E., y SIRERA, J. L., *Practiques esceniques de l'Edat Mitjan als Segles d'Or.*, Valencia, 1999.

R

RAMON y FERNANDEZ OXEA, J., "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", *Compostellanum*, (1965).

RANDALL, L. M. C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1966.

RANKIN, Susan, "Musical and Ritual Aspects of 'Quem queritis'", *Liturgische Tropen*, Munich, 1985, pp. 181-192.

RASTALL, Richard, "The Musical Repertory", en *The Iconography of Heaven*, DAVIDSON, Clifford (Ed.) Early drama, art, and music monograph series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1994b, pp. 162-196.

—————, "The Sounds of Hell", DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 102-131.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chretien*, París, 1955-59, (6 vols.) (ed. Española, Serbal, Barcelona, 1996-98)

REAU, Louis y COHEN, Gustave, *L'art du Moyen Age. Arts plastiques, art litteraire et civilisation française de Moyen Age*, París, 1935 (hay ed. castellana, UTHEA, Mexico, 1956).

REBELLO, Luiz Francisco, *O primitivo teatro português*, Lisboa, Instituto da língua e cultura portuguesas, 1984.

RECONDO IRIBARREN, José M^a., "La bajada del ángel", *Príncipe de Viana*, 5 (1944), pp. 109-117

—————, *De Pascuas a Ramos: galería religioso-popular-pintoresca*, Pamplona, Imp. Gómez, 1946.

—————, *Castillo de Javier*, Barcelona, Escudo de Oro, 1976.

REDONDO, A. y ROCHON, A. (Eds), *Visages de la folie (1500-1650). (domaine hispano-italien)*, París, Université de la Sorbonne, 1981.

REDONDO CANTERA, M^a José, *El sepulcro en España en el siglo XVI*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

REESE, Gustave, *La Música nel Medioevo*, Florencia, Sansoni, 1980.

REGUEIRO, José María, "Rito y popularismo en el teatro antiguo español", *Romanische Forschungen*, 89 (1977), pp. 1-17.

RENEDO i PUIG, Xavier y CABRE AGUILO, Luis (Eds.), *Sant Vicent Ferrer. Sermons*, Barcelona, Teide, col. Tria de Clássics 7, 1993.

REVAH, I. S., "L'Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente", *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 167-193.

REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.

REY, Raimond, *L'art des cloîtres romans. Étude iconographique*, Toulouse, s.a.

REYES PEÑA, Mercedes de los, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*. 3 vols., Sevilla, Alfar, 1988.

REY-FLAUD, Henri, *Le cercle magique (Essai sur le théâtre en rond á la fin du Moyen Age)*, París, 1973.

—————, "Jean Fouquet, uomo di teatro", en *Il Teatro Medievale* (J. DRUMBL ed.), Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 194-220 [1973].

RHODES, J. T. y DAVIDSON, Clifford, "The Garden of Paradise", *The Iconography of Heaven*, DAVIDSON, Clifford (Ed.) Early drama, art, and music monograph series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1994, pp. 69-109.

- RICKARD, Marcia R., "The iconography of the Virgin Portal at Amiens", *Gesta*, XXII/2 (1983) 147-157.
- RICKETTS, Peter T. (ed.), *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, Leiden, E. J. Brill, 1976.
- RIGGIO, Milla, "'Wisdom' Enthroned: Iconic Stage Portraits", *Comparative Drama*, XXIII, 3 (1989), pp. 228-254.
- RINGBOM, Sixten, "Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux Arts*, 111 (1969), pp. 159-70.
- RIOS y SERRANO, Demetrio de los, *La Catedral de León*. 2 vols., León, 1895 (facsimil, Diputación de León 1989).
- RIPOLLES PEREZ, Vicente, *Epístola farcida de San Esteban*, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, 24 (1948), pp. 234 ss..
- RISCO, Vicente, "Etnografía: cultura espiritual", en OTERO PEDRAYO (Dir.) *Historia de Galiza*, Madrid, Akal, 1979, vol. I, pp. 255-762.
- ROBB, David M., "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Art Bulletin*, XVIII (1936), pp. 480-526.
- ROBINSON, J. W., "The Late Medieval Cult of Jesus and the Mystery Plays", *Publications of the Modern Language Association of America*, 80 (1965), pp. 508-14.
- ROCA, Reinaldo (dir.) y BARRONES, Lluís (guion), *Pervivencia del teatro medieval catalán* (Video 44'), Barcelona, Dpto. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989.
- ROCHA, Andréé Crabée, "Ebauches dramatiques dans le Cancioneiro Geral", *Bulletin d'Historie du Théâtre Portugais*, II, nº 2 (1959), pp. 113-150.
- RODARI, Florian y WIRTH, Jean (dir.), *Diablos et diableries: la représentation du diable dans la gravure des 15e et 16e siècles*, Ginebra, 1977.
- RODRIGUES, Dalila, "A pintura no período manuelino", en Paulo PEREIRA (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. 2, pp. 199-240 y 283-301.
- RODRIGUEZ CEBALLOS, Alfonso, *El retablo barroco*, Cuadernos de Arte Español nº 72, Madrid, Historia 16, 1991.
- RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina (Ed.), *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatro i Música Medieval d'Elx, Oct-Nov 1992*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputación de Alicante, 1994.
- RODRIGUEZ DE LENA, Pero, *El passo honroso de Suero de Quiñones* (ed. Amancio Labandeira Fernández), Madrid, 1977.
- RODRIGUEZ GUTIERREZ, A., "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco", *Studies in the History of Art*, 1984, vol 13, pp. 153-58.
- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio y WILSON, Edward M., "'Auto de la confusión de S. José', suprimido en 1588 por la Inquisición", *Abaco*, IV (1973), pp. 8-53.
- RODRIGUEZ VELASCO, Jesús, "Redes temáticas y horizonte de expectativas: observaciones sobre la terminación del 'Auto de los Reyes Magos'", *Vox Románica*, 48 (1989), pp. 147-152..
- RODRIGUEZ, Raimundo, "El Canto de la Sibila en la Catedral de León", *Archivos Leoneses*, I, 1 (1947), pp. 9-29.
- , "Extracto de Actas Capitulares de la Catedral de León", *Archivos Leoneses*, 20 (1956), pp. 183-190 y 22 (1957).
- RODRIGUEZ-PUERTOLAS, Julio, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1968.
- , "Leyendas cristianas primitivas en las obras de Fray Íñigo de Mendoza", *Hispanic Review*, XXXVIII (1970), pp. 368-385.
- , *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*, Madrid, 1972.
- ROGELIO BUENDIA, José, "Arte", en *Navarra. Tierras de España*, Madrid-Barcelona, Fundación Juan March-Noguer, 1988, pp. 128-339.

- ROMEU FIGUERAS, Josep, *Teatre Hagiogràfic* (3 vols.), Barcelona, Barcino, Col. Els nostres classics, 1957.
- , “La 'Representació de la mort', obra dramàtica del siglo XVI y la 'Danza de la Muerte'”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVII (1957-58), pp. 181-225.
- , “La dramaturgia catalana medieval urgencia de una valoración”, *Estudios Escénicos*, III (1958), pp. 51-76.
- , *Teatre profà* (2 vols.), Barcelona, Barcino, Col. Els nostres classics, 1962.
- , “Els textos dramàtics sobre el devallament de la creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona”, *Estudis Romànics*, XI (1962-67), pp. 103-132.
- , “Teatro hispánico del período románico. Una experiencia de rehabilitación”, *Estudios Escénicos*, IX (1963), pp. 7-70.
- , “El Teatre Assumpcionista de técnica medieval als Països Catalans”, *I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986, pp. 207-213.
- , “Teatre medieval a Catalunya”, *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 189-197.
- ROSE, Martial y HEDGECOE, Julia, *Stories in Stone. The Medieval Roof Carvings of Norwich Cathedral*, Londres, Herbert Press, 1998.
- ROSENDE VALDES, Andrés A., “Las representaciones de los vicios en las sillerías de coro gallegas del Renacimiento”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 35 (1984), pp. 419-449.
- , “El tema del 'Salvaje' en las sillerías de Mondoñedo y Xunqueira de Ambía”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, LII (1986), pp. 283-96.
- ROSENFELD, H., *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*, Munster-Colonia, Böhlau Verlag, 1954.
- ROSS, D. J. A., *Illustrated Medieval Alexander Books in Germany and Netherlands. A study in comparative iconography*, Cambridge, Modern Humanistic Research Association, 1971.
- ROSS, Lawrence J., “Symbol and Structure in the 'Secunda Pastorum’”, en *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual*, (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson), Chicago Univ. Press, Chicago y Londres, 1972, pp. 177-211.
- ROSSEAU, T. (Jr.), “A Flemish Altarpiece from Spain”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, IX (1951), pp. 270 ss.
- ROTHSCHILD, James, Barón de (Ed.), *Le Mystère du Vieil Testament*, París, Societé des Anciens Textes Français, 1878-91 (6 vols.) [Reprint París 1966].
- ROUANET, Leo, *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*. 4 vols., Barcelona-Madrid, L'Avenç-Llibrería M. Murillo, 1901. (Reimpresión Georg Olms, Hildesheim-New York, 1979).
- ROUND, Nicholas G., “Las traducciones medievales, catalanas y castellanas, de las tragedias de Séneca”, *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-75), pp. 187 ss.
- ROY, Emile, *Études sur le théâtre français au XIVe siècle. Le Jour du Jugement, mystère français sur le grand Schisme*, París, Emile Bouillon, 1902.
- , “Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle”, *Revue Bourguignone de l'enseignement supérieur*, (1903), vols. XIII y XIV.
- ROZAS, Juan Manuel, “Composición literaria y visión del mundo: *El clérigo ignorante de Berce*”, *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, 1975, Madrid, vol. III, pp. 431-52.
- RUBIN, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, University Press, 1991.
- RUBIO GARCIA, Luis, “Algunas noticias sobre los juglares en Lérida”, en sus *Estudios sobre la Edad Media española*, Murcia, Departamento de Filología románica, Universidad de Murcia, 1973, pp. 93-122.

- , “Las representaciones sacras en Lérida”, en sus *Estudios sobre la Edad Media española*, Murcia, Departamento de Filología románica, Universidad de Murcia, 1973, pp. 12-92.
- , *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (Biblioteca Murciana de bolsillo, 88), 1987.
- RUBIO i LLUCH, Antoni, *Documents pér la historia de la cultura catalana mig-eval*, Barcelona, IEC, 1921 (2. vols.).
- RUIZ LAGOS, Manuel, “Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico Calderoniano”, *Goya*, 161-162 (1981), pp. 282-289.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, “La contraposición “superbia-humilitas”. El sepulcro de doña Sancha y otras obras”, *Goya*, 146 (1978), pp. 75-81.
- , *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991.
- RUIZ MONTEJO, Margarita, “La temática obscena en la iconografía del románico rural”, *Goya*, 147 (1978), 136-146.
- , *El Románico de Villas y Tierras de Segovia*, Encuentro, Madrid, 1988.
- RUIZ, Teófilo F., “Fiestas, Torneos y Símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428”, en *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, Ámbito Ediciones, Valladolid, 1988.
- RUNNALLS, Graham A., “The 'Proces de Paradis' Episode in Verard's edition of the 'Mystere de la Vengeance'”, *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 23-34.
- , “Where They Listening or Watching?. Text and Spectacle at the 1510 Châteaudun ‘Passion Play’”, *Medieval English Theatre*, 16 (1994).
- RUSSELL, J. B., *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- RUSSELL, Robert D., “A Similitude of Paradise: The city as Image of the City”, en *The Iconography of Heaven*, DAVIDSON, Clifford (Ed.), Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1994, pp. 146-161.

S

- SAHLIN, Margit, *Etude sur la Carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'église*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1940.
- SAINT-JACQUES CÔTÉ, Diane, “Réalisation matérielle et technique de représentations dramatiques à la fin du Moyen Âge”, en *Cahiers D'Études Médiévales VII, Les Artes Mécaniques aun Moyen Âge* (G.H. Allard y S. Lusignan Eds.), Montreal, Bellarmin/Institut D'Études Médiévales, University of Montreal, 1982.
- SALVA, Pedro, *Catálogo de la biblioteca Salvá*, Valencia, Imp. F. Orga, 1872, 2 vols. (2ª ed. Barcelona, Porter, 1963).
- SALVADOR-RABAZA, Asunción, “Dramatic elements in the 'Dança General de la Muerte'”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 217-224.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, *Documentos, inscripciones y monumentos para la historia de Pontevedra* vol. II, Pontevedra, Tipografía de Joaquín Poza Cobas, 1902.
- SANCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX”, en *Románico en Galicia y Portugal (Catálogo de Exposición)*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001, pp. 157-175.

- , “Ecos de la 'Chanson de Roland' en la iconografía del sepulcro de Doña Blanca (m. 1156) en Santa María la Real de Nájera”, *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II (1990), pp. 206-214.
- SANCHEZ AMORES, Juliana, “Psicomaquia medieval: 'El Hombre Salvaje'”, *Fragmentos*, 10 (1986), pp. 61-71.
- SANCHEZ ARJONA, José, *El Teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tipografía de A. Alonso, 1887 (facsimil Padilla Libros, Sevilla, 1990).
- SANCHEZ CAMARGO, M., *La Muerte y la pintura española*, Madrid, Editora nacional, 1954.
- SANCHEZ CANTON, Francisco José, *Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid, B.A.C. Serie Cristológica I, 1948.
- , *Cristo en el Evangelio*, Madrid, B.A.C. Serie cristológica II, 1950.
- , *La Pasión de Cristo*, Madrid, B.A.C. Serie Cristológica III, 1952.
- SANCHEZ HERRERO, J., *Las diócesis del reino de León*, León, 1978.
- SANCHEZ SANCHEZ, M. A., *La primitiva predicación hispánica medieval*, Salamanca, SEMYR, 2000.
- SANCHEZ, Encarnación, “Teatro religioso en Andalucía: los “Pregones” y el “Paso” de Jabalquinto”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 333-340.
- SANCHIS SIVERA, José, *La Catedral de Valencia*, Valencia, Vives Mora, 1909.
- , “El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV (Apuntes para su historia)”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XXXVI (1917), pp. 200-223.
- , *Quaresma de Sant Vicenç Ferrer predicada a València l'any 1413*, Barcelona, Institució Patxot, 1927.
- SANDOVAL, Fray Prudencio, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*, Madrid, Imp. Luis Sánchez, 1601.
- SANDOZ, E., “Tourney in the Arthurian Tradition”, *Speculum*, XIX (1944), pp. 389-420.
- SANTOS OTERO, Aureliano de (Ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C, Madrid, 1975 (3ª).
- SANTOS SANTOS, Demetrio, *Investigaciones sobre astrología*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- SARAVIA, Crescenciano, “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXVI (1960), 129-43.
- SARTORE, Domenico, “L'Adoratio Crucis comme esempio di progressiva drammatizzazione nell'ambito della liturgia”, en *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, 1977, pp. 119-26.
- SASTRE VAZQUEZ, Carlos, “Aristóteles en Galicia. La contraportada de Sta. Mª de Pontevedra”, *Revista de Estudios Provinciales*, Diputación de Pontevedra, 8-9 (1992), pp. 181-188.
- , “*Ab austro Deus*: El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación”, *Príncipe de Viana*, LVIII, 212 (1997), pp. 483-95
- , *La iconografía del trifronte en la Edad Media y el Renacimiento*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 1999.
- SAUER, J., *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Friburgo, 1924.
- SAUERLANDER, W. y HIRMER, M., *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, París, 1972.
- SAUGNIEUX, Jöel., *Les Danses macabres de France e d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1972.
- SCHAPIRO, Meyer, “From Mozarabic to Romanesque in Silos”, *Art Bulletin*, (1939), pp. 312-374.
- , “Cain's Jaw-Bone that Did the First Murder”, *Art Bulletin*, 3 (1942), pp. 205-12.

- , "The image of the disappearing Christ: The Ascension in English Art Around the Year 1000", *Gazette des Beaux Arts*, 23 (1943), pp. 135 ss..
- , *Estudios sobre el Románico*, Madrid, Alianza, 1977.
- , *Palabras, escritos e imágenes: semiótica del lenguaje visual*, Encuentro, Madrid, 1998 [1973-96].
- SCHIB, Gret (Ed.), *Sermons / Sant Vicent Ferrer* (4 vols.), Barcelona, Barcino, Col. Els nostres classics, 1975-88.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Land Humphries, Londres, 1971-72, 2 vols.
- SCHLAUCH, Margaret, "The Allegory of Church and Synagoge", *Speculum*, XIV (1939), pp. 448-464.
- SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, T. H., *Die Denkmäler der fruhchristlichen und Westgotischen Zeit*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, serie *Hispania Antiqua*, 1978.
- SCHLUNK, Helmut y BERENQUER, Magin, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1957.
- SCHMIDT, Gary D., "The Vision of Thurkill", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XLI (1978), pp. 50-64.
- , *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, Londres/Selinsgrove, University Press, 1995.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Il gesto nel medioevo*, Milán, Laterza, 1990 (ed. francesa París, Gallimard 1990).
- SCHNEIDER, M., *Singende Steine*, Kassel y Basilea, Bärenreiter-Verlag, 1955.
- SCHNUSENBERG, Christine Catherine, *The relationship between the Church and the Theatre. Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Text Until Amalarius of Metz (775-852)*, Lanham-Nueva York-Londres, University Press of America, 1988.
- SCHOELL, Konrad, "Les indications sceniques indirectes dans les farces", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 619-633.
- SCHUMACHER-WOLFGARTEN, Renate, "XPICTIANA RELIGIO. Zu einer Münzprägung Karls des Gro Ben", *Jahrbuch für Antike und Christetum*, 37 (1994), pp. 122-41.
- SCOLNICOV, Hanna, "The Woman in the Window: a Theatrical icon", en A. LASCOMBES (ed) *Spectacle & Image in Renaissance Europe*, Leiden-Nueva York-Colonia, E. J. Brill, 1993, pp. 281-305.
- SEBASTIAN LOPEZ, Santiago, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Escudero, 1978.
- , *Iconografía Medieval*, San Sebastián, Etor, 1988.
- , *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid, Encuentro, 1994.
- SEELMANN, W., *Die Totentänze des Mittelalters. Untersuchungen nehst Litteratur unde Denkmäler-Uebersicht*, Leipzig, Soltem, 1893.
- SEILER, Thomas H., "Filth and Stench as Aspects of the Iconography of Hell", en DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 132-140.
- SELVA, José, *El Arte Español en tiempo de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1943.
- SENABRE SEMPERE, Ramón, "Observaciones sobre el texto del Auto de los Reyes Magos", en *Estudios Ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, I, pp. 417-32.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siecle*. (2 vols), Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

- SEPET, Marius, *Les Prophètes du Christ. Etude sur les origines du théâtre au moyen âge*, París, 1878 (2^o Ed.) Ginebra, Slatkine Reprints, 1974.
- , *Origines catholiques du théâtre moderne*, París, 1901.
- SESMA MUÑOZ, J. Angel, *Fernando de Aragón, Hispaniarum Rex*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.
- SETTIS FRUGONI, Chiara, “La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo”, en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origine. Atti del II^o Convegno di Studio*, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, 1977, pp. 113-34.
- , “Realtà, trasposizione scenica, teatro pietrificato nella vita cittadina medioevale”, en *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985, pp. 83-92.
- SEVESTRE, Nicole, “Le marchand dans le théâtre liturgique des XII et XIII siècles”, *Revue de Musicologie*, 73 (1987), pp. 40-59.
- SHAFFER JACK, William, *The early “entremés” in Spain: The rise of a dramatic form*, Filadelfia, 1923.
- SHEINGORN, Pamela, *The Easter Sepulchre; a study in the relationship between art and liturgy*, University of Wisconsin (microfilm y xerocopia), 1974.
- , “On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama”, *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 22 (1979), pp. 101-109.
- , “‘For God is Such a Doomsman’: Origins and Development of the Theme of Last Judgement”, en *‘Homo memento finis’: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama* (David BEVINGTON ed.), Early drama, art and music monograph series, 6, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications. Western Michigan University, 1985, pp. 15-58.
- , “The Visual Language of Drama: Principles of Composition”, en BRISCOE, M. y COLDEWEY, J. (eds.), *Contexts for Early English Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, pp. 173-91.
- , “Who can open the doors of his face? The Iconography of Hell Mouth”, en DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 1-19.
- SHEINGORN, Pamela y BEVINGTON, David, “‘Alle This Was Token Doomsday to Drede’: Visual Signs of Last Judgement in the Corpus Christi Cycle and in Late Gothic Art”, en *‘Homo memento finis’: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama* (David BEVINGTON ed.) Early drama, art and music monograph series, 6, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications. Western Michigan University, 1985, pp. 121-146.
- SHEPARD, W. P. (Ed.), *La Passion Provençale du manuscrit Didot. Mystere su XIVE siècle*, París, SATF, vol. 71, 1928.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon-University Press, 1967.
- SHOEMAKER, William Hutchinson, “Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century”, *Hispanic Review*, 2 (1934), pp. 303-318.
- , “The Llabrés Manuscript and its Castilian Plays”, *Hispanic Review*, VI (1936) pp. 239-255.
- , *The Multiple Stage in Spain During the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1973 (1^a 1935).
- SHORR, Dorothy C., “The Iconographic Development of the Presentation in the Temple”, *Art Bulletin*, 28 (1946), pp. 17-32.
- SIEBER, H., “Drammatic Symmetry in Gómez Manrique's 'La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor'”, *Hispanic Review*, 33 (1965), pp. 119-35.

- SICART JIMENEZ, Angel, *Pintura Medieval: La miniatura*, Arte Galega Sanchez Cantón Santiago, 1981.
- SILVA MAROTO, M^a del Pilar, *Pintura hispanoflamenca castellana. Burgos y Palencia*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.
- SILVA y VERASTEGUI, M^a Soledad de, *Iconografía en la monarquía Pamplona-Nájera del siglo X*, Pamplona, Comunidad de Navarra, 1984.
- , *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos en la escultura monumental*, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1987.
- , *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1989.
- SIMI VARANELLI, Emma, “Las Meditationes Vitae Nostrae Domini Jesu Christi Nell 'Arte del Duecento italiano”, *Arte Medievale*, 2 (1992), 137-48.
- SIMOR, Suzanna, “Le Credo dans son contexte: un appui pour d'autres thèmes”, en *Pensée, image & communication en Europe médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, Asprodic, 1993, pp. 207-216.
- SINANOGLOU, Leah, “The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays”, *Speculum*, 48 (1973), pp. 491-509.
- SIRERA, Josep Lluís, “El teatro medieval valenciano”, en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, OLEZA SIMO, Joan (Dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984A, pp. 87-105.
- , “Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano”, en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, OLEZA SIMO, Joan (Dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984B, pp. 43-60.
- , “Diálogos de Cancionero y teatralidad”, en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del Siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 351-363.
- , “La construcción del 'Auto de la Pasión' y el teatro medieval castellano”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, vol. II, pp. 1011-1019.
- , “Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso del 'Auto de la huida a Egipto’”, en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia 5-9 Oct. 1987)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, II, pp. 837-55.
- , “Modelos espaciales de raíz medieval en el teatro castellano del XVI”, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estudi del Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 477-483.
- SITO ALBA, Manuel, “La teatralità seconda. La struttura radiale nel teatro religioso spagnolo de Medioevo: La “representación de los Reyes Magos”, *Atti del V Congreso Internazionale del Centro studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Le Laudi drammatiche umbre delle origine, 22-25 maggio 1980)*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1981.
- , *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.
- S'JACOB, Henriette, *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*, Leiden, E. J. Brill, 1954.
- SKEY, Miriam A., “Herod the Great in Medieval European Drama”, *Comparative Drama*, XIII, 4 (1979), pp. 330-64.
- , “Herod's Demon-Crown”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40 (1977), pp. 274-76.
- , “The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and in the Visual Arts”, en Thomas P. Campbell y Clifford Davidson (Eds.), *The Fleury Playbook. Essays and Studies*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 7, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985, pp. 120-143.
- SKUBISZEWSKI, P., “La place de la Descente aux Limbes dans les cycles christologiques preromans et romans”, en A. C. QUINTAVALLE (ed.) *Romanico padano; Romanico europeo*, Parma, 1982, pp. 313-21.

- SLIM, Colin H., "Mary Magdalene, Musician and Dancer", *Early Music*, 8 (1980), pp. 460-73.
- SMART, W. K., "Mankind and the Mumming Plays", *Modern Language Notes*, XXXII (1917), pp. 21-25.
- SNYDER, James, "The Joyous Apperance of Christ with a Multitude of Angels and Holy Fathers to his Dearest Mother: A Mystical Devotional Diptych by Jan Mostaert", en *Tribute to Lotte Brand Philip*, Nueva York, 1985.
- SOBERANAS, Amadeu-J., "El drama Assumpcionista de Tarragona del segle XIV", *I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.
- SOLA-SOLE, J. M., "El rabí y el alfaquí en la "Dança general de la Muerte", *Revue Philologique*, XVIII, 3 (1965), pp. 272-63.
- , "En torno a la 'Dança general de la Muerte'", *Hispanic Review*, 36 (1968), pp. 303-27.
- SOTO CABA, Victoria, *El Barroco efímero*, Cuadernos de Arte Español nº 75, Historia16, Madrid, 1991.
- SPALDING GATTON, John, "'There must be blood': Mutilation and Martyrdom on the Medieval Stage", en *Violence in Drama* (ed. James REDMOND), Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SPENCER, J. R., "Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence", *Art Bulletin*, XXXVII (1955), pp. 273-80.
- SPEYART VAN WOERDEN, Isabel, "The Iconography of the Sacrifice of Abraham", *Vigiliae Christianae*, XV, 4, (1961), pp. 214-55.
- SPIEBß, K. von, *Marksteine der Volkskunst*, I, Berlín, 1937.
- SPIVEY, Nigel, "The Depiction of Suffering in Classical Art. The Audition of Laocoön's Scream", *Apollo*, CXLVIII, 437 (1998), pp. 3-8.
- SPRINGER, Anton, "*Die Quellen der Kunstdarstellungen in Mittelalter*", *Ikonographischen Studien*, 1866.
- Sta. BRIGIDA de SUECIA, *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología*, Madrid, 1901.
- STAINES, David, "To Out-Herod Herod: The Development of a Dramatic Character", *Comparative Drama*, 10 (1976), pp. 29 ss.
- STALLING, J. M., *Meditationes de passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae*, Washington, 1963.
- STEANE, J. B., *Christopher Marlow. The Complete Plays*, Londres, Penguin Books, 1969.
- STECHOW, Wolfgang, "The Myth of Philemon and Baucis in Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, IV (1940), pp..
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1969.
- , "Le Diable e l'Enfer dans l'oeuvre théâtrale de Gil Vicente", en *La Méthode Philologique. Ecrits sur la Littérature portugaise. Vol I La Poésie. Vol. II La Prose et le Théâtre*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 137-64.
- STERLING, Charles, *La pintura medieval a Paris 1300-1500*, París, Bibliothèque des Arts, 1987-1990 (2 vols.).
- STERN, Charlotte, "Sayago and Sayagues in the Spanish history and literature", *Hispanic Review*, XXIX, 3, (1961).
- , "Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual", *Hispanic Review*, 33 (1965), pp. 197-245.
- STICCA, Sandro, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development*, Albany, State University of New York Press, 1970.
- (Ed.), *The Medieval Drama*, Albany, State University of New York Press, 1972.

- , "The 'Christos Paschon' and the Byzantine Theater", *Comparative Drama*, 8 (1974), pp. 13-44.
- STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, tirada aparte de *Cuadernos de Arte e Iconografía* (t. I nº 2 (1988)), FUE, Madrid, 1989.
- STURDEVANT, Winifred, *The Misterio de los Reyes Magos: Its Position in the Development of the Medieval Legend of the Three Kings*, The John's Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, X, Baltimore, 1927.
- SUAREZ DE LA TORRE, Emilio, «La Sibila: pervivencia literaria y proceso de dramatización», *Castilla*, VI-VII (1983-84), pp. 113-41.
- SULLIVAN, John, *A Study of the Themes of the Sacred Passion in the Medieval Cycle Plays*, Washington D.C., Catholic University of America Press, 1943.
- SUMBERG, S. L., *The Nuremberg Schembarg Carnival*, Nueva York, Columbia University Press, 1941.
- SUREDA PONS, Joan, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1972.
- , *El Gòtic català I. Pintura*, Barcelona, Hogar del libro, 1977.
- , *La pintura románica en España*, Madrid, Alianza Forma, 1985.
- SURTZ, Ronald E., *The Birth of a Theater. Dramatic convention in the spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid-Princeton, Castalia-Princeton University Press, 1979.
- , "The 'Franciscan connection' in the early castilian theater", *Bulletin of the comediantes*, 35 (1983A), pp. 141-52.
- , (Ed), *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1983B.
- , "Los misterios asuncionistas en el este peninsular y la mediación mariana", *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 81-97.
- , "A Spanish Play (1519) on the Imperial Election of Charles V", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 225-230.
- SWAIN, Barbara, *Fools and folly during the Middle Ages and the Renaissance*, Nueva York, Columbia University Press, 1932.
- SWIECKOWSKI, Z., *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermond Ferrand, 1973.

T

- TABOADA CHIVITE, Jesús, "La Navidad gallega y su ritualidad", *Actas do Congreso Internacional de Etnografía promovido pela câmara municipal de Santo Tirso (10-18 de Julho de 1963)*, Lisboa, Junta de Invesigações do Ultramar, 1965.
- , *Etnografía galega. Cultura espiritual*, Vigo, Galaxia, 1972.
- TAMAYO SALAZAR, I., *Martyrologium Hispanum*, Lugduni, 1656.
- TAUBERT, Johannes y TAUBERT, Gesine, "Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXIII, 1/4 (1969), pp. 79-121.
- TAUBERT, Johannes, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978.
- TAVANI, Giuseppe, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991.
- TAYLOR, F. H., "'A Piece of Arras of the Judgement'; The Connection of Maître Philippe de Mol and Hugo van der Goes with the Medieval Religious Theatre", *Worcester Art Museum Bulletin*, I (1935-36), pp. 1 ss.
- TEJADA y RAMIRO, Juan, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de America*, Madrid, 1859.

- TEJEIRA PABLOS, M. D., *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.
- TENENTI, Alberto, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Turín, Einaudi, 1957 (hay trad. castellana: "Sentido de la muerte y pasión por la vida en el Renacimiento", Barcelona, Julio Ollero, 1992).
- , *La vie et la mort à travers l'art du XV siècle*, París, Serge Fleury, colección La Mesure du Temps, 1983 (1ª ed. 1952).
- TERRIEN, Samuel, *The Iconography of Job Through the Centuries: Artists as Biblical Interpreters*, Pensilvania, Pennsylvania State Univ. Press, 1996.
- TERTULIANO, *De Spectaculis*, en *Corpus Christianorum seu nova Patrum Collectio*, Turnhouti, 1953, pp. 227-53.
- TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente. O autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.
- THOBY, Paul, *Le Crucifix des Origènes au Concile de Trente. Etude Iconographique*, Bellanger, Nantes, 1959.
- THODE, Henry, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, G. Grote, Berlín, 1885.
- THOMAS, Lucien-Paul (Ed.lit.), *Le sponsus: (mystère des vierges sages et des vierges folles) suivi des Trois poèmes limousins et farcis du même manuscrit*, París, Presses Universitaires de France, 1951.
- THOMAS-BURGEOIS. C. A., "Le Personnage de la Sybille et la légende de l'Ara Coeli dans une Nativité wallonne", *Revue belge de philologie et d'histoire*, XVIII (1939), pp. 883-912.
- TOMAS AVILA, Andrés, *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer, IV, Sección de arqueología e historia, 28, 1963.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Los tapices de Zaragoza: piezas góticas de la colección del Cabildo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1953.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y RIVAS PALÁ, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*, Anejos del BRAE, Madrid
- TOSCHI, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Turín, Boringhieri, 1982 (1ª ed. 1955).
- TRAPERO, Maximiano, "La música en el antiguo teatro de Navidad", *Revista de Musicología*, X, 2, (1987), pp..
- , "Los Autos Religiosos en España", en *El Auto Religioso en España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 13-30.
- TRAPERO, Maximiano y SIEMENS, Lothar, *La Pastorada Leonesa, una supervivencia del teatro medieval*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1982.
- TRENS, M., *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952.
- , *Les Majestats catalanes*, Monumenta Catalonia, vol. XIII, Barcelona, 1967.
- TREXLER, Richard, *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Cristian story*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- TRIPPS, Johannes, *Das Handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch-und Spätgotik*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1999.
- TRISTRAM, E. W., *English Medieval Wall-paintings: Thirteenth Century*, 1950.
- TRONZO, William, *The Cultures of his Kingdom*, Princeton, University Press, 1997.
- TUCOO-CHALA, Pierre, "Les Honneurs funèbres chez les Foix-Bearn au XV^e siècle", *Annales du Midi*, 90 (1978), pp. 331-51.
- TURNER, Victor, *Dal rito al Teatro*, Bolonia, il Mulino, 1986.
- TYDEMAN, William, *The Theatre in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

U

- UMIKER-SEBEOK, J. y SEBEOK, Th. (Dir.), *Monastic Sign Languages*, Berlín-Nueva York-Amsterdam, 1987.
- URKIZU, Patrizio, "Teatro popular vasco en la Edad Media y el Renacimiento: las Pastorales, los Charivaris y las Tragicomedias de Carnaval", *I Simposi Internacional d'Historia del Teatre. El teatre durant l'etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d'Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.
- URQUIJO, Julio de, "Del teatro litúrgico en el País Vasco. La "Passion Trobada" de Diego de San Pedro representada en Lesaca en 1566", *Révue Internationale des Etudes Basques*, XXII (1931), pp. 150-218.
- URREA FERNANDEZ, Jesús, "El Museo Nacional de Escultura", en *Catálogo de la Exposición itinerante "Obras del Museo Nacional de Escultura"*, Valladolid, 1997.

V

- VAILLO, Carlos, "La Muerte de la Danza en la 'Danza General de la Muerte'", *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 221-25.
- VALBUENA PRAT, A., *Historia de la Literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1950 (3ª Ed), 3 vols.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, "Visiones y profecía: el árbol de Jessé en el claustro de Silos", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la Iglesia y el Claustro (Actas del Symposium celebrado en Silos en Septiembre de 1988)*, Silos, Studia Silensia, Series Maior I, 1990, pp. 173-83.
- , "Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos", *Gesta*, XXIX/2 (1990), pp. 167-188.
- , "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", *Actas del simposio internacional sobre "O Portico da Gloria e a arte do seu tempo" (Santiago, Octubre de 1988)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, pp. 199-222.
- , "Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera", *Art Bulletin*, LXXVIII, 2 (1996), pp. 311-333.
- , "Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vols. IX-X (1997-98), pp. 9-33.
- VALENTINI, R. y ZUCCHETTI, G., *Codice topografico della città di Roma* (4 vols.), Roma, 1940-53.
- VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de Folklore Français*, París, Picard, 1943.
- VAN MARLE, Raimon, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, La Haya, 1931 (Reprint, Nueva York, Hacker Art Books, 1971).
- VAN OS, H. W., "The Madonna and the Mystery Play", *Simiolus*, 5 (1971-72), pp. 5-19.
- VAN RIJBERCK, G., *Le langage par signes chez les moines*, Amsterdam, 1953.
- VAREY, John E., "Titiriteros y volantinos en Valencia; 1585-1784", *Revista Valenciana de Filología*, (1953).
- , *Historia de los títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- , "A Note on the Councils of the Church and Early Dramatic Spectacles in Spain", en A. Deyermond (ed.) *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, Londres, Tamesis, 1976, pp. 241-44.

- , “Del “entramas” al “entremés””, *Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, pp. 65-79.
- VASSALLO e SILVA, Nuno, "A ourivesaria no período manuelino", en Paulo PEREIRA (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. 2, pp. 180 ss..
- VASVARI FAINBERG, Louise (Ed.), *Juan de Mena. Laberinto de Fortuna*, Madrid, Alhambra, 1976.
- VAZQUEZ DE PARGA, Luis, “La Puerta del Reloj en la catedral de Toledo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1929), pp. 241 ss.
- , “La Historia de Job en un capitel románico de la Catedral de Pamplona”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 14 (1941), pp. 410-11.
- , “La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, VII (1946A), pp. 241 ss..
- , “El claustro de la Catedral de Pamplona: Iconografía de los capiteles”, *Príncipe de Viana*, VII (1946B), pp. 621 ss..
- , “Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, VIII, 29, (1947), pp. 457-68.
- VEGA DE OLIVEIRA, Ernesto, *Festividades cíclicas em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- VENTRONE, Paola, “On the Use of Figurative Art as a Source for the Study of Medieval Spectacles”, *Comparative Drama*, XXV, 1 (1991), pp. 4-16.
- VENTURA CRESPO, Concha María, *Historia del teatro en Zamora*, Zamora, Fundación Ramos de Castro, 1988.
- VENTURELLI, Gastone, “Sopravvivenze di sacre rappresentazioni in Toscana”, *Formes teatrales de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 345-350.
- VENTURI, Adolfo, *Storia dell arte italiana, vol. III L'arte romanica*, Milán, 1904.
- VENTURI, M., “Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif”, *Revue de l'art ancien et moderne*, XX (1906), pp. 81-93 y 209-221.
- VERDIER, Philippe, *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal, Univ. de Montréal, Institut d'Études Médiévales Albert-le-Grand, 1980.
- , “Les textes de Jaques de Voragine et l'iconographie du coronement de la Vierge”, en *Legenda Aurea: Sept siècles de diffusion. Actes du colloque international (Montréal 11-12 mai 1983)*, Montréal/París, Bellarmin/Vrin, 1986, pp. 95-99.
- VERDON, Timothy, “Donatello and the theater: stage space and projected space in the San Lorenzo pulpits”, *Artibus et historiae*, VII/14 (1986), pp. 29-55.
- VERGARA MARTIN, Gabriel María, *Tradiciones Segovianas*, Madrid, 1991[1910].
- VERRIE, F. P. y AINAUD, J., “Una nueva obra de Huguet: El retablo de San Bernardino y el Angel Custodio”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1 (1942), pp. 11-33.
- VERRIE, F.- P., *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medioeval*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona. Museo de Industrias y Artes populares, 1942.
- VERY, Francis G., “A Fifteenth-Century Spanish Easter Egg Combat and some Parallels”, *Romance Notes*, IV, 1 (1962), pp. 66-69.
- , *The Spanish Corpus Christi Procession. A Literary and Folkloric Study*, Valencia, Tipografía Moderna, 1962B.
- VEZIN, Gilberte, *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif: étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
- VIAN HERRERO, Ana, “Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las ‘Églogas de Antruejo’ de Juan del Encina”, *Atti del V Congresso Internazionale del Centro di*

- studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1984, pp. 121-148.
- VICENS SOLER, M^a Teresa, *Iconografía assumpcionista*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986.
- VIEILLARD, J., "Titivillus, démon des copistas étourdies", *Revista Portuguesa de Historia*, VII (1957), pp. 399-403.
- VIEIRA MENDES, Margarita, *Cassandra*, Lisboa, Quimera, 1992.
- VILA i MEDINYA, Pep, "Joglars i ministrils al Roselló a través de la documentació d'arxiu", en *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 231-36.
- VILLAIN-GANDOSSI, Christiani, "Iconographie et datations du navire médiéval", en G. Duchet-Suchaux (Dir.) *Iconographie Médiévale. Image, texte, contexte*, París, CNRS, 1990, pp. 49-73.
- VILLANUEVA, Fr. Jaime, *Viaje literario a las Iglesias de España* (22 vols.), Madrid, Imprenta Oliveres, 1803-1852.
- VILLETARD, H., *Office de la circoncision de Pierre de Corbeil*, París, Picard, 1907.
- VINCE, Ronald W., *Ancient and medieval Theatre. A Historiographical Handbook*, Wesport, Greenwood Press, 1984.
- , *Renaissance Theatre. A Historiographical Handbook*, Wesport- Londres, Greenwood Press, 1984.
- VIÑAYO GONZALEZ, A., *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro de León*, León, 1979.
- VIÑES, Hortensia, "El Auto de los Reyes Magos desde el punto de vista de la significación", *Príncipe de Viana*, 38 (1977), pp. 493-504.
- , "Técnica teatral para el 'Auto de los Reyes Magos'", en Criado de Val, (Ed.) *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 261-277.
- VITALE BROVARONE, Alessandro, *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione*, Alessandria, Ed. dell'Orso, col. Pluteus-Testi, I, 1984.
- VITRY, Jaques de, *Promptuarium exemplorum*. Ed. Thomas F. Crane "The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jaques de Vitry", Londres, E.T.T.S., 1890.
- VIVIAN, Dorothy S., "La 'Passion Trobada' de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión", *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, I (1964), pp. 451-70.
- VOELKLE, William M., "Morgan Manuscript M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones", en *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in honor of Edith Porada*, Mainz del Rihn, Philipp Von Zabern, 1987, pp. 101.
- VOELKLE, William M. y WIECK, Roger S., *The Bernard H. Breslauer Collection of Manuscript Illuminations*, Catálogo de la Exposición (9 Dic. 1992- 4 Abr. 1993), Nueva York, The Pierpont Morgan Library, 1992.
- VOGEL, Cyrille, *En rémission des péchés. Recherches sur les systèmes pénitentiels dans l'Eglise latine*, Aldershot, Hampshire, Variorum, 1994.
- , "Les rites de la pénitence publique aux Xe et Xie siècles", *En rémission des péchés. Recherches sur les systèmes pénitentiels dans l'Eglise latine*, Aldershot, Hampshire, Variorum, 1994, pp. 137-144 [1966].
- VUOLO, Emlio P., "Origine della Danza macabra", *Cultura Neolatina*, II (1942), pp. 24-35.
- VVAA, *Diablos et diableries. La représentation du diable dans la gravure de 15e et 16e siècles*, Catálogo de la Exposición en el Cabinet des Estampes, Ginebra, 1977.
- VVAA, *El Auto Religioso en España* (Catálogo de la Exposición celebrada en el Teatro Albéniz de Madrid), Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.
- VVAA, *El diablo en el monasterio. Actas del VIII Seminario sobre Historia del Monacato 1994*, Aguilar de Campoo, Codex Aquilarensis n° 11, 1996.

- VVAA, *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval, Actas del VII Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1995, Madrid, 1999.
- VVAA, *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, 2000.
- VVAA, *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a XV*, Barcelona, Generalitat Catalana, Conselleria de Cultura, 1991.
- VVAA, *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su Morada*, Catálogo de la Exposición. Catedral de Salamanca, 1993, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.
- VVAA, *Santi e Demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI), Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 1989, 2 vols..
- VVAA, *Santiago de Compostela: 1000 jaar Europese Bedevaart*, Catálogo de la Exposición, Ghent, BEL, Centrum voor Kunst en Cultuur, 29 Sept-22 Dec 1985, Gante, Gemeentekrediet, 1985.
- VVAA, *Speculum humanae vitae. Imaxe da morte nos inicios da Europa moderna*, Catálogo de la exposición, Museo de Belas Artes da Coruña, A Coruña, Xunta de Galicia, 1997.
- VVAA, *Testo e imagine nell'alto medioevo, Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 1994, 2 vols..
- VVAA, *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993.
- VVAA *Congrés International. Le Théâtre italien et l'Europe XVe XVIIe siècles*, París, 1980.
- VVAA, *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*. Santiago de Compostela 24-26 Marzo de 1988, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1989.
- VVAA, *Fiestas y liturgia*. Coloquio hispano-francés celebrado en la Casa de Velázquez 12/14 de Diciembre de 1985, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

W

- WALSH, J. K. y DEYERMOND, A. D., "Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), pp. 80-83.
- WALSH, John K., "Perfomance in the 'Poema de Mio Cid'", *Romance Philology*, 44 (1990-91), pp. 1-25.
- WALSH, Martin W., "Divine cuckold/holy fool: the comic image of Joseph in the English "troubles' play", en ORMROD, W. M. (Ed.) *England in the fourteenth century: proceedings of the 1985 Harlaxton symposium*, Woodbridge-Dover, Boydell Press, 1986.
- WARDROPPER, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.
- WARNING, Rainer, "Estraneità del dramma medievale", en *Il Teatro Medievale* (J. DRUMBL ed.), Bolonia, Il Mulino, 1989, pp.111-41 [versión alemana en *Vestigia*, (1979), pp. 13-36, inglesa en *New Literary History*, X/2 (1979), pp. 265-92].
- WATKINS, O. D., *A History of Penance, Being a Stuffy of the Authorities*, Londres, 1920 (2 vols.).
- WATSON, Arthur, *The Early Iconography of The Tree of Jesse*, Oxford, Oxford University Press, 1934.
- WEBBER, Edwin J., "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain", *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 191-206.
- , "Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain", *Romance Philology*, 11 (1957), pp. 29-39.
- WEBER de KURLAT, Frida, "Latinismos arrusticados en el sayagués", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 166-70.
- , "El dialecto sayagués y los críticos", *Filología*, Buenos Aires, I (1949), pp. 43-50.

- , *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, 1963.
- WEBER, Paul, *Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1894.
- WEBSTER, J. C., *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the end of the Twelfth Century*, Evanston-Chicago, 1988.
- WEIMANN, Robert, "Drammaturgia del luogo deputato", en *Il Teatro Medievale* (J. DRUMBL ed.), Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 173-93 [1966].
- WEITZMANN, Kurt, "Narration in Early Christendom", *American Journal of Archaeology*, 61 (1957), pp. 88-89.
- , "The Origin of the 'Threnos'", *De Artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky* (M. Meiss ed.), Princeton, University Press, 1961, pp. 474-90.
- WERCKMEISTER, O. K., "The lintel fragment representing Eva from Saint-Lazare, Autun", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 25 (1972), pp. 1-30.
- , "The Emmaus and Thomas pillar of the Cloister of Silos", *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la Iglesia y el Claustro (Actas del Symposium celebrado en Silos en Septiembre de 1988)*, Silos, Studia Silensia, Series Maior I, 1990, pp. 149-171.
- WEST, Larry E., "The Expositor in the German Passion Play of the Late Middle Ages", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1983, pp. 97-110.
- WETHEY, Harold E., *Gil de Siloe and his School. A Study of Late Gothic Sculpture in Burgos*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1936.
- , *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, 2 vols. [ed. Inglesa 1962].
- WHITTINGHAM, Selby, *Salisbury Chapter House*, Salisbury, 1989.
- WHYTE, Florence, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, Waverly Press, 1931 (Reprint Ann Arbor, Londres/Michigan, 1980).
- WIBIRAL, Norbert, "Appunti sull'iconologia delle pitture murali nella chiesa del monasterio di Lambach", en *Il Romanico, Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaolesi (Varenna 8-16 Septiembre de 1973)*, Milán, I.S.A.L., 1975, pp. 91-110.
- WICKERBY, Stephen y PARK, David, "A Romanesque 'Visitatio Sepulchri' at Kempley", *Burlington Magazine*, CXXXIII Enero (1991), pp. 27-31.
- WICKHAM, Glynne, *Early English Stages 1300 to 1660*. 3 vols., Londres-Henley-Nueva York, Routledge & Kegan Paul & Columbia Univ. Press, 1980 (2º ed., 1ª 1959).
- , *The Medieval Theatre*, Londres, Weindenfeld and Nicolson, 1980 [1974].
- WILCKENS, Leonie von, "Das Mittelalter und die 'Wilden Leute'", *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*, XLV (1994), pp. 65-82.
- WILLIAM SMITH, A., "Los danzantes Hombres Salvajes del Renacimiento", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Gerona, Julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 485-92.
- WILLIAMS, John, "'Generaciones Abrahæ': Reconquest Iconography in León", *Gesta*, 16/2 (1977), pp. 3-14.
- WILLIAMSON CARY, Cecile, "'It circumscribes us here': Hell on the Renaissance Stage", en DAVIDSON, Clifford y SEILER, Thomas H. (Eds.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Univ. de Michigan, Early drama, art, and music monograph series; 17, 1992, pp. 187-207.
- WILLIAMSON, P., *Escultura Gótica, 1140-1300*, Madrid, Cátedra, 1997.
- WIND, E., "The Saint as Monster", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I (1938), pp. 1338-162.
- WOOLF, Rosemary, *The English Mystery Plays*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972.

—————, "The Effect of Typology on the English Medieval Plays of Abraham and Isaac", en *Art and Doctrine: Essays on Medieval Literature*, Londres-Ronceverte, The Hambledon Press, 1986, pp. 49-75.

—————, "The Fall of Man in Genesis B and the 'Mystère d'Adam'", en *Art and Doctrine: Essays on Medieval Literature*, Londres-Ronceverte, The Hambledon Press, 1986, pp. 15-28.

Y

YARZA LUACES, Joaquín, "Nuevas esculturas románicas en la Catedral de Burgo de Osma", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, (1969), pp. 217-32.

—————, "Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos", *Goya*, 96 (1970), pp. 342-45.

—————, *Los Relieves de Silos*, Madrid, La Muralla, serie Mundo-Imagen, 1975.

—————, "El 'Descensus ad inferos' del Beato de Gerona y la escatología musulmana", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, (1977), pp. 135-46.

—————, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Antrophos, 1987.

—————, "La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", *Studia Zamorensia* (Anejos 1). Arte medieval en Zamora, (1988).

—————, "La présence du diable dans l'art roman espagnol: forme déguisement, rôle", en *Démons et merveilles au Moyen Age*, Niza, 1990, pp. 216 ss..

—————, *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, Angle Editorial, 1993.

—————, "El diablo en los manuscritos monásticos medievales", en *El diablo en el monasterio. Actas del VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, 1996, pp. 103-129.

—————, *El Jardín de las Delicias del El Bosco*, Madrid, 1998.

—————, *El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, El Viso, 1999.

—————, "La fascinación del viaje a Oriente y el arte medieval", *Arte y Ciudad*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2000, pp. 65-90.

YOUNG, Karl, "The Harrowing of Hell in Liturgical Drama", *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, XIV, 2 (1909), pp. 889-947.

—————, *The Drama of Medieval Church*, Oxford, 1932.

YZQUIERDO PERRIN, Ramón, *Arte Medieval I*, en *Galicia Arte*, vol. X, Hércules, La Coruña, 1995.

Z

ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turín, Einaudi, 1977.

—————, "Figurazione pittorica e figurazione teatrale", *Storia dell'arte italiana, vol. I: Questioni e metodi*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 421-462.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, París, Ed. du Seuil, 1972.

—————, "Médiéviste au pas", *Poétique*, XXXI (1977), pp. 306-21.

—————, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, 1989[1985].

A Tretise of Miracdis Pleyinge, 21
 Aaron, 229
 Abraham, 27, 59, 132, 135, 145, 153,
 197, 199, 200, 201, 202, 215, 217, 237,
 270, 356, 444, 482
 Abraham de Souzdal, 475, 776
 Abraham de Suzdal, 27, 132, 145
Ad mortem festinamus, 497
 Adam de la Halle, 695
 Adam de la Hálle, 665
 Adammán de Iona, 466
Adoratio crucis, 64, 78, 184, 231, 302, 337,
 340, 356, 390, 411
Adoratio Crucis, 64, 78, 184, 231, 302,
 390, 411
Adventus, 346, 711
 Aelrec de Rievaulx, 675
 Agnolo Gaddi, 282, 600
 Agobardo de Lyon, 64
 Airas Nunes (poeta gallego), 663
 Alain de Lille, 87, 647
Alberich, 649
 Albert van Ouwater, 334
 Alberti, 166, 174
 Alberto Castellani (*Liber sacerdotalis*), 448
Alcalde de Inocentes, 687
 Alejandro de Hales, 339
 Alejandro de Halle, 666, 675
 Alejo Fernández, 143
 Alemany, Mateo 37
 Alfonso de Cartagena, 710
 Alfonso II, 142, 682
Almedehu, 649
 Alonso de Cartagena, 718
 Alonso de Covarrubias, 639
 Alonso de Sedano, 37, 366, 368, 378,
 379
 Alonso del Campo, 34, 52, 53, 57, 88,
 340, 342, 353, 354, 355, 361, 370, 371,
 381
 Alvar García de Santamaría, 210, 716,
 743
 Alvaro de Luna, 253, 703, 710, 731, 742,
 749
 Amalario, 64, 65, 390, 433
Ambarvalia, 70
 Amiano Marcelino, 184
 Amós, 233
 Anás, 86, 152, 153, 362, 365
 André de Padilla, 345
 Andrea Bonaiuti, 131
 Andrea del Castagno, 126, 139
 Andrea della Robbia, 611
 Andrea di Bonaiuti, 481
 Andrea Pisano, 66
 Andreas de Prato, 252
 Angelo Nardi, 73
Angelot de la corda (Afarrasí,
 Concentaina...), 607
Annunciazione della Vergine, 217, 218
 Anselmo de Laon, 329, 375
 Antequera, 36, 210, 220, 508, 512, 546,
 565, 595, 621, 649, 709, 716, 747, 748
 Anticristo, 180, 253, 535, 537, 573, 645
 Antoine Caron, 134, 260, 713
 Antoine de la Sale, 189

Antoine de Lalaing, 426
 Antoine le Moutourier, 403
 Antoine Vérard, 210, 580
 Antón Pérez (pintor sevillano), 477
 Antón Sánchez de Segovia, 632
 Antoni Tallander (Mossen Borra), 509
 Antonio Becadelli, 714
 Antonio de Arfe, DCCLXXXI
 Antonio Vázquez (pintor), 468
 Antonio Vivarini, 606
 Apiano, 734
 Apuleyo, 131
Ara Coeli, 60, 256, 257, 258, 312
Aracelis, 120, 136, 139, 145, 256, 257, 467, 469, 475, 545, 596, 597, 607, 609, 610, 611, 613
Árbol de la Vida, 653
 Arcayos, 241, 243, 244, 269, 285, 759
 Arcipreste de Hita, 659, 695, 705
 Arcipreste de Talavera (*Corbacho*), 90, 509, 510, 521
Argadelo, 291, 304, 306
 Argote de Molina, 704
Arma Christi, 78, 232, 276, 353, 355, 377, 386, 512, 534, 732
 Arnau Bassa, 605
 Arnobio el Joven, 329
Arremedillo, 665, 691
Asunción de Dieppe, 607
Atollite portas, 81
Auto chamado da Lusitania, 248
Auto de exortação de guerra, 248
Aucto de como Santa María foi levada aos ceos (obra facticia), 667
Aucto de la Asunción de Nuestra Señora, 602
Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista, 625
Aucto de la paciencia de Job, 203, 207
Aucto de las donas que embió Adán a Nuestra Señora, 356
Aucto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora, 377
Aucto del Martirio de Sancta Eulalia, 621
 Ausonio, 657
Auto como San Juan fue concebido, 125
Auto da Alma, 277
 Gil Vicente, 37
Auto da Cananeia, 81
Auto da Festa, 727
Auto da Mofina Mendes, 157
Auto da pregação, 693
Auto de acusación contra el género humano, 60, 211
Auto de Adán, 144
Auto de El Juicio (corpus de Toledo), 148
Auto de la Ascensión, 470
Auto de la Asunción de Nuestra Señora, 595
Auto de la circuncisión de Nuestro Señor, 109
Auto de la confusión de San José, 271
Auto de la Entrada en Jerusalem, 236, 347
Auto de la Huida a Egipto, 56, 57, 277
Auto de la Oveja perdida, 637
Auto de la Pasión, 34, 52, 53, 56, 57, 88, 114, 340, 342, 353, 354, 357, 361, 370, 371, 374, 381, 435
Auto de la Piedad, 141
Auto de la Quinta Angustia, 167, 342, 396
Auto de la residencia del hombre, 32, 211

Auto de la Sepultura de Nuestra Señora, 595
Auto de la Sibila Casandra, 248
Auto de los Misterios de la Virgen, 248, 257
Auto de los Reyes Magos, 34, 49, 51, 52, 53, 56, 290, 291, 307, 309, 318, 319, 322, 323, 566, 646
Auto de los Santos Padres de Toledo, 565
Auto de quando Herodes mandó degollar a Sant Juan, 625
Auto de San Juan Bautista (Toledo), 625
Auto de Sant Iohan decollació (Corpus de Toledo), 148
Auto del descendimiento de la cruz, 168
Auto del Juicio, 535, 537, 565
Auto del rey Nabuc, 71
Auto del Sacramento, 236, 346
Auto llamado Lucero de Nuestra Salvación, 345, 355
Auto pascual de Juan de Pedraza, 435
Autos de Abraham, 199
Autos de pastores, 55, 759, 760
Autos sacramentales, 283, DCCLXXVII
Autos Sacramentales, 85, 643, 781
Balam, 167, 230, 234, 235, 236, 298, 689
Baccio Baldini, 254
Bailes del Oso, 700, 702
Bajadas del Ángel (Tudela, Peñafiel, Aranda...), 607
Baldassare Peruzzi, 259
Ball de la Mort, 61, 505
Balls de diables (en Cataluña), 552, 571
Bartolo de Sassoferrato, 60
Bartolo di Fredi, 204, 303
Bartolomé Bermejo, 266, 301, 396, 399, 438, 570, 587, 602, 608, 611, 650
Bartomeu Lluell, 36
Basilio el Grande, 21
Baudri de Bourgueil, 480
Bautista, 32, 81, 92, 128, 148, 160, 198, 207, 226, 233, 234, 257, 303, 333, 352, 534, 536, 617, 619, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 678, 679, 728, 755, 757, 768, DCCLXXX
Beatos, 154, 237, 574, 631
Beda, 69, 251, 290, 361, 466, 528, 543, 581
Belfagot, 649
Belzabuch, 649
Belzebú, 586
Bendicional de St. Ethelwold, 33, 276, 417
Benozzo Gozzoli, 29, 302, 305, 600, 601
Berceo, 26, 54, 227, 342, 418, 425, 435, 440, 566, 613, 614, 615, 658, 659, 673, 762
Bergeretta (danza litúrgica), 759
Bernal Madera, 781
Bernardino de Canderroa, 208
Bernardo Daddi, 521
Bernardo de Dous (escenógrafo gironés), 310
Bernat Martorell, 122, 212, 267, 386, 396, 422, 464, 479, 515, 630, 650, 739
Bernini, 35, 518
Berruguete, 145, 283, 354, 369, 373, 378, 599, 611

Berry, 124, 125, 149, 189, 222, 259, 266,
 268, 282, 301, 303, 308, 365, 383, 399,
 548, 567, 580, 626, 633, 705
 Bertoldo di Giovanni, 177
 Bofetón (máquina teatral), 131
 Bojordos, 741
 Bonamis (juglar portugués), 691
 Bonanno de Pisa, 128
 Boncompagno da Signa, 173
 Bonnanno de Pisa, 606
 Bono Giamboni (tratadista italiano), 647
 Bonvesin da Riva, 705
 Borrásá, 139, 268, 449, 509, 709, 778
 Borrásá, 36, 120, 151, 221, 387, 420,
 547, 567, 612
 Botticelli, 90, 136, 302, 600, 761
 Bramante, 35
Breve Sumário da História de Deus, 112, 114
Breve tratado para unos momos..., 718
 Brueghel, Peter, 692, 695, 726
 Brunelleschi, 35, 107, 126, 137, 138,
 217, 305
 Buffalmaco, 521
 Buonacorso Ghiberti, 138, 472
 Buontalenti, 35
 Burchard de Worms, 496
Burzud Braz Jezuz (drama bretón), 388
Cachimorros, 707, 727
Cadafall, 30
 Caifás, 86, 127, 152, 167, 198, 204, 337,
 364, 365, 366, 368, 426
 Caín, 86, 192, 193, 194, 195, 196
 Calderón, 32, 33, 505, 553, 626, 701
 Cáliz, 353
 Calpurnio Siculo, 131
Cancionero d'Ajuda, 681
Cantigas, 232, 241, 247, 285, 395, 544,
 559, 579, 613, 632, 667, 668, 674, 681,
 741
 Carbonell, 61, 487, 504, 506, 546
 Carlos el Calvo, 36, 734
 Carlos el Temerario, 36, 543
 Carlos Frei, 222, 444
 Carlos V de Francia, 145
Carmina Burana, 338, 427, 431, 555, 662,
 722, 756
Carmina Rivicullensia, 659
 Carnaval, 522, 694, 695, 705, 724, 747
Carolus, 166, 755, 758, 760, 761, 762, 763
 Carvajal y Hurtado, Luis, 506
Castel of Perseverance, 648
Castell of Perseverance, 209
Castillo de la Perseverancia, 30, 210, 739
Castissimum Marie Virginis vterm, 217, 265
Castle of Perseverance, 210, 538, 567, 648,
 739, 746
 Celos de José, 270, 271, 649, 771, 774,
 776
Cena de Arrás, 657, 658
Ceremonial de Sacristía de la Catedral de
 Palma de Mallorca, 623
 Cervantes, 121
 Cesareo de Arlés, 289
 Cesareo de Heisterbach, 583
 Cesáreo de Heisterbach, 209
 Ch. Marlow, 556, 587
Chester, 18, 71, 77, 88, 175, 197, 202,
 253, 257, 270, 272, 275, 278, 290, 310,

- 327, 383, 426, 458, 460, 473, 534, 535,
536, 537, 545, 556, 560, 561, 572, 575,
580, 582, 583, 584, 635
- chorea*, 758, 761
- Chretien de Troyes, 736
- Chrétien de Troyes, 730
- Christian Winck, 459
- Christos Paschon* (drama bizantino), 772
- Chronicon Livoniae*, 43, 225
- Cicerón, 24, 169, 657, 658
- cinta de Santo Tomás, 141, 600, 601,
602, 608, 611
- Claude Gillot, 459
- Claus Sluter, 152
- Clemente de Alejandría, 757
- Clemente de Roma, 619
- Cobles de la Mort*, 61
- Códice Calixtino*, 92, 147, 659, 666
- Códice de Autos Viejos*, 13, 32, 57, 60, 168,
200, 203, 211, 345, 356, 377, 378, 383,
441, 467, 553, 595, 603, 617, 625
- Códice Llabrés*, 58, 59, 506
- Coena Cypriani*, 658, 694
- Cola dalla Matrice, 613, 634
- colometa*, 221, 475, 476, 656
- colometas*, 56, 221, 477, 479
- Combate entre Don Carnal y Doña
Cuaresma*, 695
- Comedia Rubena* (Gil Vicente), 553
- Comédia sobre a Devisa da Cidade de
Coimbra*, 726
- Comendador Román, 355, 362, 384
- Commedia dell'arte*, 450
- Commedie dell'arte*, 726
- Condenas conciliares, 670
- Conrad de Soest, 603
- Conrado de Hainburg, 69
- Consagración, 78, 79
- Consueta antigua de Zaragoza (finales
del XVI), 467
- Consueta de la catedral de Gerona* (1360), 428
- Consueta de la Nativitat de Jesús Christ*, 259
- Consueta de la Nativitat de Jesús-Christ*, 60,
258, 270
- Consueta de la Passio de Sant Jordi*, 59
- Consueta de la Resurrectió de Jesuchrist*, 441,
444
- Consueta de los santos Crispín y Crispiniano*,
618
- Consueta de S. Francesc*, 59
- Consueta de San Felix de Gerona, 149
- Consueta de Sanctis*, 162
(Mallorca), 148
- Consueta de Sant Crespi y Sant Crispinià*, 59
- Consueta de Sant Cristofol*, 59
- Consueta de Sant Eudald*, 573
- Consueta de Sant Jordi*, 59
- Consueta de Sant Mateu*, 59
- Consueta de Sant Pau*, 59
- Consueta de Santa Agata*, 619
- Consueta de tempore*, 162, 227, 449
- Consueta del Doctor Arce, 55, 357, 435
- Consueta del Gloriós Sant Christófol*, 672
- Consueta del Juy*, 60, 99, 534, 535, 536,
556, 557, 563, 637, 649
- Consueta del Martiti de Sant Cristofol*, 59
- Consueta del sacrifici de què Abram volia fer
de son fill Isach*, 200

Consueta del Sacristán, 148, 162, 227, 596, 685
Consueta del tres Reis d'Orient, 314
Consueta gerundense de 1360, 149, 226, 265
Consueta per la nit de Nadal, 60, 258
Consueta Per la Nit de Nadal, 59
Consueta Sant Crespí y Sant Crespiniá, 573
Consuetas hagiográficas catalanas, 618
 Contorsionistas, 677, 679, 680, 681, 702, 754
Contra Judaeos, Paganos et Arrianos Sermo de Symbolo, 83, 225, 226, 239, 241
Coplas de Mingo Revulgo, 280, 710
 Cornelis Engelbrechtz, 164
 Cornelius Engerbrechtsz, 576
 Cornelius Scribonius, 545
 Cornellis de Holanda, 91, 378, 384, 582, 603
 Correggio, 278, 462
Córrer les armes (ceremonia parateatral catalana), 487
 cortina, 127, 140, 141, 142, 143, 265, 267, 273, 285, 300, 355, 374, 415, 437, 459, 467, 597
 Cossimo Rosselli, 306, 601, 611
Covarrubias y Horozco, Sebastián, 322, 513, 552, 553, 684
Coventry, 121, 129, 130, 161, 266, 270, 281, 283, 284, 290, 315, 323, 339, 347, 354, 360, 382, 386, 461, 473, 536, 550, 556, 560, 564, 565, 634
 Crisóstomo, 41, 311, 312, 313, 314, 319, 325, 375, 437, 631, 679, 728, 754, 756, 770
 Cristóbal Villalón, 425
 Cristóvão de Figueiredo, 371
Crónica del Halconero de Juan II, 749
Crónica Silense, 76
Croxton Play of the Sacrament, 275, 573, 620, 779
Cuaderno de Secretos, 121, 140, 152, 153, 162, 355, 361, 368, 370, 383, 387, 388, 406, 556, 568, 572, 620
Cuatro hijas de Dios, 54, 211
 Cuerno (en la subida al Calvario), 285, 297, 325, 376, 377, 568, 584
Cursor Mundi, 196, 210, 746
 Cynewulf, 466
 D. Duarte de Portugal, 735
 D. Juan Vich y Manrique, 249
 Dalmacio de Mur (obispo de Zaragoza), 343
 Dalmau, 37, 149, 218
 Damián Forment, 37, 404
Dança general de la Muerte, 493, 500, 503, 504, 505, 506, 519
Dance (baile teatral aragonés), 754
 Daniel, 74, 93, 227, 229, 233, 234, 254, 272, 523, 679
Dannazione di Giuda, 31
Dansa de la Mort, 61, 504
dansa dels porrots, 724
 Dante (*Divina Comedia*), 535, 541, 548, 570, 588, 749

Danza de la Muerte, 46, 55, 56, 61, 84, 85,
 94, 95, 165, 489, 490, 495, 497, 503,
 506, 508, 509, 510, 513, 516, 517, 521,
 533, 756
 Danza de la Virgen (Isal de Hierro), 760
 Danzaderas, 677
 David, 181, 202, 208, 209, 233, 234, 237,
 239, 322, 355, 477, 540, 631, 639, 640,
 675, 676, 682, 701, 702, 757, 758, 759,
 DCCLXXX
De altercatione Ecclesiae et Synagogae, 226
De Altercatione Ecclesiae et Synagogae
 (sermón pseudoagustiniano), 644
De gemma animae siue de diuinis officiis
 Honorio de Autun, 64
De Tribus Mariis, 28, 413
Depositio, 47, 55, 56, 99, 337, 340, 390,
 392, 393, 394, 401, 411, 412, 415, 417,
 421, 436, 456
Descenso de Cristo a los Infiernos, 80, 131,
 555, 556
Descensus ad Inferos, 80
Desenclavo, 384, 391, 394
 Despedida de Cristo de su Madre, 345
Devallament de la Creu, 30, 392, 397
Devallaments, 59, 341
 Diablerías, 551, 576
Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa, 57
Dicesa di Gesù nell'Inferno (lauda italiana),
 535
 Diego de Arnedo, 249
 Diego de San Pedro, 88, 721, 749
 Diego de Sanpedro, 342, 355, 362, 371,
 374, 384, 732
Dies irae, 239, 496
Dies Irae, 239
Digby, 71, 401, 461, 528, 556, 569, 570,
 629, 630, 632
 Dimas y Gestas, 388, 389, DCCLXXX
 Diodoro, 734
 Diogo Contreiras, 345
 Dionisio el Cartujano, 508, 518
 Dirck Bouts, 349
Disputa de las Cuatro Virtudes, 209, 210,
 211, 644
Disputación del alma y el cuerpo, 566
Divina Comedia
 Dante, 26
doble Credo, 254, 654, 655
Dom Duardos, 726
 Domenico de Michelino, 570
 Don Juan Manuel (*Tratado de la*
Asunción), 594
 Donatello, 35, 122, 130, 131, 147,
Drama Asuncionista de Tarragona, 60, 99,
 594, 606
 Drama de Benediktbeuern, 216, 227,
 280, 329, 338, 662
 Drama de la Ascensión de Moosburg,
 218, 468, 469, 471, 473, 474, 635
Drama pascual de Viena, 460
 Duarte de Brito, 720
 Duccio, 267, 360, 382, 405
 Duque de Berry, 124
 Durando de Mende, 758
 Durero, 72, 73, 118, 345, 354, 359, 361,
 365, 367, 444, 460, 561, 691, 716, 729
Ecce homo, 372, 374

Eduardo IV, 145

Efren el Sirio, 421

Egidio Romano, 174

Egloga de Antruejo (de Juan del Encina), 695

Égloga de la Resurrección, 81, 441, 443

Egloga de Navidad, 286, 760

Egloga de Plácida y Victoriano, 684

Egloga de Plácido y Victoriano, 450

Egloga del Molino de Vascalón, 56

Eglogas de Antruejo, 695, 746

El Bosco, 36, 104, 269, 275, 296, 382, 539, 551, 556, 562, 566, 567, 568, 570, 580, 586, 587, 720

El Doctor y el Bachiller, 61

El Greco, 345, 353, 370, 589

Elevatio, 47, 56, 80, 99, 390, 411, 412

Elredo de Rielvaux, 172

Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos, 490, 492, 494, 498, 511, 515, 521

Enguerrand Quarton, 606

Enrique de Laon, 736

Enrique de Villena, 210, 709

Entradas Reales, 48, 56, 61, 107, 133, 210, 522, 617, 648, 665, 671, 690, 710, 711, DCCLXXVIII

Entramés del bisbató, 685

Entremés de la Creació, 188

Entremès de les Galeres, 344

Entremés de San Vicente, 60, 618

Entremés del pastor y las siete artes liberales, 725

Entremeses, 13, 35, 36, 37, 133, 218, 278, 628, 636, 637, 639, 690, 694, 708, 709, 710, 712, 718, 719, 723, 728, 738, 747, 777, 778, 779, 781

Epistola farcida del martiri de Sant Esteve, 620

Epístolas farcidas, 60, 147, 618

Erasmus de Rotterdam, 660

Esteban de Burgos, 488, 609

Esteban de Tournai, 674, 675

Esteban de Tournay, 87, 209

Esteban Martín (autor teatral), 125

Esther, 230

Ethelwoold (obispo de Winchester), 411

Eusebio de Cesarea, 142, 239, 757

Evangelio de Nicodemo, 77, 80, 81, 347, 348, 375, 377, 379, 381, 437, 438, 440, 535, 541, 562, 572

Everyman, 648

Eximenis, 312, 443, 636, 669

F. Ricci, 73

Famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos de Castellón, 594

Farsa de Abraham, 125

Farsa de Avila, 710

Farsa del glorioso Nacimiento, 727

Farsa del Mundo y Moral, 548, 595

Farsa del nacimiento de Nuestro Señor, 228

Farsa sacramental de la residencia del Hombre, 211

Farsas, 34

farsas chariváricas vascas, 695

Federico II, 61, 177, 522, 715, 747

Felipe II, 133, 449, 545, 548, 698, 712, 713, 715, 736

Felipe III, 134, 715
 Feo Belcari, 137, 176
 Fernando Gallego, 143, 369, 370, 374, 624
 Fernando I, 76, 712, 723
 Fernão de Muñoz, 254
 Ferrand González, 653
 Ferrer Bassa, 119, 264, 293, 305, 368, 402, 605, 650, 755
Festa do Boi (de Allariz), 704
 Festaiuoli, 164
Fet de la Coloma
 Lérida, 37
Fiesta de los Locos, 235, 683, 684, 758
Fiesta del Asno, 683, 688
 Filippo Barbieri, 247, 252
 Filippo Lippi, 166, 279
 Filón de Bizancio, 391
 Flavio Josefo, 319, 320, 625, 626
Fortalitium Fidei, 377, 743, 749
 Fouques de Marsella (juglar y arzobispo de Toulouse), 674
fous, 378, 684, 691
 Fra Angelico, 132, 462
 Fra Angélico, 90, 139, 296, 302, 537, 547, 570, 588
 Francesc d'Olesa, 61, 506
 Francesc Moner, 718
 Francesco d'Angelo, 35
 Francesco da Barberino, 520
 Francesco d'Angelo, 137
 Francesco del Cossa, 716
 Francesco di Giorgio Martini, 548
 Francesco Lavrana, 714
 Francesco Traini, 521
 Francisco de Amberes, 37
 Francisco de Cetina., 609
 Francisco de las Cuevas, 137, 549
 Francisco de las Cuevas, 637, 727
 Francisco de Madrid, 56, 710
 Francisco Guillen, 37
 Francisco Henriques, 72, 157
 Francisco Serra II, 264, 267
 Francisco Solibes, 609
 Francisco Solives, 635
 François Villon, 544, 569
 Fray Ambrosio de Montesinos, 312, 355, 384
 Fray Anselmo Turmeda, 249
 fray Antonio de San Jerónimo, 375
 Fray Hernando de Talavera, 688
 Fray Iñigo de Mendoza, 54, 93, 165, 269, 278, 285, 286, 384, 507, 633, 761, 766
 Fray Iñigo de Mendoza, 280
 Fray Ínigo de Mendoza, 313
 Fray Toribio de Benavente, 135, 310, 449
 Fulberto de Chartres, 593, 614
 G. de Malaterra, 735
 Gabriel Sampol, 715
 Gaetano Gigante, 672
 Gaetano Patalano, 600
 García de San Esteban (iluminador del *Fortalitium Fidei*), 377, 749
 Garcia Fernandes, 444
Garcineida, La pieza paródica, 662
 Gaspar Vaz, 144

Gautier de Metz, 545
 Gautier de Orléans, 680
 Gentile da Fabriano, 302, 608, 612, 634
 Geraldo de Cambria, 171
 Gerard David, 284, 382
 Gerau Gener, 268, 570
 Germain Pilon, 624
 Germán I (patriarca de Constantinopla),
 274
 Germana de Foix, 61, 133
 Gero de Reichersburg, 462
 Gerolamo de Vicenza, 608
 Gerónimo de Blancas, 546
 Gerrico (Abad cisterciense), 274
 Gervasio de Tilbury, 189, 256
 Ghirlandaio, 72, 302, 310, 314
 Giambono, 138
 Gian Francesco Penni, 462
 Gil de Morlanes, 488, 639
 Gil de Siloé, 107, 352, 628, 729
 Gil de Zamora, 54, 211
 Gil Vicente, 37, 81, 101, 103, 112, 114,
 140, 157, 248, 254, 257, 277, 283, 285,
 298, 309, 316, 371, 441, 505, 553, 557,
 693, 710, 718, 726, 754
 Gilabertus de Autun, 531
 Gilberto Crispin, 182
 Gilberto de Tournai, 644, 645
 Giotto, 112, 124, 125, 126, 131, 176,
 184, 221, 223, 293, 297, 309, 324, 330,
 334, 378, 405, 414, 424, 440, 461, 588,
 601, 766
 Giovanni Bellini, 130, 131, 275, 302
 Giovanni Cauli di San Gimignano, 765
 Giovanni di Balduccio, 391
 Giovanni di Benvenuto, 602, 612, 634
 Giovanni di Paolo, 548, 602, 613, 634
 Giovanni di Ser Giovanni, 138, 716
 Giralte de Bruselas y Juan de Balmaseda,
 471
Girándolas, 136, 137, 217, 709, 761
 Giulio Romano, 462
Gloria in Excelsis Deo, 632
 Godofredo de Monmouth, 745
 Godofredo de Viterbo, 256
 Gofredo de Vinsauf, 172
 Goliardos, 659, 660
 Gómez Manrique, 22, 34, 49, 51, 52, 56,
 57, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 283,
 330, 339, 355, 666, 669, 718
 Goya, 354, 703, 704
 Grão Vasco, 67, 72, 144, 350, 481
 Grau Gener, 129, 269
 Greban, 46, 270, 327, 554
 Grebán, 283, 350
 Gréban, 85, 152, 161, 210, 212, 221,
 222, 268, 269, 326, 328, 329, 339, 359,
 363, 367, 376, 379, 382, 386, 388, 399,
 400, 401, 425, 441, 442, 461, 478, 580,
 625, 628
 Gregorio de Nyssa, 21, 757
 Gregorio de Tours, 593
 Gregorio Fernández, 395, 396
 Gregorio IX (*Decretales*), 670
 Gregorio Lopes, 267, 269
 Gregorio Magno, 78, 170, 375, 640
 Gregorio Nancianeno, 322, 676, 757

Gregorio Nanzianeno, 193, 389, 771, 772, 775
 Grünewald, 194, 204, 365, 382, 385, 759
 Guglielmo Ebreo, 174, 755
 Guido della Colonne, 581
 Guillaume Deguileville, 215, 447
 Guillebert de Metz, 493
 Guillem Vilasclar, 641
 Guillermo de Gante, DCCLXXXI
 Guillermo de Hirsau, 171
 Guillermo de Machaut, 763
 Guillermo Durando, 21, 69, 75, 77, 79, 81, 119, 480, 653, 739, 742, 758
 Guillermo Sagrera, 640
 Gutierre Díaz de Gámez, 744
 Guyot Marchand, 490, 517
 Habacuc, 227, 229, 230, 233, 234, 272
Haller Passionspiele, 584
 Hans Acker (vidriero), 580
 Hans Baldung Grien, 183
 Hans Folz (dramaturgo de Nuremberg), 695
 Hans Rosenplüt (dramaturgo de Nuremberg), 695
 Hartman von Aue, 730
 Hédroit (forjando los clavos de la cruz), 362, 363
 Heinrich von Lettland, 43, 225
 Helinant de Froidmont, 492
 Hermanos Becerril (orfebres), 254
 Hermanos Limbourg, 124, 222, 303, 471, 548, 567
 Herodes, 36, 59, 86, 112, 113, 123, 152, 154, 174, 180, 259, 291, 300, 304, 305, 306, 308, 309, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 360, 365, 552, 555, 622, 625, 627, 646, 657, 678, 679, 684, 685, 773
 Herodías, 326, 625, 626, 627, 679, 680, 754
 Herodoto, 494, 721
 Herrada de Landsberg, 99, 428, 644, 647
 Herrada de Landsberg, 18
 Hesychius, 226, 775
 Higa/*liga*, 176, 371
 Hilario, 40, 42, 88, 335, 525
 Hildeberto de Le Mans, 593
 Hildegarda de Bingen, 555, 647
 Holbein, 176, 508, 514, 598
Holkham, 34, 176, 363, 550, 551, 563
Homilias del monje Jacobo, 773, 775
Homilias del monje Jacobo, 124, 270
 Honorio de Autun, 21, 42, 64, 70, 79, 84, 91, 480, 613, 675, 721, 757, 758
 Horacio, 20, 25
 Horizonte de expectativa, 41
Hortolanus, 413, 462
Hortus Deliciarum, 18, 199, 201, 324, 376, 543, 570, 644, 689, 748
 Hosteleros (en la Última Cena), 350
 Hubert de Caillaux, 624
 Hubert de Cailleau, 30, 36, 124, 130, 155, 366, 545, 589
 Hugo de S. Víctor, 437
 Hugo de San Victor, 171, 172, 173, 209
 Hugo de San Víctor, 23, 87, 171, 209, 658
 Hugo de St. Victor, 562

Hugo Van der Goes, 268

Humilitas et sublimitas (tópico retórico), 553, 657

Huon de Méry, 750

Hypapante, 67

Ibn al-Kinānī, 681

Improperia, 77, 78, 232, 337, 356

Indulgentia, 77

Inigo Jones, 36

Inocencio III, 18, 69, 256, 670, 675

Interián de Ayala, 265, 426, 445

Isaac, 59, 67, 86, 135, 187, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 215, 275, 297, 444, 449

Isaac Bruun, 601

Isabel de Villena, 23, 214, 372, 441, 443, 444, 464, 766

Isaías, 109, 222, 227, 230, 233, 234, 237, 253, 254, 272, 289, 366, 442, 518, 523, 541, 721

Israel Van Mecknem, 627

Iudici Signum, 225, 239, 246, 248, 251, 500

Jacob, 59, 79, 210, 230, 317, 444, 629

Jacobo de Cordone, 765

Jacobo de Kokkinobaphos, 773

Homilías, 124

Jacobo de Vorágine, 69, 70, 214, 441, 593

Jacobo Florentín, 404

Jacopo del Sellaio, 132

Jacopone da Todi (Laudario), 561

Jaquemart de Hesdin, 124, 222, 405

Jacques Callot, 562

Jacques Daret, 36

Jacques de Vitry, 88, 90, 583, 585

Jaime Ferrer I, 628

James Pilkington, 474

Jan Mostaert, 443, 444

Jaquemart de Gielée, 45

Jaquemart de Hesdin, 131, 383

Jaques Daret, 156

Jaques Perut (escultor de la Puerta Preciosa de Pamplona), 597

Jaume Alcover, 37

Jaume Ferrer, 125, 143, 156, 446, 448, 548, 633

Jaume Ferrer II, 125, 446, 448, 633

Jaume Huguet, 163, 223, 306, 344, 386, 405, 619, 639, 640

Jaume Roig de Corella

Libre de les dones, 748

Jean Beleth, 69, 690, 758

Jean Bodel, 86, 665

Jean Bourdichon, 208, 478

Jean de Colombre, 208

Jean de Mandeville, 723

Jean Fouquet, 30, 36, 121, 130, 139, 147, 161, 278, 303, 369, 379, 547, 556, 578, 611

Jean Froissart, 256, 572, 712, 725, 726, 735, 742, 745

Jean Gerson, 269, 493, 504, 688, 689

Jean le Bouteiller, 460

Jean Le Fèvre, 490, 492, 502, 503, 507

Jean Mandyn, 204

Jean Michel, 20, 153, 155, 161, 190, 210, 333, 339, 349, 350, 351, 363, 366, 367,

379, 382, 383, 401, 406, 425, 439, 441,
 458, 461, 478, 554, 565, 588, 626, 628
 Jean Pucelle, 124, 222, 405
 Jean Wauquelin, 722
 Jenofonte, 184, 301
 Jeremías, 168, 226, 227, 229, 233, 234,
 254, 317, 355, 541, 775
 Jerónimo Münzer, 217, 740
Jeu d'Adam, 46, 144, 177, 189, 194, 232,
 461, 552, 572, 581, 754
Jeu de la Feuille, 695
Jeu des Trois Rois (Neauchatel), 283, 308,
 320
Jeu normando de Santa Catalina, 673
 Joan Antigó, 278
 Joan Caera, 37
 Joan Desí, 37
 Joan Just y Juan González
 (escenógrafos), 470
 Joan Mates, 445, 536, 570, 623
 Joan Nunes Camanes, 667, 668
 Joan Reixac (o Rexach), 139, 293, 479
 João Soares Coelho (juglar), 668
 Joanot Martorell
Tirant lo Blanch, 738
 João de Castilho, 254
João o Verde, 705, 727
 Job, 33, 74, 127, 180, 202, 203, 204, 205,
 206, 207, 365, 555, 557, 559, 566, 567,
 572, 669
Joch de la stela, 291
Jogo da tavolada, 741
 Johannes Malalas, 256, 259
 John Bromyard, 583, 587, 739
 Jörg Breu el Joven, 538
 Jorge Afonso, 348, 385, 444
 Jorge de Nicomedia, 405, 446
 José Caudí, 118
 Juan Correa de Vivar, 305, 370, 396,
 537, 599
 Juan de Arfe y Villafañe, DCCLXXXI
 Juan de Borgoña, 396, 537, 548
 Juan de Figueroa, DCCLXXXI
 Juan de Flandes, 334, 353, 369, 378, 381,
 385, 405, 438, 443, 444, 462, 468, 472,
 479, 628
 Juan de Juanes, 154, 612
 Juan de Juni, 354
 Juan de Mal Lara, 713
 Juan de Mandeville, 189
 Juan de Mena, 253, 749
 Juan de Metz, 655
 Juan de Padilla, 83, 94, 371, 373, 384
 Juan de Quirós, 271
 Juan de Salisbury, 42, 47, 182, 643, 755
 Juan de Sevilla o Hispalense, 126, 635
 Juan de Toledo, 37
 Juan de Ypres, 727
 Juan del Encina, 13, 51, 53, 248, 253,
 280, 285, 286, 313, 357, 379, 553, 684,
 695, 746, 754, 760
 Juan Fernández de Heredia, 61
 Juan I, 36, 311, 391, 741
 Juan Imberto (II), 354
 Juan Oliver, 168, 385, 468, 759
 Juan Vélez, 690
 Juan Vicente Masip, 609
 Judith, 59, 208, 230, 619

- Juego del Rei Pàssero*, 687
- Juegos de cañas, 740
- Juglaresas y juglares, 677, 679, 680, 681, 720, 723, 754
- Juliana de Lieja, DCCLXXVII
- Juliano de Vezelay, 236
- Juliano *el Apóstata*, 770
- Juseph Beli, 510
- Jutgamen General*, 212
- Jutgament General* (drama provenzal), 586
- Konrad von Soest, 352, 353
- Konrad Witz, 126, 644
- Kronijk van Vlaenderen*, 32
- L'Antichristo e il Giudizio Finale* (Lauda italiana), 586
- La bele Aelis* (carola francesa), 762
- La Calandria*, 14
- La creació del món*, 188
- entremés en Barcelona, 144
- La Mort i la Donzella*
- cançión popular, 61
- La Patum* (festejo en el Corpus de Berga), 553
- Lactancio, 251, 253
- L'advocacie Notre Dame, ou la Vierge Marie plaidant contre le diable*, 60
- Lamentaciones fechas para la Semana Santo*, 47
- Lamento de Raquel, 319
- Lauda Asuncionista de Orvieto*, 606
- Lauda iuditti* (pieza italiana), 573
- Laus pro festo Epiphaniae* (lauda de Perugia), 306
- Lázaro, 333
- Le jour du Jugement*, 19
- Le Martyre de St. Pierre et de St. Paul*, 573
- Le Miracle de Théophile* (véase también Rutebeuf), 614
- Leodegarius (escultor en Nájera), 531
- León Magno, 325, 372
- Leon Picardo, 73
- Leonardo, 35, 132, 174, 352, 725
- Leucio, 591
- Leyenda Áurea*, 263
- Leyenda Dorada*, 17, 54, 70, 210, 212, 256, 260, 263, 276, 301, 312, 314, 320, 329, 377, 437, 441, 442, 447, 448, 511, 593, 597, 600, 604, 628, 633
- Leyenda Dorada..*, 17
- Libanio, 770
- Liber Mozarabicus Sacramentorum*, 527
- Liber Mozarabicus Sacramentorum* de Silos, 527
- Liber Mozarabicus Sacramentorum*, 593
- Liber Sacerdotalis*, 81, 448
- Libro de Aleixandre*, 705, 706, 721
- Libro de Buen Amor*, 660, 705, 707
- Libro del caballero Zifar*, 90, 743
- Lippo Memmi, 766
- Literatura de visiones, 189, 541, 543, 558
- Livre d'Heures* de Etienne Chevallier, 30
- Llanto de Raquel, 317
- Llibre de les solemnitats* de Barcelona, 548, 634
- Llibre de Solemnitats*, 723
- Llibre del romiatge del venturós pelegrí*, 61

- Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar'*,
60, 258
- Lope de Vega, 109, 557, 690
- López de Yanguas, 285, 548, 595
- López Ranjel, 727
- Lopo Lias (juglar), 668
- Lorenzetti, 68, 69, 125, 284, 350, 399,
402, 519
- Lorenzo di Pietro, 580
- Los set Sagraments*, 60
- Lucas Cranach, 370, 683
- Lucas de Heere, 134, 713
- Lucas de Iranzo, 291, 310, 565, 703,
718, 740, 746, 750, 751, 754
- Lucas de Leyden, 576
- Lucas Fernández, 114, 228, 342, 357,
361, 374, 435, 553
- Luciano, 131, 169
- Lucifer*, 649
- Ludolfo de Sajonia, 210, 214, 221, 222,
312, 361, 384, 388, 441, 443, 766
- Ludus Coventriae*, 71, 146, 153, 158, 165,
195, 197, 201, 210, 219, 220, 267, 270,
326, 347, 353, 360, 362, 365, 370, 375,
385, 386, 401, 445, 455, 458, 472, 528,
537, 592, 606
- Ludus de Antichristo* (drama de
Tegernsee), 534
- Ludus de Anticristo*, 645
- Ludus de Decem virginibus* de Eisenach,
525
- Ludus Paschalis* de Praga, 427
- Ludus valde sumptuosus*, 34
- Luis Alimbort, 386
- Luis de Morales, 72, 368
- Luis Milán, 61
- Luis Quiñones de Benavente, 506
- Luis Velez, 368
- Lupercalia*, 70
- Macario de Alejandría, 574
- Machabeorum Chorea*, 497
- Macías Carpintero, 731
- Macometo, 586
- Macrobio, 327, 684
- Madonna de la Humildad, 176
- Maestro Alexis, 175
- Maestro Antonio, 582
- Maestro Bertram, 276
- Maestro de 1355, 143
- Maestro de Agüero, 677
- Maestro de Aix, 223
- Maestro de Avila, 156, 315
- Maestro de Baltimore, 305
- Maestro de Burgo de Osma, 634
- Maestro de Cardona, 634
- Maestro de Estimariú, 143
- Maestro de Estopinyán, 126
- Maestro de Flemalle, 143, 155, 223, 405
- Maestro de Guimerá, 635
- Maestro de la leyenda de Santa Ursula,
143
- Maestro de la Pasión de Lyrerbergschen,
613, 634
- Maestro de la Vida de María, 370
- Maestro de Lanaja, 628, 630
- Maestro de las predelas (mallorquín),
601
- Maestro de las Once Mil Vírgenes, 634

Maestro de los Balbases, 156, 362, 370, 582
 Maestro de los Cipreses, 611, 613, 634
 Maestro de Miraflores, 624, 627
 Maestro de Morata, 576
 Maestro de Nogueira, 446, 468
 Maestro de Osma (Jerónimo Espinosa?), 749
 Maestro de Perea, 444, 445
 Maestro de Portillo, 156
 Maestro de Retascón, 362, 479
 Maestro de Retáscon, 221
 Maestro de Rubielos, 609
 Maestro de Rubió, 449
 Maestro de San Esteban, 368
 Maestro de San Juan de la Peña, 677
 Maestro de Sancho de Rojas, 635
 Maestro de Sigena, 264
 Maestro de Sopenetrán, 603
 Maestro de Tarragona, 349
 Maestro del Clavel (suizo), 479
 Maestro del hijo pródigo, 304
 Maestro del Obispo Galiana, 630, DCCLXXX
 Maestro E. S., 255
 Maestro Ermengol, 743
 Maestro Francke, 130
 Maestro Franke, 277
 Magdalena, 155
 Magdalena, 110, 132, 140, 166, 177, 190, 204, 206, 223, 324, 335, 336, 343, 350, 387, 388, 390, 396, 402, 403, 413, 421, 425, 427, 429, 430, 432, 442, 453, 460, 461, 462, 528, 555, 556, 617, 628, 629, 630, 728, 755, 759, DCCLXXX
 Magos, 12, 86, 105, 107, 123, 132, 137, 140, 156, 166, 184, 209, 213, 235, 259, 262, 265, 266, 274, 277, 278, 281, 282, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 316, 317, 318, 320, 322, 327, 328, 533, 592, 664, 670
 Mandorlas, 136, 137, 138, 139, 161, 472, 473, 597
Mangranas, 596
Mansiones, 43, 98, 115, 117, 122, 125, 126, 130, 140, 343, 366, 589, 627
 Mantegna, 131, 137, 139, 302, 353, 472, 580, 604, 610, 716
Manu velata, 78, 184, 185, 302, 356, 398
 Manuel Jiménez, 367
 Marçal de Sax, 619, 700
 Marciano Capella, 210
 Marcolfo y Salomón, 693
 Margarita de Austria, 134, 443, 462, 519, 698
 Margarita de York, 36
 María de Luna, 36
 María Pérez Balteira (*soldadeira*), 674
 Martín Díez de Liatzasolo, 404
 Martín el Humano, 36
 Martín el Humano, 36, 256, 712
 Martín el Humano (festejos en su coronación), 546
 Martín Pérez (*Libro de las Confesiones*), 577, 666, 675, 680, 723

Martín Polono, 256
 Martín Schongauer, 362
 Martínez Montañés, 395
 Masaccio, 35, 126
Mascarón, 60
 Masolino, 126, 137, 138
 Massacio, 171
 Massolino, 138
Master of the Dominican Effigies, 480
 Mateo Alemán, 165, 686
 Mateo Ferrer, 36
 Mateo Ortoneda, 278, 314
 Matfree Ermengaud
 Breviario de Amor, 324
Matmona, 649
 Matteo Giovanetti, 627
 Matteo Palmieri, 257, 303
 Maximiliano, 134, 716, 735
Mayos, 705, 731
Meditationes, 17, 23, 73, 210, 212, 214,
 219, 220, 222, 223, 263, 268, 270, 273,
 293, 345, 383, 384, 390, 395, 399, 439,
 441, 448, 622, 765, 766, 767, 768, 769
Meditationes vitae Christi, 17, 23, 214, 220,
 395
 Melchor Broederlam, 71
Mêlés, 734, 743, 750
 Memling, 29, 155, 156, 268, 343, 445,
 540, 588
 Menologios, 705, 706, 707
 Mercadé, 19, 210, 263, 269, 281, 327,
 339, 363, 379, 382, 401, 626, 656
 Metodio de Olimpia, 527
 Michael Parcher, 277, 606
 Michael Wolgemut, 372
 Miguel Alcañiz, 468, 640
 Miguel Angel, 54, 56, 150
 Miguel Ángel, 163, 254, 548, 580, 589
 Miguel de Alcanyis, 601
 Miguel Esteve, 445
 Miguel Ximénez, 640
Miles christi, 621
Mind (moralidad inglesa), 552
Mio Cid, 45
Mio Cid, 26
Mirabilia urbis Romae, 256, 701
Miracles de Ste. Geneviève, 584
 Mirk (predicador inglés), 648
 Misa, 51, 54, 63, 64, 65, 145, 199, 216,
 223, 227, 239, 261, 275, 285, 289, 296,
 337, 640, 671, 759
 Misa farcida, 147
Misal de Robert Jumièges, 33
Missa Aurea, 216, 221, 222, 223
Mistère du Jour dou Jugement, 142, 191, 554
Mistère du Viel Testament, 208
Misteri Assumpcionista Valenciá, 23, 125,
 464, 598
Misteri d'Adam i Eva, 190, 461, 517, 582
Misteri de Adam y Eva, 450
Misteri de Adan i Eva, 59
Misteri de Elche, 450
Misteri de San Cristofol, 34, 59
Misteri de San Eudald, 59, 618
Misteri de Santa. Agata, 59
Misteri del Rey Herodes, 129, 291, 319
 Misterio de Chantilly, 284
 Misterio de Elche

- Misterí, 29, 34, 106, 114, 118, 122, 154, 167, 257, 467, 469, 595, 597, 599, 603, 606, 607, 608, 609, 610, 611
- Misterio de la Anunciación* (drama bizantino), 774
- Misterio de la Concepción y la Natividad de la Virgen* de Rouen, 210, 221, 222, 283 624
- Misterio de la Encarnación y la Natividad* de Rouen, 212, 263, 268, 544, 766
- Misterio de los Hechos de los Apóstoles*, 152, 545, 567, 588, 599
- Misterio de Olite*, 607
- Misterio de San Martín* de Andrieu de la Vigne, 571
- Misterio de Santa Apolonia*, 36
- Misterio de Santa Genoveva, 351
- Misterio del Rey Herodes*, 305
- Mitra, 71, 141, 294
- Moisés, 79, 131, 152, 162, 163, 164, 167, 185, 227, 229, 233, 234, 355, 696, DCCLXXX
- Molanus de Lovaina, 265
- Momería* de Francesc Moner, 718
- Momos*, 159, 210, 657, 671, 690, 718, 746
- Monólogo do Vaqueiro*, 283
- Mons, 130, 162, 190, 323, 465, 467, 556, 560, 564, 580
- Montecasino*
- Pasión, 34, 94, 120, 337, 338, 340, 343, 359, 361, 375, 376, 380, 391, 400, 555
- Moralité des sept vertus et des sept péchés mortels*, 648
- Moros y Cristianos, 750
- Mors de la Pomme*, 515, 516
- Mozárabe (liturgia hispana), 50, 51, 77, 243, 244, 291, 390, 420, 759
- Murillo, 395
- Mystère d'Octavien et de la Sibylle*, 260
- Mystère de Chaumont*, 625
- Mystere de l'Incarnation et Nativité de N. S. JesuChrist* de Rouen, 564
- Mystère de la patience de Job*, 203
- Mystere de la Resurrection*, 564
- Mystère de la Résurrection*, 190, 478
- Mystère de la Vengeance*, 210
- Mystere de l'assomption de la Vierge*, 583
- Mystère de l'Incarnation et de la Nativité* de Rouen, 257
- Mystère de Saint Martin* de Andreu de la Vigne, 554
- Mystère de sainte Barbe* representado en Laval, 618
- Mystère de Trois Doms* de Mons, 556
- Mystere du jour dou Jugement*, 31, 536, 538
- Mystère du Jour dou Jugement*, 588
- Mystere du Vieil Testament*, 253
- Mystère du Vieil Testament*, 257, 580
- Mystère du Viel Testament*, 210, 392
- Nabucodonosor, 148, 227, 229, 682, 728
- Naos* (como carrozas), 344
- Naufregio de Jonás profeta*, 121
- Nebuchadnezzar, Rey de Babilonia*, 35
- Niccolò dell'Arca, 403
- Niccolo di Pietro Gerini, 468

Nicolás de Chanterene, 254
 Nicolás de Lyra, 329, 384
 Nicolás de Verdún, 66, 276, 351
 Nicolás Florentino, 156, 271, 304, 462, 537, 602
 Nicolás Francés, 167, 268, 367, 384, 462, 635, 653, 654
 Nicolas Froment, 334
 Nicolás Lanckmann, 719
 Nicolás Manuel, 514
 Nicolás Querol, 37
 Nicolás Solana, 349
 Nicolau Falcó, 444
 Nigidio Fígulo, 169
 Nimbo, 71, 154, 156, 211, 279, 314, 442, 457, 529, 632, DCCLXXX
 Noé, 86, 128, 153, 196, 344
 Nokter de St. Gall, 593
Northern Passion, 363, 370, 383
 N-Town, 68, 71, 156, 195, 201, 210, 290, 326, 375, 384, 385, 441, 455, 458, 528, 552, 592, 606, 759
 Nufro Sánchez (entallador), 585
Nuvolas, 136, 137, 138, 145, 468, 472, 473, 596
 Obispillo, 47, 56, 235, 236, 329, 683, 684, 686, 689, 691
 Odilón de Cluny, 478
Officium Pastorum, 109, 110, 140, 261, 262, 265
Officium Peregrini, 456, 457, 458
 Oliver de Gante, 727
 Orcagna, 521, 588
 Órdenes de caballería, 741
 Orderic Vital, 454
 Ordo de Bamberg, 468, 472
Ordo Processionis Asinorum, 689
Ordo prophetarum, 43, 60, 93, 223, 234, 241, 258, 624, 775
Ordo Prophetarum, 11, 17, 54, 78, 83, 84, 85, 87, 152, 162, 163, 225, 227, 231, 232, 233, 237, 240, 243, 246, 252, 622
 Ordo Rachelis, 317, 329
Ordo Representacionis Ade
 véase también *Jeu d'Adam*, 562
Ordo Stellae, 29, 71, 107, 209, 217, 263, 277, 289, 290, 292, 297, 309, 317, 318, 360
Ordo Sybillarum., 247
Ordo Virtutum, 647
 Orígenes, 289, 325
 Osair Eanes (juglar), 668
 Pacino di Buonaguida, 279
pageant, 150, 266, 281, 560
 Paio Gómez Charino (trovador), 674
 Palladio, 35
Palmesel, 235, 298, 346
 Paolo Uccello, 119, 126, 138, 580
 Paolo Ucello, DCCLXXIX
Paradis de Cherbourg 608
 Parmagianino, 35
 parteras, 158, 217, 262, 263, 264, 265, 266, 282, 298, 300, 301
Partidas, 51, 52, 57, 211, 291, 669, 670, 675, 703, 739, 741
Pas d'armes de la *Sauvaige Dame*, 725
 Pasión de Arrás, 365
Pasión de Autun, 94, 164, 672

Pasión de Cervera, 59, 99, 340, 341, 470, 476, 552, 628
 Pasión de Cividale, 338
 Pasión de Colin Maillard, 365
 Pasión de Esparreguera, 59, 340
 Pasión de Lucerna, 129, 141, 190, 580
Pasión de Maastrich, 195
Pasión de Mastrich, 579
Pasión de Montferrand, 375, 383, 556
 Pasión de Muri, 338
 Pasión de Olesa, 59, 340, 441, 607
Pasion de Revello, 270
Pasión de Revello, 160, 355, 386, 554
Pasión de Rouen, 560
Pasion de Semur, 458
Pasión de Semur, 259, 383, 406, 579
 Pasión de Sulmona, 338, 380
 Pasión de Uldecona (fragmentaria), 341, 398, 401
Pasión de Valenciennes, 30, 36, 124, 125, 130, 310, 475, 545, 569
 Pasión de Vergés, 61, 340, 352, 375, 381, 385, 386, 500, 505, 759
 Pasión de Villareal, 368
Pasión Didot, 340, 428, 430, 457, 458, 629, 630
Pasión Palatina, 339, 428
Pasión según Gamaliel, 351
Pasiones, 23, 26, 31, 59, 85, 86, 87, 94, 117, 187, 210, 217, 262, 268, 282, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 363, 367, 371, 375, 379, 380, 381, 382, 385, 386, 387, 388, 391, 393, 398, 399, 406, 425, 441, 442, 554, 556, 564, 607, 625, 626, 672
 Pasiones catalanas, 341
Pasiones de los Juglares, 672
 Pasos de Armas, 56, 734, 737, 748, 749, 751
Passio Domini de Cornualles, 363
Passion de Semur, 257
Passion des Jongleurs, 363
Passion du Palatinus, 363, 364
Passione di Revello, 210, 578, 586
 Pastor bobo, 165
Pastoradas, 51, 52, 113, 263, 271, 286
Pater Noster Plays, 648, 655
 Paulino de Nola, 21
 Pedro Abelardo, 311, 593
 Pedro Alfonso (*disciplina clericalis*), 90, 492
 Pedro Berruguete, 145
 Pedro Comestor, 209, 311, 320, 329, 381, 388, 492, 581
 Pedro de Alagón (obispo de Mallorca), 392
 Pedro de Bilbao, 72
 Pedro de Poitiers, 209, 237
 Pedro de Raimboucourt, 520
 Pedro de Zuera, 612, 634
 Pedro Roldán, 396
 Pedro Romano, 368
 Pedro Tenorio, 195, 653
 peñas, 101, 131
Per fer la Nativitat de Nostre Senyor (pieza de las Guillerías), 270
 Pere Aguilar, 488

Pere Albert, *De Batalla*, 735
 Pere Ferrer, 163, 164
 Pere García de Benabarre, 604, 627
 Pere Joan Ferre
 Sumari de batalla a ultrança, 735
 Pere Nicolau, 600, 606, 609
 Pere Nisart, 700
 Pere Palau, 36
 Pere Terrencs, 444
Peregrinus, 100, 174, 175, 453, 455, 457,
 458, 462
 Perino del Vaga, 462
 Pero Niño
 (caballero portugués), 744
 Perugino, 111, 138, 576, 613, 634
 Pseudo-Aureliano, 351
 Peter Brueghel, 520, 624, 701
 Petrarca, 522, 715, 716
 Petronio (*Satiricón*), 494
 Petrus Christus, 156, 192
Pfarrkirker, 584
 Philippe de Marnix, 474
 Philippus Bergomensis, 580
 pieles (en el vestuario teatral), 32, 148,
 520, 551, 570, 576, 577, 623, 700, 720,
 724, 727, 728
 Piero della Francesca, 109, 275, 400,
 612, 634, 716
 Piero di Cósimo, 168, 522, 715
 Piero Pollaiolo, 611, 613, 634
 Pierre de Corbeil, 109, 689
 Pierrot Feré (tapicero de Arrás), 343
 Pieter Balten, 147
 Pietro Cantore, 675
 Pietro Cavallini, 259
 Pigouchet, 282, 478, 516
 Pilatos, 34, 123, 152, 153, 176, 180, 265,
 324, 338, 341, 366, 369, 374, 375, 376,
 379, 380, 381, 385, 426, 555
 Pinturicchio, 138, 611, 613, 634
 Pisano, 71, 176, 252, 264, 293, 295, 303,
 307, 314, 350, 382
Planctus, 47, 162, 174, 177, 337, 338, 339,
 340, 342, 434
Platea, 29, 343, 531, 541, 552, 588
 Plauto, 184, 450, 540, 582
 Plinio, 237, 657, 721
 Plocio, 169
 Plutarco, 494
 Ponç de Menaguerra, *Lo Caballer*, 735
 Pórtico de la Gloria, 17, 78, 93, 152,
 160, 184, 229, 231, 233, 238, 252, 276,
 302, 356, 439, 557, 577, 587, 631, 663,
 679, 697
 Poussin, 462
Procesio Asinorum, 235
 Procesión de las Candelas, 66, 67, 69,
 70, 234
 Procesiones, 43, 47, 48, 56, 70, 71, 75,
 80, 107, 132, 234, 236, 254, 296, 303,
 344, 346, 347, 348, 357, 377, 381, 441,
 442, 483, 484, 487, 496, 599, 637, 640,
 641, 672, 694, 708, 709, 711, 712, 723,
 728, 758, 760, 777, 778, 779, 780, 781
 Procesiones del Pendón, 47, 55, 56, 357
Processio ad Fontem, 664
Prosquinesis, 293

- Prudencio, 210, 438, 440, 643, 645, 647, 648, 650, 651, 679, 721
- Pseudo Dionisio Aeropagita, 548, 593
- Pseudo José de Arimatea, 593, 598
- Pseudo Melitón de Sardes, 592, 593
- Pseudo-Agustín, 653, 776
- Pseudo-Anselmo, 361
- Pseudo-Arimatea*, 600
- Pseudo-Bernardo, 361
- Pseudo-Buenaventura, 73, 210, 223, 263, 270, 293, 361, 383, 766, 767, 768
- Pseudo-Ignacio, 375
- Ptolomeo, 544
- Puertocarrero, 56, 710
- Pyeter Dancart (entallador), 585
- Quem Quaeritis*, 13, 40, 52, 58, 65, 87, 100, 150, 162, 409, 410, 411, 413, 419, 422, 423, 455, 466, 594, 622
- Quem queritis in presepe*, 261, 274
- Querella entre el Viejo, el Amor y la Hermosa*, 710
- Quevedo, 505, 553
- Quintiliano, 169, 181
- Quiñones de Benavente, Luis, 522
- Rabano Mauro, 69, 170, 172, 721, 722
- Rabelais, 569, 576
- Rafael, 35, 570, 580, 600
- Rafael Destorrents, 587
- Rafael Moguer, 445
- Ramón Destorrents, 126, 167, 449, 481, 570
- Ramón Llull, 675, 735
- Ramón Muntaner
- Crónica*, 58, 60, 258, 736, 740, 741
- Ramón Mur, 139, 446
- Ramón Solá II, 221
- Ramos, 47, 53, 55, 56, 80, 88, 104, 235, 236, 298, 346, 347, 357, 773
- Rappresentazione di Teofilo* (Lauda italiana), 614
- Rappresentazioni della Natività del N. S. Gesù Cristo* (drama florentino del siglo XV), 257
- Raúl Glaber, 574
- Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... al Rey D. Phillippe N. S.*, Sevilla, 713
- Recibimiento que se fizo al Rey Don Fernando en Valladolid*, 703, 649, 716
- Reconciliación de Penitentes, 66
- Redentiner Osterspiel*, 584
- Réginon de Prüm, 74, 77
- Regularis Concordia*, 18, 40, 65, 111, 390, 410, 411, 412, 417, 419, 421, 424
- Reina de Saba, 230, 233, 254, 289
- Rembrandt, 150, 201, 310, 452, 695
- Remigio de Auxerre, 170, 173, 320
- Renart le Nouvel*, 45
- Representació de Judit*, 672
- Representació de la Mort*, 61, 506
- Representació de la tentatio que fonch feta a nro. se. xpt*, 584, 649
- Representació del Cors de la Assumpció de la Gloriosísima Verge María* de Tortosa, 595
- Representació del deullar del infern*, 556
- Representatio partus Beate Virginis*, 217, 265

- Representación alegórica de Sta. Eulalia*, 60, 548
- Representación Asuncionista* de Valencia, 610
- Representación de la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor*, 379
- Representación de la vida de San Antonio Abad*, 553
- Representación de los mártires Justo y Pastor*, 137, 549, 637, 727
- Representación de S. Juan Bautista*, 60, 618
- Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, 22, 355
- Representación del Sacramento* de Metz, 620
- Representatió de la vida de Sant Pera*, 59
- restitutio*, 440
- Resurrectio Domini* de Cornualles, 155
- Revelaciones*, 373
- Sat. Brígida, 23, 156, 157, 267, 268, 269, 277, 367, 368, 384, 395, 400, 441
- Rey de gallos* (o de inocentes), 687
- Rey de la faba*, 166
- Reyes Católicos, 136, 228, 272, 344, 585, 627, 712, 726, 731, 761
- Ricardo de San Víctor, 757
- Risus Paschalis*, 661, 662
- Robert Campin, 379
- Robert Mannyng, 18
- Roberto de Basevorn, 658
- Roberto Grossatesta, 339
- Roberto Grossetête, 209, 746
- Robinet Testard (iluminador de Potiers), 571
- Rodrigo Alonso, 653
- Rodrigo Alves (estudiante goliardo), 660
- Rodrigo de Cota, 666, 710
- Rodrigo de Osona, 306, 362, 370, 444, 445
- Rodríguez de Toledo, Juan, 545, 653
- Rodríguez del Padrón, 253, 674
- Roques* del Corpus, 131, 133
- Rossellino, 136
- Rosso, 35
- Rosvita, 42, 45
- Rueda alemana (entretenimiento juglaresco), 682
- Rueda de la Fortuna*, 682
- Rufino de Aquileia, 652
- Ruperto de Deutz, 440
- Rutebeuf, 614, 615, 665
- S. Agustín, 83, 437
- S. Ambrosio, 68, 437, 441
- S. Ignacio de Loyola, 442
- S. Pedro Damiano, 593
- Sacra Rappresentazione*, 35
- Sacra Rappresentazione*, 553
- Sacramentario de Gelasio, 75
- Sacre Rappresentazioni, 14, 613
- Salom, 37, 144, 188, 218, 221, 278, 475, 477
- Salomé, 92, 263, 264, 301, 329, 330, 427, 428, 625, 627, 677, 678, 679, 681, 754, 757
- Salomón, 69, 110, 180, 192, 233, 254, 495, 532, 533, 693, 758
- Salterio de St. Albans*, 33, 182, 353, 417, 459

Salzillo, 353

San Adón de Vienne, 433

San Agustín, 169, 180, 199, 217, 225, 227, 239, 242, 289, 307, 375, 438, 525, 544, 574, 652, 674, 722, 756

San Alberto Magno, 21, 593

San Ambrosio, 238, 440, 441, 447, 631, 652, 757

San Anselmo, 593

San Bernardo, 42, 47, 52, 179, 209, 211, 215, 221, 337, 375, 395, 429, 591, 593, 605, 628, 666, 673, 675, 739

San Braulio, 566

San Buenaventura, 21, 339, 366, 372, 754, 765, 766

San Dunstano, 411, 412

San Francisco de Borja, 81, 140

San Gregorio, 21, 145, 180, 203, 205, 324, 574, 691, 725, 729, 730, 731, DCCLXXXI

San Gregorio el Grande, 275, 555

San Gregorio Magno, 21, 203, 324, 574, 647

San Hipólito, 180, 311, 679

San Ildefonso de Toledo, 593

San Ireneo de Lyon, 591

San Isidoro, 42, 76, 109, 128, 142, 159, 170, 236, 251, 335, 346, 348, 420, 526, 631, 647, 675, 678, 707, 709, 722

San Jerónimo, 109, 163, 166, 221, 265, 287, 388, 389, 511, 600, 674, DCCLXXX

San Juan Damasceno, 593

San Martín de Braga, 170

San Pedro Pascual, 444

San Romualdo, 574

San Vicente Ferrer, 23, 83, 88, 95, 178, 447, 448, 512, 625, 635

Sánchez de Badajoz, 125, 165, 228, 248, 253, 506, 511, 553, 617, 637

Sano di Pietro, 157

Sansón, 193, 676

Santa Brígida, 23, 156, 157, 265, 267, 268, 269, 277, 367, 384, 395, 400, 441, 767

Santa Isabel, 227, 229, 547

Santa Teresa, 269, 442

Santo Tomás, 77, 163, 284, 311, 453, 536, 597, 600, 608, 609

Santo Tomas Becket, 214

Santos Sepulcros, 111, 127, 415, 420, 432, 433, 436, 437

Satán, 324, 326, 375, 406, 535, 555, 579, 586, 614

Satarot, 649

Saturnalia (fiestas romanas), 683

Sayagués, 280, 659

Sebastian Brandt, 688

Sedulio, 441

seises(danza de los), 725, 757, 759, 760

Semana Santa, 51, 66, 135, 234, 337, 339, 368, 377, 381, 394, 406, 449, DCCLXXVII

Seno de Abraham, 550

Seno de Abraham (como representación del Juicio Final), 543

Sergio I, 69

Serlio, 450

Sermó del Bisbetó, 60, 61, 684
 Serra, 30, 36, 117, 129, 131, 132, 163,
 188, 263, 264, 278, 296, 314, 324, 341,
 349, 407, 445, 446, 447, 448, 449, 451,
 464, 475, 559, 628, 630, 634, 779
 Servandoni, 35
 Shakespeare, 192, 210, 320, 450, 583
 Sibila, 47, 51, 53, 56, 60, 226, 227, 228,
 229, 230, 232, 233, 238, 239, 240, 241,
 242, 243, 246, 247, 248, 250, 251, 252,
 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260,
 261, 298, 775
 Sicardo de Cremona, 21
 Simeón, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 184, 226,
 227, 228, 233, 234, 302
 Simon Bening, 368, 444
 Simón Metaphrastes, 266, 400, 405
 Simone Martini, 176, 766
 Simultaneidad, 47, 115, 116, 117, 120
 Sisle, 67, 72, 603
Speculum animae, 69
Speculum Humanae Salvationis, 256, 312,
 323, 437, 559, 581
Sponsus, 66, 88, 232, 524, 525, 528, 529,
 530, 531, 532, 533, 555
 St. Ulrich, 412
 Sta. Teresa, 574
 Starnina, Giovanni, 653
 Stephan Lochner, 73, 562, 568
 Sto. Tomás, 20, 21, 221, 295, 455, 539,
 561, 593
 Suero de Quiñones
Passo Honroso, 737, 738, 739, 742
 Suger, 237, 526, 591, 604, 646
 Sulpicio Severo, 638
Surgit Christus cum trophaeo (prosa
 dramática), 388, 430, 629
Tableaux-vivants, 706, 708, 713
 Taddeo Gaddi, 66, 68, 303, 314, 414,
 468
 Tarasca, DCCLXXVII
Te Deum, 65, 100, 220, 227, 234, 245,
 291, 411, 412, 418, 632, 699
 Teatro menor, 664, 667
 Tello de Castrovido (clérigo ajuglarado),
 673
 Teniers, 551
 Teodoro Estudita, 21
 Teófilo (milagro de), 91, 554, 579, 613,
 614, 615, 741, 742
Teologeión, 450
 Terencio, 43, 160, 181, 182, 451, 540,
 577, 669, 671
 Tertuliano, 24, 41, 74, 159, 170, 199,
 289, 322, 437, 523, 619, 647
 Thomas de Cabham, 666, 675
 Thomas Kirchmayer, 474
Threnos (ritual dramático bizantino), 404,
 405, 459, 772
 Ticiano, 370, 715
 Tiendas mortuorias, 485
 Tiépolo, 35
 Tilman Riemeschneider, 608
 Timoneda, 60, 167, 342, 396, 398, 458,
 553, 637, 754
 Tintoretto, 548, 589
Tirant lo Blanc, 621, 740
Tirant lo Blanch, 747

Tito Livio, 42, 669
 Tobías, 59, 233, 638
Tollite portas, 79, 80
 Tomás de Cabham, 680
 Tomás de Celano, 239, 339
 Torneos, 56, 731, 734
 Torres Naharro, 61, 285, 450
 Towneley, 86, 192, 195, 202, 203, 270,
 275, 283, 284, 290, 292, 315, 326, 362,
 365, 382, 383, 454, 472, 534, 535, 554,
 561, 568, 583
Transitus W (relato asuncionista), 593
 Trento, 12, 40, 265, 267, 271, 404, 713
Tres Filiae, 203
Tres Pasos de la Pasión, 168
Tres Reyes, 59, 291, 319
Trespasament de Madona Santa María
 (relatos catalanes), 594
Trilogía de las Barcas
 Gil Vicente, 505
 Trinidad, 73, 143, 146, 147, 302, 373,
 606, 609, 612, 627
Tripudia, 758, 761, 762
Triunfo do Inverno, 727
Triunfos, 714
Tropos, 39, 42, 51, 52, 65, 81, 261, 409,
 410, 411, 466, 471, 497, 622, 631, 665,
 685, 710, 771
 trovadores catalanes, 682
 Turino Vanni, 157
 Tutivillus, 91, 568, 582, 583, 584, 585
 Ubertino da Casale, 370
Ubi est Christus meus, 58
 Uccelo, 131
Unguentarius, 40, 58, 413, 427, 430, 657
 Urraca, 76
Ut pictura theatron, 25
Vado Mori, 492, 500, 501
 Valdivieso, 690
 Valenciennes, 20, 120, 121, 153, 155,
 210, 315, 366, 544, 556, 564, 589, 624
 Valerio del Bierzo, 79, 673
 Valerio Máximo, 42
 Vallejo, 195, 241, 244, 246, 255, 269,
 285, 725, 759
 Van der Goes, Hugo, 36, 275, 580
 Van der Weyden, Roger, 35, 69, 119,
 132, 141, 143, 155, 156, 167, 259, 260,
 261, 268, 296, 315, 399, 442, 536, 539,
 540, 627
 Van Eyck, Jan, 32, 126, 143, 144, 145,
 149, 150, 151, 192, 223, 251, 538, 567,
 711, 779
 Vasari, 35, 136, 137, 217, 259, 305, 482,
 521, 522, 715
 Vasco Díaz Tanco de Fregenal, 625
 Vasco Fernandes, 72, 119, 144, 350, 481
 Vasco Perez Mariño (obispo de
 Fisterra), 394
Velenciennes, 477
 Velos, 159, 162, 418, 488, 597
 Venancio Fortunato, 357
Vengeance de Nostre Seigneur Jhesucrist, 19
 Vergós, 37
 Verónica, 276, 379
Versus de pelegrino (drama litúrgico de
 Vic), 457
Vexilla Regis, 357

Vicente de Beauvais, 91, 214, 251, 351,
 388, 437, 492, 511, 581, 647, 721
 Vicente Macip, 445
Victimae paschali laudes, 341, 430, 629
Victimae Paschali laudes., 758
Victimae paschalis laudes, 162
 Vigilio, Papa, 79
 Villoldo, 37
 Virgilio, 91, 226, 228, 229, 230, 253,
 256, 643, 734, 748
Visitatio, 18, 40, 41, 55, 58, 65, 66, 81,
 109, 110, 111, 127, 172, 184, 234, 302,
 341, 390, 410, 411, 413, 414, 415, 418,
 419, 422, 424, 427, 430, 432, 435, 449,
 457, 462, 524, 610, 664
Vita Christi, 23, 54, 165, 214, 269, 278,
 280, 286, 312, 313, 384, 388, 441, 443,
 444, 464, 511, 633, 761, 766
 Vital de Blois, 451
 Vitrubio, 104, 123
 W. Katzheimer el Viejo, 370
 Wakefiel, 128
 Walfrido Strabon, 274, 311, 389
 Walter Frye, 633
 Werner von Ellersbach, 209
Wild Maa de Bâle (Suiza), 727
 Wiligelmo, 128
 William de Waddington, 18
 William de Wadington, 159
 William Lambarde, 474
 Wipo, 430
Wisdom, 28, 145, 189
 Wolfgang Capito, 660
 Wolfgang Pacher, 576
 Yañez de la Almedina, 445, 602
 York, 68, 104, 145, 147, 153, 156, 160,
 195, 203, 261, 270, 278, 290, 339, 347,
 362, 379, 383, 384, 414, 458, 461, 534,
 535, 538, 539, 545, 552, 554, 556, 592,
 602, 656
 Zabatù, 586