



**Representaciones del cuerpo en el teatro sagrado y profano medieval. Aproximación a
*Mariquilla de Nimega y Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa.***

Maira Alejandra Zapata Pérez
Maira.zapatap@udea.edu.co

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filóloga Hispanista

Asesor

Mario Alberto Yepes Londoño, Maestro en arte dramático y Magíster en Ciencia política.

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Filología Hispánica
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita	(Zapata Pérez, M. 2023)
Referencia	Zapata Pérez, M. (2023). <i>Representaciones del cuerpo en el teatro sagrado y profano medieval. Aproximación a Mariquilla de Nimega y Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano: Edwin Carvajal Córdoba.

Jefe departamento: Juan David Rodas Patiño.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Con especial amor a la niña que alguna vez fue mi madre, quien soñaba con una educación transformadora y accesible a pesar de la desigualdad social.

Agradezco a todos aquellos que me apoyaron en esta travesía académica y aportaron a mi formación en especial al maestro Mario Yepes quien me enseñó el poder transformador del arte.

Tabla de contenido

Resumen	6
Introducción	8
Capítulo 1. El hombre medieval entre el carnaval y la cuaresma	11
1.1. Una Edad Media llena de prejuicios	11
1.2. El hombre medieval	13
1.3. Combate entre vicios y virtudes	17
Capítulo 2. En busca de la teatralidad medieval y sus géneros en Occidente.....	20
2.1. Prohibiciones patrísticas.....	20
2.2. Dificultades de estudio	21
2.3. La concepción de teatro en el medioevo	22
2.4. Géneros edificantes y de diversión.....	24
2.5. Teatro religioso o edificante: <i>Mariquilla de Nimega</i>	26
2.6. Teatro profano o de diversión: <i>Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa</i>	29
Capítulo 3. El cuerpo medieval entre la divinidad y el menosprecio.....	31
3.1. Cuerpo vergonzante y alma sagrada.....	31
3.2. El actor medieval.....	34
3.3. Las representaciones del cuerpo en las obras	35
3.3.1. Cuerpo demoniaco	35
3.3.2. Cuerpo femenino territorio profano	36
3.3.3. Castigos del cuerpo, limpieza del alma.....	37
3.3.4. Cuerpo envejecido	38
3.3.5. Belleza.....	39
3.3.6. Amor	39
Conclusiones	43
Referencias	45

Lista de figuras

Figura 1: La sociedad medieval. Le Régime du corps de Aldobrandino of Siena. MS Sloane 2435, British Library, f.85.....	13
Figura 2: Het narrenschip. Jheronimus Bosch. Museo del Louvre.....	16
Figura 3: Het Gevecht tussen Carnival en Vasten. Pieter Bruegel. (ca 1559. Kunsthistorisches Museum Wien).....	18
Figura 4: Frontispice du TERENCE dit de Martin Gouge (París, BnF, ca. 1407. ms. lat. 7907A, f° 2v°).....	23
Figura 5: Beeld Mariken tijdens toneelstuk. [Fotografía]. Regionaal Archief Nijmegen.	26
Figura 6: Escultura de Moenen. [Fotografía]. Beelden van Gelderland.....	28
Figura 7: Los padres, la Trinidad y la infusión del alma durante la concepción del niño. (París, Biblioteca del Arsenal, ms. 5206, fol. 174, ca. 1490).....	32
Figura 8: Representación del homo signorum a partir de Guild-book of the Barber Surgeons of York (Egerton MS 2572, f. 50v, 1475–99. British Library).	33
Figura 9: Las Esferas Cómicas y el Ser Humano. (Liber divinorum operum. Biblioteca Statale di Lucca, Codex Latinus 1942, f. 9.).....	41

Resumen

El cuerpo es el vínculo directo que tiene el ser humano para expresar su pensamiento, posibilita su conciencia tanto individual como social y permite el desarrollo de su existencia. Las funciones de este cuerpo y sus límites cambian según la cosmovisión de cada cultura. Así se entiende que en la Edad Media el hombre fuera visto como microcosmos que en su ser reflejaba el universo, es decir como una creación divina cuya materialidad siempre estaba sometida a un plano espiritual.

El presente trabajo es una aproximación a las concepciones del cuerpo en la Edad Media que pueden interpretarse a través de las obras dramáticas: *Mariquilla de Nimega* y *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*, las cuales han sido estudiadas por la crítica a la luz de la dicotomía de teatro sagrado y teatro profano, respectivamente. Para este análisis se presenta una contextualización del concepto de Edad Media y sus habitantes, se emprende la búsqueda de lo que se podría llamar *teatralidad medieval* y se estudian las relaciones de esta sociedad con el cuerpo femenino y el cuerpo del actor a partir de las obras dramáticas propuestas, para finalmente concluir que existe una fina línea, muy difusa, entre lo cómico y lo moralizador en la sociedad medieval.

Palabras clave: *cuerpo, teatro medieval, profano, sagrado.*

Résumé

Le corps est le lien direct que l'être humain a pour exprimer sa pensée, il permet sa conscience individuelle et sociale et permet le développement de son existence. Les fonctions de ce corps et ses limites changent selon la vision du monde de chaque culture. On comprend ainsi qu'au Moyen Âge l'homme était considéré comme un microcosme qui reflétait l'univers dans son être, c'est-à-dire comme une création divine dont la matérialité était toujours soumise à un plan spirituel.

Le présent travail est une approximation des conceptions du corps au Moyen Âge qui peuvent être interprétées à partir des œuvres dramatiques : *Mariken van Nieumeghen* et *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*, qui ont été étudiées par les critiques selon la dichotomie du théâtre sacré et du théâtre profane, respectivement. Pour cette analyse, on offre une contextualisation du concept du Moyen Âge et de ses habitants, on s'engage à la recherche de ce qu'on pourrait appeler la *théâtralité médiévale* et on étudie les relations de cette société avec le corps féminin et le corps de l'acteur à travers les pièces dramatiques proposées, pour finalement conclure qu'il y a une ligne fine, très diffuse, entre le comique et le moralisateur dans la société médiévale.

Mots clés : *corps, théâtre médiéval, profane, sacré.*

Introducción

El teatro ha sido históricamente un medio de expresión humana para los asuntos elevados del alma y del pensamiento, pero también lo ha sido para lo cómico, la crítica y lo banal. El cuerpo, su instrumento principal, ha sido el mecanismo para dialogar con la divinidad, con la tierra, con los otros y con nuestra propia conciencia individual y social. Cada cultura tiene una concepción del cuerpo diferente y una cosmovisión de lo que es el hombre, sus valores, sus lugares en la sociedad y los límites de su materialidad. Los seres humanos han sentido siempre la necesidad de representar sus conflictos sociales y míticos a través de la ficción y el desdoblamiento del ser. Es decir, que el teatro no es una expresión exclusiva de una época determinada ni de una región, es realmente una manifestación de cómo las sociedades se representan a sí mismas y de cómo se relacionan con el mundo que las rodea.

Durante la Edad Media el teatro se fundió con fiestas, celebraciones, desfiles y procesiones paganas, heredadas de los antiguos que luego fueron *rebautizadas*, es decir, adaptadas a los propósitos de la nueva visión de mundo imperante: el cristianismo. Aún en nuestros días, la eucaristía católica, por ejemplo, sigue siendo una representación de la pasión de Cristo, una puesta en escena de la encarnación de la divinidad que procuraba la salvación espiritual de los hombres. Ahora bien, es común encontrarse con dificultades cuando se emprende un estudio sobre la Edad Media debido a los pocos testimonios que han llegado a nuestros días, bien sea historiográficos o literarios, y esta dificultad aumenta cuando se trata de estudiar la existencia de la práctica escénica medieval. Usualmente fue en los espacios clericales donde estas manifestaciones dejaron registros escritos pues en la tradición popular bastaba vivir el momento de la acción. Sin embargo, a pesar de no contar con la puesta en escena de las obras, no deja de ser válido un estudio de esta índole, pues hay una deuda con las obras literarias de este periodo y también con su historiografía. En este recorrido por el teatro medieval asistiremos al dinamismo del concepto y a la búsqueda de la *teatralidad medieval* que dista mucho de lo que hoy entendemos por teatro.

El propósito de este trabajo es, entonces, realizar una aproximación a las concepciones del cuerpo que existían en la época a través del análisis de dos obras dramáticas medievales, a saber: *Mariquilla de Nimega* y *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, que han sido categorizadas por la crítica como teatro sagrado y profano, respectivamente. Con este análisis pretendemos, además, profundizar en el dinamismo entre las fronteras de lo cómico y lo moralizador que vuelven

al cuerpo, herramienta fundamental del teatro, objeto de represión. Esto nos permitirá entender las tensiones entre el fenómeno popular, el teatro de diversión y el teatro litúrgico o edificante, y su popularización, es decir, cómo llega el teatro a involucrar a la sociedad completa y no solo a los más privilegiados.

Este tema es de gran interés personal, ya que busca aportar a la discusión sobre las categorías de teatro profano y sagrado, además de poner en relieve la riqueza del teatro medieval y la complejidad de lo que llamamos Edad Media, pues si bien se trata de una época atravesada por el cristianismo y su búsqueda de la salvación del alma inmortal, es al mismo tiempo muy humana y llena dinámicas corporales, porque directamente o no, se termina retratando y proliferando la sátira política y los vicios del cuerpo. Es así como surge una pregunta que da germen a esta investigación: ¿De qué manera dialogó el teatro con las censuras patrísticas de lo escénico y lo corporal en una sociedad en la que hasta los clérigos travestían su cuerpo para representar pasajes bíblicos? En definitiva, es un estudio que nos lleva a reflexionar desde las concepciones patrísticas del cuerpo y el teatro, pasando por la proclamación de Tertuliano para prohibirlo, hasta su incidencia en la sociedad actual, porque bien sabemos que algunas prácticas medievales siguen vigentes, como la representación de la Semana Santa en la iglesia católica.

En el primer capítulo el lector encontrará, a manera de contextualización, una reflexión sobre el concepto propio de Edad Media, su actualidad, su revitalización y quiénes eran sus habitantes, el rol clerical y juglar en relación a su corporeidad. Allí abordamos el dinamismo del hombre medieval como heredero de la cultura pagana, que ahora se enfrenta al proceso de evangelización cristiana y que termina planeando su vida alrededor de las festividades de la cuaresma y el carnaval. En el segundo capítulo abordamos más formalmente aquello que llamamos teatro medieval, su genealogía, desarrollo y géneros en el occidente medieval, y tratamos las obras objeto de estudio de manera descriptiva para dar el contexto general de lo que se ha entendido teóricamente como teatro edificante y teatro de diversión, en otras palabras, teatro religioso y profano. Finalmente, en el tercer capítulo abordamos el tema central del análisis y es la reflexión sobre los lugares del cuerpo medieval, la dicotomía de alma y cuerpo cristianos, la represión pero a la vez el sentido de humanidad que da el sacrificio de Cristo entre los hombres, la figura de la divinidad vuelta carne, y ampliamos el análisis de la singularidad del cuerpo en las obras, su

desarrollo individual y en contraste a través de tópicos como belleza, juventud, castigos corporales y feminidad, entre otros.

Capítulo 1. El hombre medieval entre el carnaval y la cuaresma

1.1. Una Edad Media llena de prejuicios

La Edad Media ha sido víctima de una oscura negligencia desde su conceptualización, pues en el siglo XIV los humanistas italianos iniciaron un proceso para recuperar los conocimientos de la Antigüedad para establecer nuevas rutas, ya que sentían una sensación de estancamiento general. Por esto la época fue vista, incluso hasta nuestros días, solo como un tiempo de infertilidad cultural, intelectual y artística de diez siglos, pues el concepto se entiende como el periodo comprendido entre la caída del Imperio Romano y el Renacimiento, pero ¿cuándo termina realmente la Edad Media? Hay quienes optan por decir que finaliza en 1453 con la caída de Constantinopla, otros en 1492 con la colonización del Nuevo Mundo y otros en el siglo XVI.

Entre los ya mencionados humanistas italianos, el primero en realizar un esbozo del concepto historiográfico de Edad Media fue Petrarca en su epístola *Posteritati*, las *Familiares* (XXIV) o las *Epystole* (III, 33). Allí presenta sus quejas sobre el presente que habita, para él desvalorizado y contrario a toda la riqueza cultural de la antigüedad. Pero el concepto solo se viene a desarrollar, de la manera como lo conocemos hoy, a finales del siglo XVII cuando Cristobal Keller o Christophorus Cellarius publica *Historia medii aevi a temporibus Constantini Magni ad Constantinopolim a Turcis captam* (García Única, 2019 p. 179).

El siglo XVIII retoma con mucho más ímpetu esta división ternaria de la historia: Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna para celebrar la victoria de la Ilustración sobre el oscurantismo clerical y el triunfo de una civilización refinada sobre la vulgaridad y la barbarie de los siglos pasados. Sin embargo, inmediatamente después de la Revolución Francesa, el término Edad Media comienza a ser considerado por los eruditos europeos como un término técnico más neutro, desprovisto cada vez más de connotaciones peyorativas; un término cómodo con que designar un periodo cronológico alejado en el tiempo. (Le Goff & Schmitt, 2003, pp. 232-233). Esta revaloración objetiva muestra que no se trató simplemente de diez siglos de inmovilidad, sino que fue una época de una increíble vitalidad cultural en la que se gestó el hombre occidental moderno.

Además, podríamos preguntarnos cómo se consideraba a sí mismo el hombre medieval; el hombre letrado medieval no podría haberse considerado a sí mismo como «habitante de una edad

intermedia entre dos momentos de esplendor de la razón» sino como una criatura a la espera de un *mundus senescit*, pues tras el cumplimiento del *tempus* seguiría la vivencia en la *aeternitas*. (García Única, 2019, p. 180) Es decir que la medida de este mundo y de este cuerpo era más bien un espacio transitorio donde la sociedad entera centraba sus actividades en la espera del fin del mundo.

La Edad Media no es un bloque homogéneo que se pueda generalizar. Massip describe tres etapas distintas que responden a su vez a las prácticas escénicas. El primer período, la Alta Edad Media, se conoce como un período agrario y rural con una poderosa presencia de religiones y rituales precristianos (siglos IV-IX), donde se dispersa el teatro como institución, y sus componentes se integran en las múltiples festividades ocasionales, mientras se da forma y amplitud a la misa y a otros actos litúrgicos que conviven con los ritos precristianos ampliamente practicados por la población. El segundo período, feudo-medieval (siglos IX-XIII), fue una etapa de reiniciación teatral donde la liturgia se enriquece e incluye en su seno acciones dialogadas y representativas, primero solo en el ámbito eclesiástico y muy pronto abriéndose a la participación de los fieles, a los encuentros festivos y a la lengua romance. Es un proceso enrevesado donde estas ceremonias de culto se empapan de los recursos teatrales propios de los actores. Finalmente, se inicia el período burgo-medieval (siglos XIII-XVI), donde las prácticas dramáticas serán asimiladas: surgen los misterios, cuando el laicado hace suyas las dramatizaciones eclesiásticas y las mezclas del legado festivo popular que sobrevive dentro de la nueva religión. Surgen las farsas y otras formas teatrales al servicio de la diversión, y se dan los pasos definitivos para la instauración del teatro como elemento cultural de primer orden. Una clara muestra de los intentos por revalorizar el concepto de Edad Media es Jacques Le Goff, quien añade otra etapa que él llama la «larga Edad Media»: la del Antiguo Régimen (siglos XVI-XIX), hasta la revolución industrial, donde, en teatro, se define la supervivencia de las formas dramáticas medievales a través de la tradición popular, pero bajo la influencia del nuevo modelo de teatro que se perfila en el Renacimiento. (Massip, 1992, pp.14-15) Siguiendo esta línea, las obras dramáticas que trataremos pertenecerían al periodo de la Baja Edad Media, es decir burgo-medieval, pues son obras de las que su génesis suele situarse en el siglo XVI, en el caso de *Mariquilla de Nimega* alrededor de 1500-1515 y en el caso de *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa* a finales del XV y principios del XVI.

1.2. El hombre medieval

Herederero de la cultura grecorromana, el hombre medieval se sintió responsable de conservar todos los conocimientos de la Antigüedad, pero debió transformarlos para que se acomodaran a la nueva visión de mundo cristiana. Siendo el cristianismo el pilar fundacional de la sociedad medieval, todas sus esferas fueron traspasadas por los mandamientos de la religión. La educación estaba en manos de la Iglesia, y en sus miembros recaía principalmente la responsabilidad de conservar y transmitir el conocimiento heredado y la producción de nuevas ideas. La división social medieval se daba, en términos generales, de forma tripartita: *oratores*, *bellatores* y *laboratores*, es decir, «los que rezan», «los que combaten» y «los que trabajan», en otras palabras, el clero, la nobleza y los campesinos, como se evidencia en la iluminación siguiente:



Figura 1: La sociedad medieval. Le Régime du corps de Aldobrandino of Siena. MS Sloane 2435, British Library, f.85.

Massip, presenta el sermón como el vehículo del conocimiento para el pueblo, pues solo a través de estos discursos podían acceder al saber. Resulta interesante la situación de los clérigos, pues son ellos quienes tuvieron un rol decisivo en la popularización del teatro gracias a sus habilidades retóricas y a su acceso a la literatura. Podían dirigir y hasta ejercer el espectáculo, aunque fuese, casi siempre, con una intención moralizadora. Dicha popularización se dio gracias a las adaptaciones cristianas de los rituales paganos, los cuales no pudieron desaparecer completamente, así que permitían que se realizaran bajo la bandera cristiana para terminar reemplazándolos, tal como lo justifica el obispo de Auxerre, hacia 1220, de esta forma:

Se me pregunta por qué en este día de 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 la puede extirpar completamente, permite y celebra esta fiesta [la Circuncisión de Jesús] para que la otra caiga en desuso. (Massip, 1992, p. 26)

Esta célebre parodia litúrgica se conoce también como *Obispillo* donde se elegía en las catedrales un *Episcopellum*, es decir obispillo bufo que celebraba el oficio de forma paródica, mientras los subdiáconos comían debajo del altar, jugaban con naipes y producían olores desagradables. (Massip, 1992, p. 26). Fueron tan generalizadas estas parodias litúrgicas que provocaron un llamado de atención hacia el clero actoral, que encontramos en La Partida I de Alfonso X el sabio, fuente imprescindible que dejó documentada la existencia de este teatro vernáculo en occidente, especialmente en el contexto castellano. En el episodio de la partida I, *Título VI. De los clérigos, et de las cosas que les pertenecen facer et de las que les son vedadas*, Alfonso X nos refiere los escándalos morales de ciertos clérigos y dicta claramente los límites de su existencia, las reglas de cómo deberían vivir y cuáles comportamientos les están vetados. Nos habla específicamente de las dos vertientes literarias que desarrolla el teatro, por un lado, el teatro religioso conmemorativo o el litúrgico y por otro, lo profano, lo popular o carnavalesco como fueron los juegos de escarnio que serán profundizados en el siguiente capítulo:

et non deben jugar tablas nin dados, nin volverse con tafures nin atenerse a ellos, nin aun entrar en tabernas a beber, fueras ende si lo feciesen por premia andando caminos, nin deben ser facedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes como los facen, et, si otros homes* los fecieren, non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muchas villanías et desaposturas, nin deben otrosí estas cosas facer en las eglesias, ante decimos que los deben ende* echar deshonoradamientre sin pena ninguna a los que los fecieren; ca* la eglesia de Dios fue fecha para orar et non para facer escarnios en ella. (Grande Quejigo, 2022, pp. 641-642)

Si ya es claro el lugar de los clérigos, cabe preguntarse ¿en qué lugar de la sociedad medieval se ubican los juglares y los histriones? Como indican Cassagrande y Vecchio, el juglar no tiene un oficio realmente. La actividad social que desempeña es *inútil e ilícita*, mientras los campesinos trabajan la tierra, los nobles hacen la guerra y los clérigos rezan por la salvación humana, los juglares satisfacen necesidades inútiles en la sociedad: la diversión y el placer. El juglar no trabaja realmente, su actividad es pecar y errar entre ciudades. Esto lo podemos interpretar como una

exclusión del cuerpo social. (1979, p. 914) El juglar, heredero en gran medida de los mimos o histriones romanos, desarrolló labores de tipo teatral, pues en sus entretenimientos recurrió al disfraz y a la impostación de la voz; no obstante, a partir del siglo XV, el término juglar se aplicaba a un simple músico o un bufón de la corte. (Alvar & Lucía Megías, 2002, p. 1082)

Posteriormente volverán los juglares a recuperar un espacio legítimo dentro de la sociedad, pues siendo herederos directos del espectáculo antiguo, eran avezados en las habilidades corporales de los histriones y albardanes, y por ello duramente perseguidos, en el fondo sin éxito, por la institución eclesiástica. Fue la actividad juglaresca un pilar importante en el desarrollo de la teatralidad medieval, gracias a la universalidad de sus técnicas básicas (danza, mímica, música, etc.), lo que permitía una gran movilidad, no solo geográfica, sino también en el ámbito social, pues esta multiplicidad lúdica les permitiría asistir a cualquier evento festivo, desde fiestas populares hasta celebraciones religiosas y ágapes cortesanos. (Massip, 1992, p. 19)

Un aporte importante para esta revitalización del rol del actor, será la aportación de Tomás de Aquino, quien da un lugar, relativamente autónomo en la sociedad, a esta profesión, ya que afirma que «La *delectatio* est une vertu qui a le rôle, non superflu, de reposer l'âme en lui procurant le divertissement qui lui est nécessaire pour se livrer à des activités supérieures.¹» (Casagrande & Vecchio, 1979, p. 923)

Evidenciamos entonces una sociedad medieval compleja, donde el teatro popular es inicialmente visto como una bajeza de espíritu; sin embargo, siempre se encuentran hombres críticos de su contexto. A continuación, exponemos una obra realizada entre 1475-1500 del pintor neerlandés Hieronymus Bosch, que en un tono satírico representa un poco al hombre medieval:

¹ Traducción propia: «La *delectatio* es una virtud con el rol, nada superfluo, de descansar el alma procurando la diversión que necesita para dedicarse a actividades superiores.»



Figura 2: *Het narrenschip*. Jheronimus Bosch. Museo del Louvre.

La nave de los locos es una representación de los excesos y vicios que podrían apreciarse en toda la sociedad en general, haciendo especial énfasis en los excesos de los religiosos. Observamos una embarcación a la deriva, en medio una monja con un laúd y un monje franciscano se disponen a cantar, pero parecen querer comer de la tortilla que cuelga como los demás. La nave no tiene velas, y el remo es un cucharón. Hacia la izquierda, sobre el árbol vemos el bufón bebiendo. De alguna manera todos buscan comer o beber sin importar las consecuencias. Podemos interpretar entonces que se representan allí principalmente los pecados de gula y envidia. Aunque la posición del remo sugiere que la barca se mueve de derecha a izquierda, la manera que ondea la bandera demuestra lo contrario, ello podría sugerir que la embarcación siempre va por el camino incorrecto. Bosch quiere mostrar que la locura, en su tiempo atribuida a Satán, puede recaer incluso sobre aquellos que dicen ser más santos.

1.3. Combate entre vicios y virtudes

Siguiendo con la lectura que nos sugiere Hieronymus Bosch, el cuerpo en la Edad Media se encontraba en una encrucijada: reprimido, por un lado, debido a las exigencias ascetas del cristianismo que lo dotaron de cualidades diabólicas, exaltado por otro lado, pues fue el recipiente de Dios en la carne de Cristo. Producto de esta dualidad, no es de extrañarse que los cuerpos medievales fueran cohibidos en la Cuaresma y desatados en el Carnaval, «el cuerpo es en la Edad Media una fuente de debates, algunos de los cuales han experimentado resurgimientos contemporáneos.» (Le Goff, 2005, p. 31) La división tripartita de la sociedad medieval se define en parte por las diferentes relaciones con el cuerpo que le subyacen. «Los cuerpos sanos de los sacerdotes que no pueden ser mutilados ni lisiados; los cuerpos de los guerreros ennoblecidos por sus proezas guerreras; cuerpos de los trabajadores abrumados por las labores agrícolas» (Le Goff, 2005, pp. 33-34). Así, el hombre medieval, sin importar su estatus social, se ve sumergido por esta dinámica contradictoria pero dialéctica.

Las reglas impuestas por el ascetismo cristiano, que pretenden controlar y prohibir los gestos y deseos libidinosos a través de los castigos del cuerpo, como la flagelación, son la representación de las pretensiones de la Iglesia por controlar al hombre en el espacio, pero el establecimiento de la Cuaresma como calendario alimentario que somete los fieles a restricciones como los ayunos, la abstinencia de carne tres veces por semana, etcétera, representa el control de la Iglesia sobre el hombre también en el tiempo. Y en el marco de la presencia abrumadora de estas leyes es donde sucede el carnaval, pues dentro de él se da una transgresión momentánea de todo lo establecido, pero «¿cómo logramos encontrar situaciones en que no nos preocupan las reglas? Naturalmente (...), al establecer un mundo al revés en el que los peces vuelan y los pájaros nadan, (...), los obispos se comportan enloquecidamente y los tontos son coronados». (Eco, 1989, p. 11)

Aunque en un principio la intención del carnaval era asegurar el control de la Iglesia sobre el pueblo, pues todo un año de penitencia generaría una inconformidad general, la adaptación de las saturnalias y otras tantas festividades paganas al modelo cristiano termina siendo transversal al hombre medieval, pues sin importar su posición social, este se ve permeado por las leyes del carnaval que son las leyes de la libertad, tal como lo dice Bajtín:

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el

carnaval no tiene frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa (1988, p. 13).

Según el DLE la palabra Carnaval viene del italiano «carnevale» que a su vez es una haplogología del «carnelevare», es decir «carne» y «quitar», en otras palabras «abstinencia de carne». Era el nombre por el que se conocía a los tres días que preceden al comienzo de la cuaresma, que es el periodo que va desde el Miércoles de Ceniza hasta el Jueves Santo, y que se caracteriza por ser un período de penitencia. Es una fiesta cristiana de gran repercusión cultural que ha llegado, aunque transformada, a nuestros días. Sin embargo, en la Edad Media su esencia implica la omisión momentánea de las reglas de la vida cotidiana, para dar rienda suelta a la imaginación y al placer. Propios del carnaval son entonces la máscara, las carrozas alegóricas y las marionetas. Teatro y carnaval cumplen la función de poner el mundo al revés. Por otro lado, los aspectos fundamentales de la cuaresma son la renuncia al placer y la lucha contra las tentaciones, por ello los periodos de ayuno y oración².



Figura 3: *Het Gevecht tussen Carnival en Vasten*. Pieter Bruegel. (ca 1559. Kunsthistorisches Museum Wien)

² Este tema ha sido vivamente representado en *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, quien describe «De la pelea que ovo Don Carnal con la Qaresma.» Ediciones Cátedra, 2016 p. 1067.

La vida del hombre en la Edad Media podría categorizarse entonces como aquel dinamismo coexistente entre el carnaval y la cuaresma. Bien podemos observar dicha situación en la obra de Brueghel (Figura 3). Pintada en 1559, *La batalla entre don Carnal y doña Cuaresma* es una alegoría de esta lucha del hombre medieval por redimir sus pecados y excesos a la vez que da rienda suelta a sus pulsiones. Bruegel nos muestra personajes alegóricos de lo que sería una oposición entre la carroza de don carnal con sus barriles, gordura y carnes, y doña Cuaresma con su flaqueza y peces, a punto de cruzar lanzas, pero que no muestra ninguna agresión real, pues pretende simbolizar también el respeto que se tenían ambos contrarios, ya que cada uno le da lugar al otro para que ocurra. La pintura, de manera simbólica, muestra una composición dividida, representando la dualidad de la sociedad pueblerina medieval: a la izquierda la taberna, la cual es el centro de la vida dedicada al placer, y a la derecha la capilla, centro de la observancia religiosa.

Capítulo 2. En busca de la teatralidad medieval y sus géneros en Occidente

2.1. Prohibiciones patristicas

Para adentrarnos en las nociones del teatro medieval es necesario dar un contexto de cómo fue la transición del mundo clásico al cristianismo. Con la caída del Imperio Romano, el teatro sufre una gran transformación. El ascenso del cristianismo cambiará los valores sociales imperantes y reprimirá el cuerpo; tanto el cuerpo ciudadano como el cuerpo histrión serán juzgados severamente.

En lo que llamamos Alta Edad Media, los padres de la Iglesia desestimaron los aspectos dramáticos y técnicos de las teorías clásicas, pues la apariencia y falsedad del actor representan la tergiversación de la esencia que Dios les otorgó. Sobre esto son importantes los testimonios de Tertuliano y san Agustín sobre la experiencia teatral. Podemos entrever en sus palabras el conflicto existente entre la doctrina católica y el teatro clásico, pues para Tertuliano este debería estar totalmente prohibido, ya que los teatros son los templos de Venus y Baco y, por tanto, lugar ceremonial de idolatrías paganas:

Je vous le demande encore, le masque théâtral plaira-t-il à Dieu? S'il défend toute espèce de simulacres, à plus forte raison défendra-t-il qu'on défigure son image? Non, non, l'auteur de la vérité n'aime pas ce qui est faux. Tout ce qu'on réforme dans son œuvre est adultère à ses yeux. Par conséquent, vous qui contrefaites votre voix, votre sexe, votre âge; vous qui jouez l'amour, le colère, les gémissements, les larmes, Dieu ne vous approuvera pas, puisqu'il condamne toute hypocrisie. D'ailleurs, quand il dit dans la loi: « Maudit celui qui porte des vêtements de femme, » quelle sentence prononcera-t-il contre le pantomime qui emprunte tout à la femme? Ce lutteur si habile demeurera-t-il impuni? . (*De Spect.* XXIII.)³

Es claro entonces el señalamiento en contra de lo ficcional, del gesto que finge sucesos y emociones que no le pertenecen, y también el cuerpo que usa máscaras o se traviste de mujer. Por otro lado, tenemos el testimonio de san Agustín que no se centra en la idolatría, sino más bien en la relación

³ Traducción propia: Yo os vuelvo a preguntar, ¿La máscara teatral agrada a Dios? ¿Si el prohíbe toda clase de simulación, con mayor razón prohibirá a aquel que deforma su imagen? No, no, el autor de la verdad no ama aquello que es falso. Todo aquello cambiado de su obra es adulterio a sus ojos. Por tanto, usted que falsifica su voz, su sexo, su edad, usted que finge el amor, la rabia, los gemidos, las lágrimas. Dios no lo aceptará, porque él condena toda hipocresía. Además, cuando dice en la ley: «Maldito aquel que viste ropa de mujer», ¿Qué sentencia pronunciará él contra la pantomima que toma todo a la mujer? ¿Este luchador hábil quedará impune?

de los espectadores con la puesta en escena que logra conmover como si fuese un hechizo, aun cuando las situaciones representadas son ficciones:

(...) en el teatro, compartía la alegría de los amantes, cuando disfrutaban el uno del otro en la vergüenza, aunque aquello sólo fuese ficciones y juegos escénicos; cuando estaban ya perdidos el uno para el otro, sentía una especie de compasiva tristeza, y esas diversas emociones constituían un hechizo para mí. (*Conf. III. II, 3. p. 51*)

La censura de san Agustín hacia el teatro es entonces sobre la seducción que ejerce sobre los espectadores: «En el espectáculo del infortunio ajeno, infortunio ficticio y de pura comedia, el juego del actor me gustaba, y me seducía en la medida que más lágrimas conseguía arrancarme». (*Conf. III. II, 4. p. 51*) Claramente esta “seducción del teatro” constituía un exceso.

Estos testimonios marcan los tropiezos a los que se enfrentó el teatro en los inicios de la Edad Media, aunque, poco a poco, este arte iría recuperando su lugar incluso por parte de la comunidad clerical, pues son muchos los testimonios que documentan la viva actividad teatral eclesiástica, no solo devota, sino también paródica, que llegó a convertirse en su cotidianidad, como veremos más adelante en el capítulo.

2.2. Dificultades de estudio

Drama es «acción» en griego y está asociado a la representación teatral, por ello se distingue de la epopeya, otra forma literaria basada en la *mimesis*. El drama es generalmente entendido como un texto escrito para ser representado, que tiene acotaciones para su puesta en escena y donde los personajes, a través de sus diálogos y cuerpos recrean la acción. (Henriques, R. & Letria, A. 2016, p. 25) Aristóteles en su *Poética* explica que el imitar es algo connatural a los hombres y es precisamente nuestra relación con la imitación lo que nos diferencia de los demás animales, pues no solo aprendemos por imitación sino que sentimos la necesidad de complacer con las imitaciones. (2017, IV, pp. 41-42) Es de anotar que las características principales de lo dramático como diálogos, conflictos y personajes, etc. en Edad Media no fueron tan relevantes, por ello las categorías de comedia y tragedia tampoco son aplicables en este contexto.

Hablar del teatro medieval, o incluso de la literatura medieval, es hablar de la historia de textos perdidos. No obstante, hay que entender que esto «no es lo mismo que la historia de algo que nunca existió; pero también es la de un teatro en el que la pieza dramática era entendida como

representación, como *performance*, y no como literatura». (Pérez Priego, 2009, p. 17) El teatro medieval no tiene una realización textual propia y no era habitual recoger por escrito su representación. Las dificultades que lleva hablar de teatro medieval son porque no existía una estética teatral en la época; lo que es seguro es que existió una dimensión espectacular en la celebración de las festividades con sus formas gestual, oral, sonora, corporal. (Massip, 1992, p. 14)

Debemos entender entonces el texto teatral medieval como un «cadáver descarnado, cuyo esplendor y lozanía solo podemos intuir a través de sus piltrafas». (Massip 1992, p. 17) Por eso es entendible que hasta nuestros días hayan sobrevivido más textos dramáticos de tema religioso que de carácter cómico, porque era más accesible consignarlos por escrito. No obstante, sabemos que realmente las grandes innovaciones teatrales llegaron desde la oralidad y la corporeidad ejercida por los histriones y juglares, es decir, por este carácter popular y por la consecuente secularización del arte escénico.

2.3. La concepción de teatro en el medioevo

Ya que el teatro no suele dejar ninguna huella material debemos ampliar nuestro enfoque hacia lo que se suele nombrar como *teatralidad medieval*. En este sentido la reconocemos, siguiendo a Pérez Priego no solo en lo literario y los textos dramáticos puros, sino también en las distintas ceremonias espectaculares y los juegos de los que se tiene noticia a través de testimonios (2009, p. 13). Por ello es que obras como el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa* es considerado actualmente, por cierta parte de la crítica, como testimonio del teatro profano castellano y no como texto poético.

En la Edad Media «el ‘texto’ sobre el que se desarrollaba un espectáculo podía muy bien no ser literario y, de serlo, no tenía por qué verse en escritura necesariamente en forma dialógica». (Massip, 1992, p. 17) Había mucha libertad para adaptar o compartir, los textos se podían declamar, leer, o representar escénicamente según la ocasión: festividad, liturgia, etcétera. Como lo veremos a continuación en una iluminación medieval que muestra la puesta en escena de una lectura de Terencio, observamos al lector en el centro impostando su voz mientras alrededor suyo con disfraces y máscaras otros *miman* lo leído y acompañan con música. También es interesante la distancia que el espacio tiene con los espectadores en este *performance* pues es muy poca:



Figura 4: Frontispice du *Térence* dit de Martin Gouge (Paris, BnF, ca. 1407. ms. lat. 7907A, f° 2v°)

Même si ces œuvres ne semblent pas avoir été jouées au Moyen Âge, les manuscrits sont l'exemple le plus ancien de textes dramatiques destinés à la lecture. (...) c'est le frontispice qui donne une image du théâtre antique tel que l'imaginaient les médiévaux : la scaena centrale abrite un lecteur qui déclame le texte, tandis qu'autour de lui les acteurs, portant des masques, miment l'action.. Cette vision témoigne de l'intérêt des « médiévaux » pour le théâtre et de la richesse des formes de représentation qu'ils pouvaient concevoir⁴. (Dragomirescu, 2010, p. 74)

Esto es un claro testimonio de lo que afirma Massip: «Ni los propios autores y eruditos medievales cuando hablan de teatro parecen no reconocer el texto dramático, y durante siglos abonan el equívoco de que el teatro romano no era representado sino recitado por un lector mientras que los

⁴ Traducción propia: Aunque estas obras no parecen haber sido interpretadas en la Edad Media, los manuscritos son el ejemplo más antiguo de textos dramáticos destinados a la lectura. (...) es le *frontispice* el que da una imagen del teatro antiguo tal como lo imaginaban los medievales: la escena central alberga a un lector que declama el texto, mientras a su alrededor los actores, enmascarados, mimen la acción. Esta visión testimonia el interés de los «medievales» por el teatro y la riqueza de las formas de representación que pudieron concebir.

actores «mimaban» la acción con los gestos apropiados.» (1992, p. 18) Esto nos permite ahondar también en la simbología de la máscara, tan implementada durante la Edad Media, pues las máscaras permiten un juego simple de observar sin ser observado, eso da una sensación de libertad y posibilita explorar más el cuerpo:

Es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. (Bajtín, 1988, p. 42)

2.4. Géneros edificantes y de diversión

Con la decadencia del imperio romano el teatro sufre un estancamiento, excepto las representaciones religiosas. Los dramas litúrgicos no fueron prohibidos, porque eran el mecanismo de la Iglesia para evangelizar. No obstante, como era de esperarse, las manifestaciones de carácter espectacular se desarrollaron tanto en el contexto religioso como en el popular. En el primero encontramos representaciones de episodios bíblicos, con una intención edificante y moralizadora en forma de *milagros*, *misterios*, *auto sacramentales*; en el segundo, observamos representaciones con una intención crítica, satírica, que buscaban, finalmente, la estimulación de la risa, donde se encuentran los *juegos de escarnio*, las *farsas* y los *charivari*, por mencionar algunos.

Los *misterios* contaban episodios de la vida de Cristo, pero también de la vida contemporánea. Los *milagros* ilustraban pasajes de la Biblia y contaban vidas de santos. Las *moralidades* criticaban vicios y alababan virtudes. El *intermezzo* nació para ocupar los intervalos de las obras; era sobre todo satírico y se llamaba también *entremés* o *sainete*. En la Navidad y en la Pascua, se representaban los llamados *autos*. En el interior de las iglesias, el altar y el púlpito comenzaron a tener la compañía de otro elemento escénico, las *maisons*, puertas-escenario con representaciones simbólicas del Paraíso, del Infierno y de la Tierra, que terminaron saliendo a la calle a conquistar más espacio y más espectadores. (Henriques y Letria, 2016, p. 43)

El teatro sagrado o edificante, inicia con el desdoblamiento del rito cristiano en el drama, pues durante la liturgia se veían obligados a escenificar, con la intención de fortalecer la fe en el público y transmitir más claramente el mensaje. Así es como surge el drama litúrgico, caracterizado, según Massip, por ser cantado en latín e interpretado, en el interior del templo, por los clérigos. Luego se encontrarán testimonios, también en lengua romance. Además, Massip describe otros géneros,

como el *ludus* y el *misterio*, que van a representar la humanidad del hijo de Dios. Esto impulsará el desarrollo posterior del drama, pues presenta pasajes de la vida cotidiana. Si la farsa es el género cómico por excelencia, la moralidad es el género didáctico más desarrollado, pues tiene una finalidad muy clara: la de ilustrar una acción moral mediante la alegoría y personajes que representan vicios. (1992, pp. 32-41).

En el teatro de diversión o profano encontramos todo aquello que se relaciona con las fiestas, el folclore popular y el carnaval, es decir la broma, la parodia, la sátira y lo espectacular. Massip enumera los géneros cómicos así: *sermones bufos* o *monólogos paródicos*. Aquí cabrían las celebraciones como los *charivaris* y el *obispillo*, por ejemplo. También menciona los *monólogos dramáticos*, presentados por un personaje charlatán: las *sottie* o *sot*, que se representaban en el marco del carnaval de tradición bufonesca. En este caso el *sot* es calvo, lleva caperuza, vestido con jubón corto y cascabeles. No obstante, el género cómico con mayor desarrollo fue la *farsa*, que no buscaba instruir ni edificar sino generar risa en el público. La pieza más célebre de este género es *Maître Pierre Pathelin* escrita hacia 1465. (1992, pp. 29-30) Farsa significa «relleno», durante la Edad Media, entre una parte y otra de los dramas religiosos, llamados misterios, se representaban las farsas con situaciones y personajes estereotipados con la intención de generar la risa y hacer ver los misterios más serios y llevaderos.

Se trata entonces de un teatro con muchos espacios: recepciones de reyes, reuniones diplomáticas, procesiones de Corpus Christi, representaciones de batallas, pues los focos del espectáculo teatral medieval en esta época fueron la iglesia, la calle y la corte. Se desarrollaba tanto en catedrales, templos y monasterios, como en palacios señoriales y, claramente, en las fiestas populares o en recibimientos y entradas triunfales. Como lo menciona Le Goff «El castillo, la iglesia y la ciudad son los decorados del teatro». (1999, p. 319) Es decir que no se tenía un lugar especializado para este arte, pues en cualquier parte se podían improvisar escenas y representaciones, de ahí su carácter itinerante y la condición nómada de los actores. «Cánticos de iglesia, bailes cultos de los castillos, danzas populares de los campesinos. Toda la sociedad medieval se representa a sí misma. (Le Goff, 1999, p. 320)

Massip explica que las manifestaciones espectaculares del medievo no las debemos leer según la dicotomía de teatro religioso o profano, como suele hacerlo la crítica, sino más bien que podemos hablar de «un teatro de diversión, hecho por profesionales del entretenimiento y el solaz;

un teatro de edificación, hecho por los agentes de la religión, y un teatro del rito civil, preparado por las esferas del poder laico». (1992, p. 17) En nuestro caso abordaremos solo los dos primeros.

Esta relación de teatro *edificante/teatro de diversión, teatro sagrado/teatro profano* no puede tampoco compararse con *tragedia/comedia*, pues son categorías griegas que se revitalizaron durante el Renacimiento hasta nuestros días, pero que no corresponden a la visión de mundo medieval impulsada por el cristianismo. En realidad, el teatro medieval presenta una mezcla casi ontológica de lo moralizador y lo burlesco.

2.5. Teatro religioso o edificante: *Mariquilla de Nimega*



Figura 5: Beeld Mariken tijdens toneelstuk. [Fotografía]. Regionaal Archief Nijmegen.

Mariken van Nieumeghen, en español conocida como *Mariquilla de Nimega*, se trata de una pieza teatral neerlandesa⁵ más específicamente caracterizada como *moralidad*, es decir, que tenía la intención de criticar los vicios y alabar las virtudes que se buscaban en los ciudadanos de la época. El título completo de la obra es *Die waerachtige ende een seer wonderlijcke historie van Mariken van Nieumeghen die meer dan seven jaren metten duvel woende ende verkeerde*, en español: «La verdadera y maravillosa historia de Mariquilla de Nimega que vivió con el diablo durante más de

⁵ Es común la confusión en la lengua española al referirse a la cultura de Países Bajos, sin embargo, el término apropiado es neerlandés y no holandés, el cual refiere a una región específica.

siete años». Se cree fue escrita entre 1500 y 1515 y su autoría permanece anónima. A pesar de no ser tan conocida fuera de Países Bajos es parte fundamental de la literatura neerlandesa, además de ser un innovador texto dramático que muestra el juego parateatral del teatro dentro del teatro. *Mariquilla de Nimega* ha sido transmitida ampliamente desde su génesis; la impresión más antigua data alrededor de 1515 y fue realizada por Willem Vorsterman, famoso impresor de Amberes. Al castellano actualmente solo contamos con la traducción de Lorda Alaiz de 1968. Es claro anotar que el texto requiere una nueva traducción, sin embargo, en este caso no nos ha sido posible proponerla, ya que no contamos con los conocimientos necesarios en esta lengua, aun así, puede proponerse como tema para futuros estudios.

Es claro el desconocimiento del arte neerlandés más allá de lo pictórico, pero esta región ha tenido importantes aportes desde su literatura. Un caso muy famoso fue la obra neerlandesa «Elckerlijc» a la que se le realizó una versión inglesa «Everyman», en español conocida como «Todo hombre» y, sin embargo, no se le dan los créditos que merece la obra original por su desconocimiento. En *Mariquilla* se anticipa el tema del pacto fáustico con el Diablo, pero efectuado por una mujer y esto también tiene que decirle mucho a la historia cultural.

Mariquilla consiste principalmente en diálogos en rima, que son introducidos por breves fragmentos en prosa. Esta breve pieza cuenta la historia de Mariquilla, una joven que vive sola con su tío exorcista y un día la envía sola a Nimega por provisiones. Luego de hacer las compras Mariquilla nota que es demasiado tarde para regresar a casa, entonces decide pedirle posada a su tía que vive allí, la cual se niega argumentando que su sobrina vive en pecado, pone en duda su virginidad y cuestiona la relación con su tío. Desesperada, Mariquilla se sienta en la penumbra junto a un árbol. Allí le habla un extraño, que en realidad es un demonio disfrazado de humano. Se identifica a sí mismo como 'Moenen el tuerto' y le promete conocimiento y riqueza si emprende un viaje con él.

Como *moralidad*, es una obra que se centra en la tentación, el pecado y el perdón. Temas fundamentales en la Edad Media, si recordamos que el purgatorio nace tardíamente para la cristiandad (siglo XIV). Según las creencias, si no se expiaban los pecados en vida las almas iban directamente al infierno, no existía esa 'segunda oportunidad' que brinda el purgatorio. Este perdón se podía obtener mediante la penitencia y sufrimientos corporales o mediante la ayuda de los santos. En *Mariquilla* observamos ambas vías, pues debe usar grilletas de metal en su cuerpo y la Virgen

María intercede para conseguir su perdón. Con la lectura de la obra también advertimos que después del pecado siempre viene la conversión, igual que luego del Carnaval sigue la Cuaresma.

También es posible leer en la obra el nivel de fragilidad y manipulación al que podían verse sometidas las personas, y también la intención didáctica que la Iglesia le otorga al teatro, pues el momento en que Mariquilla se arrepiente de haber convivido siete años con el diablo es cuando asiste sin querer a la representación del *Mascarón* en la plaza de mercado: «Son mejores estas cosas que oír muchos sermones» (Lorda Alaiz, 1968, p. 95). Se trata de una puesta en escena de una pieza dramática religiosa en un entorno totalmente popular. En la época el evangelio era difundido a través del sermón clerical, pero la Iglesia aprovechó la predisposición visual que tenía esta cultura para transmitir su doctrina. Así fue como *la palabra de Dios* debió tomar prestado un cuerpo para presentarse ante el pueblo, ya fuera el cuerpo de un clérigo, una monja o un juglar.

Mariquilla de Nimega es una obra profundamente angustiada y, sin embargo, lo cómico no está lejos, pues el personaje del demonio termina generando risa debido a su degradación. La siguiente fotografía de una escultura del demonio Moenen, que sobrevive hasta nuestros días, (Figura 6) podríamos interpretarla como muestra de ese carácter burlesco que tenía también el teatro sagrado según su conveniencia, pues el demonio se representa ‘inferior’ y en una posición bastante encogida, que muestra lo que puede interpretarse como ausencia de vigor o de poder.



Figura 6: Escultura de Moenen. [Fotografía]. *Beelden van Gelderland*

2.6. Teatro profano o de diversión: *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*

Este teatro no tuvo un desarrollo tan amplio en la Edad Media, o al menos no sobrevivieron tantos testimonios como en el caso del teatro edificante o religioso. Pérez Priego explica, de sus características, que «se trata de un teatro que oscila descompensadamente entre la palabra y el gesto, sin apenas acción ni trama argumental, de un teatro muy estático que se resuelve en gesto y alarde visual, bien en largos parlamentos didácticos o piadosos.» (Pérez Priego, 2009, p. 17)

Este es el caso del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*, pues se trata de un texto dialogado en el que intervienen diversos locutores, con poca acción y movimientos escénicos. Sin embargo, cumpliría los criterios para una representación teatral, aunque no se tengan pruebas directas de su puesta en escena. Pérez Priego habla de dos posibles categorías de este tipo de teatro: teatro de asunto amoroso cortesano y otro teatro de asunto político y alegórico, (2009, p. 81) es decir que nuestro *Diálogo* pertenecería a esta primera categoría.⁶

Como lo explica Pérez Priego en su edición de *Teatro medieval castellano* (2009) esta obra se halla solamente en el códice de la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» de Nápoles Sign. XIII-G-42 descubierto por Alfonso Miola en 1886. El manuscrito donde fue hallado esta pieza dramática se trata de un volumen misceláneo que en su mayoría contiene piezas en italiano y en latín, pero entre ellos, también, se encuentran dos cuadernillos independientes en español, en distinta letra, que según Pérez Priego pueden tratarse de finales del siglo XV o principios del XVI. El título original es «Interlocutores Senex et Amor Muierque pulcra forma». La primera edición es la de Miola en 1886 y recientemente fue editado por Elisa Aragone. Pérez Priego toma en cuenta ambas ediciones, por ello es la fuente más confiable actualmente.

El texto dramático consta de 725 versos, en 69 coplas reales y un villancico final (versos 691-725), que era la forma convencional de terminar las obras dramáticas y églogas castellanas en el siglo XV. En la pieza se discute de forma alegórica la idea de la vejez pensada como incompatible con el amor. Tiene claras influencias humanísticas e incluso podríamos destacar el tono reflexivo, casi filosófico, con el que los personajes dialogan sobre el amor, la belleza y la vejez.

⁶ Existe una obra de la que retoma esta trama general medieval: *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota, sin embargo, hay muchas diferencias entre el poema del toledano y el diálogo anónimo, pues este último amplía los personajes y el espacio y posee este carácter dramático del que el otro carece.

El asunto central de la pieza es la discusión entre el Amor y el Viejo quienes debaten largamente sobre lo provechoso y lo inconveniente de la pasión amorosa. Inicia con la intervención de Amor en casa del Viejo, en la que intenta entrar para persuadirlo de cortejar a una mujer hermosa, y termina con el encuentro del Viejo con la Mujer Hermosa y su rechazo.

Esta obra ha sido importante dentro de la tradición castellana, pues incluso intentan rastrearse sus tópicos en obras posteriores como *La Celestina*. Por ejemplo, Pérez Priego afirma que más que a través de la lectura, Rojas conocería el *Diálogo* por algún espectáculo festivo. Por ello Pérez Priego afirma que la obra pertenece al género carnavalesco de los *charivari*, «aquellas celebraciones un tanto jocosas y más o menos literarias que tenían lugar con motivo de casamientos de viejos con mujeres jóvenes o de segundas nupcias⁷. (2009, p. 84)

Lo dramático en una obra de esta índole recae entonces en la función de los gestos:

A pesar de pertenecer al género profano, donde normalmente se exalta el cuerpo y su capacidad expresiva, en el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*, como de continuo ocurre en el teatro castellano medieval, predomina lo lingüístico y las acciones son ciertamente escasas; el elemento propiamente dramático reposa, entonces, en la representación que se deduce de los signos verbales. Las palabras se adoban según sus propias exigencias, en un espacio físico determinado, mediante estrategias que emplean el *sonus* para expresar supuestos estados de ánimo, y se las acompaña de los apropiados *gestus*, *motus* y *vultus* corporales, más el desplazamiento físico que convenga (Von der Walde, 2019, pp. 203-204)

⁷ Esto se afirma siguiendo los estudios de Le Goff y Schmitt: *Le charivari*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981; de Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991; y Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Age*, Paris, Imago, 1997.

Capítulo 3. El cuerpo medieval entre la divinidad y el menosprecio.

3.1. Cuerpo vergonzante y alma sagrada

Herederos de la tradición platónica, donde ya se habla de una diferencia sustancial entre cuerpo y alma, los teólogos a lo largo de la Edad Media se debatían entre una concepción dualista y una tripartita del ser, compuesta por espíritu, alma y cuerpo. El alma se trataba del principio que anima al cuerpo y que los animales también poseen. En cambio, el espíritu, sería la cualidad que le ha sido dada propiamente al hombre y la que permite su contacto con Dios (Baschet, 1999, p. 4). Además, durante toda la Edad Media se estudiarán incluso las posibles partes del alma y se dejará finalmente la división dual alma/cuerpo. A pesar de que las partes del alma fluctúan durante los diez siglos que comprende este periodo, siempre predomina una exaltación de ella como un lugar sagrado que dota de vida y de razón al hombre, que está en comunión con lo sagrado, pues es un regalo de Dios, que distingue al ser humano del resto de la creación, lo que eventualmente llevará a una degradación del cuerpo, una renuncia. Aunque la separación radical entre cuerpo y alma solo se da con la razón clásica del siglo XVII, el hombre medieval «se compone pues, de un cuerpo, material, creado y mortal, y de un alma, inmaterial, creada e inmortal». (Le Goff, 2005, p. 34) Esta concepción es alimentada por las ideas de Platón, según las cuales el alma preexiste al cuerpo, pero también por las ideas de Aristóteles, donde el alma es la forma del cuerpo.

En la Edad Media desaparecen las termas, el deporte y el teatro heredados de los griegos y de los romanos, disciplinas que enaltecen las virtudes del cuerpo y se desarrollan desde este. Son los padres de la Iglesia los que inician e incitan este giro conceptual con la instauración del monaquismo, donde el cuerpo se considera la prisión y el veneno del alma, a través del ‘ideal ascético’, caracterizado por dos aspectos fundamentales: la renuncia al placer y la lucha contra las tentaciones. Este ascetismo benedictino acentúa su rigor en el tratamiento del cuerpo. Allí se encuentra la premisa de *discretio*, o moderación. En respuesta a la instauración del feudalismo, la reforma monástica del siglo XI y de principios del siglo XII acentuó la represión del placer, especialmente del placer corporal. El desprecio por el mundo –pilar de la espiritualidad monástica– es en primer lugar un desprecio por el cuerpo. «La reforma acentúa la privación y la renuncia en el terreno alimentario (ayunos y prohibición de ciertos alimentos) y la imposición de sufrimientos voluntarios». (Le Goff, 2005, pp. 34-35) Es decir, entonces, que el cuerpo es la prisión del alma y

la encarnación es prácticamente la humillación de Dios al nivel del hombre, por ello el cristianismo lleva al hombre contra natura al imponer el ayuno y los azotes para buscar la perfección espiritual. En este sentido, es sobre el cuerpo de la mujer donde recaen las más opresivas represiones, pues es en ella donde los cristianos ven la tentación encarnada a través de sus gestos y su apariencia.

Finalmente, será Tomás de Aquino quien unificará al ser humano, hablando de la necesaria unión entre alma-cuerpo como esencia fundamental de lo que es el hombre, pues por separado el alma se desvaloriza, ya que no logra llevar a cabo sus facultades cognoscitivas.

Para el cristianismo «el alma, privilegio del ser humano, es cada vez una creación singular de Dios, que Dios insufla en el feto justo después de la concepción. (...) Es en ese sentido, en el que el ser humano, aunque pecador, no cesa de llevar inscrita la impronta de lo divino, aun cuando su cuerpo, debido al sufrimiento y a la muerte, y su alma, a causa de su fragilidad temporal, sufran estas limitaciones como consecuencia del pecado original» (Le Goff, J. & Schmitt, J. 2003, p. 190)

A continuación, observamos una iluminación que recrea precisamente el momento de insuflación del alma en el ser humano, parte del imaginario medieval sobre el cuerpo:

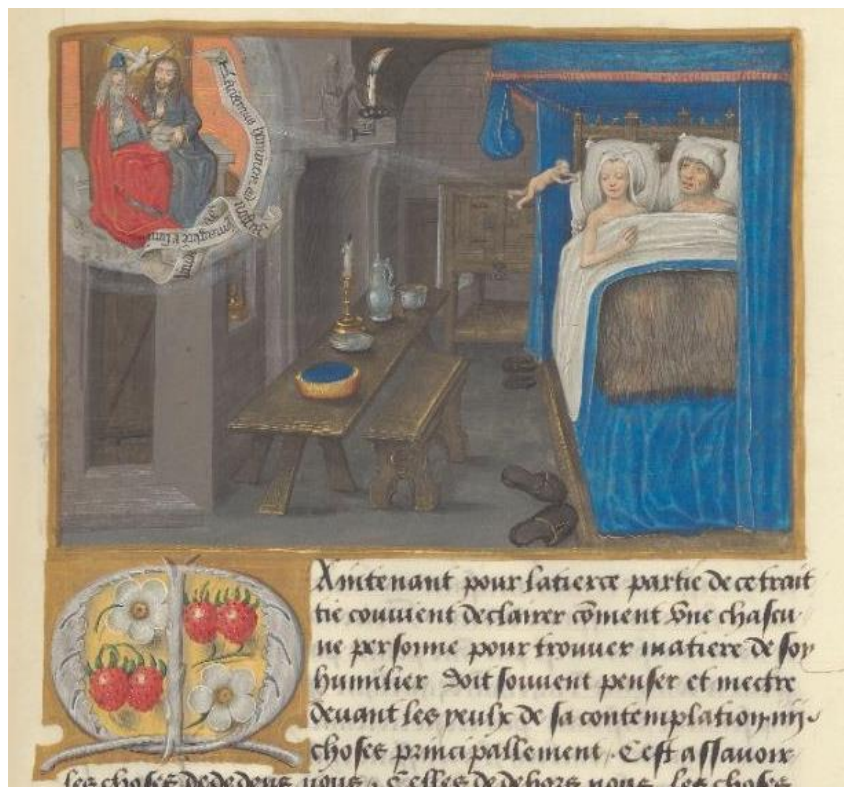


Figura 7: Los padres, la Trinidad y la infusión del alma durante la concepción del niño. (París, Biblioteca del Arsenal, ms. 5206, fol. 174, ca. 1490)

A pesar de este rechazo por el cuerpo, existía también un interés por conocerlo, al ser creación de Dios. La teoría de los humores de Hipócrates sentó las bases de la medicina medieval, según la cual el cuerpo estaba constituido por cuatro sustancias básicas o humores: bilis negra, bilis amarilla, sangre y flema, asociados a los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua, respectivamente. Las enfermedades estaban asociadas a un desequilibrio de estos humores, y los barberos cirujanos y los médicos intervenían para regular y equilibrarlos, realizando cortes en determinadas partes del cuerpo según ciertos esquemas, siendo el más común el *homo signorum*⁸ que en latín significa literalmente «hombre de signos», refiriéndose al ser humano y la astrología, ya que el cuerpo humano para la Edad Media era en sí mismo un microcosmos.

Así pues, los medievales no eran ajenos a cierto cuidado del cuerpo, aunque los métodos fueran rudimentarios y no siempre eficaces. Las disecciones y los estudios anatómicos eran más comunes que en la Antigüedad, donde se consideraban un tabú.



Figura 8: Representación del *homo signorum* a partir de *Guild-book of the Barber Surgeons of York* (Egerton MS 2572, f. 50v, 1475–99. British Library).

⁸ Fue una figura muy utilizada durante la baja Edad Media que mostraba las correspondencias entre las diferentes partes del cuerpo humano y los signos del zodiaco. Está inspirado en la astrología y las ciencias antiguas y medievales.

3.2. El actor medieval

En medio de esta compleja relación del cristianismo con la corporeidad se encontraba el cuerpo del actor. Desde la renuncia por la corporeidad y sus expresiones, la figura del actor se ve menospreciada, sin importar el ámbito en el que se desarrolle. Ya fuesen los juglares en la plaza pública, o los clérigos en la abadía, cualquier pretensión de usar el cuerpo propio para encarnar e interpretar un personaje ajeno era visto como falsificación de la vida propia por pretender vivir la de alguien más, especialmente cuando se trata de interpretar personajes femeninos, ya que ello implica travestismo, pues en ese momento las mujeres no tenían permitido ningún tipo de formación, ni cabida dentro del teatro. Es a partir del Renacimiento que los personajes femeninos llegan a ser interpretados por mujeres con libertad. Sin embargo, actualmente se han hecho avances historiográficos como los de Pérez Vidal, donde se documenta cómo en algunos monasterios de la Baja Edad Media había una gran actividad teatral alrededor de la liturgia, incluso la propia Hildegarda de Bingen llegó a realizar un drama litúrgico llamado *Ordo Virtutum* y muy probablemente ella misma participó en su representación. (2014, p. 82)

Así mismo el oficio actoral pasó por muchos estigmas, en el siglo XIII; Thomas de Chobham distingue tres tipos de histriones: los que transfiguran su cuerpo con posturas y comportamientos indecentes, con máscaras o desnudos, y que merecen la condenación; los llamados bufones errantes, calumniadores y maldicientes, también condenables; un tercer género, provistos de instrumentos musicales, del que señala dos tipos: los que frecuentan las tabernas y compañías deshonestas, cantando canciones lascivas, objeto de censura; pero hay otros, llamados juglares, que cantan las gestas de los príncipes y las vidas de los santos, y no comenten incidencias impías. Solo estos juglares que interpretan canciones de gesta y otras cosas «útiles» para recrear a los hombres, escapan de los fuegos del infierno. Se rechaza entonces la corporeidad, las técnicas más próximas al teatro, pero se salva la palabra y la música, eso sí, decorosas y puestas a disposición de los poderes espiritual y político. (Massip, 1992, p. 22)

El cuerpo del actor, para la patrística, era el lugar de las violencias, del comercio, de lo grotesco, de la transgresión de la racionalidad impuesta por el orden divino. El actor, cruzado por el frenesí de las divinidades paganas, convertía entonces su cuerpo en un vehículo del caos cosmológico, de un sinsentido que, en primera instancia, trastocaba aquellos hitos que definían el orden social y que habrían sido erigidos por Dios como soporte del equilibrio de la creación. El actor pagano era visto entonces como una criatura liminal, como una quimera que habitaba de buen grado en la inquietante

frontera que separaba su propia subjetividad de aquella otra, caprichosa, de los personajes a los que prestaba su cuerpo. (Montero, 2015, pp. 141-142.)

3.3. Las representaciones del cuerpo en las obras

A pesar de todas estas pretensiones de renuncia y desprestigio hacia el cuerpo y los ámbitos en los que sirve como principal medio de expresión, como el teatro (o los placeres corporales), hay evidencia de que ni siquiera los mismos clérigos ascetas pudieron desprenderse totalmente de aquellas «tentaciones» producidas en la carne, lugar misterioso que estaba repleto de interpretaciones místicas, como la asociación de los diferentes humores a los cuatro elementos de la naturaleza o a ciertas estaciones del año. Pudiera ser que el misterio alrededor del cuerpo y sus partes y la manera como las operaciones involuntarias afectan el pensamiento (siempre atribuidas al efecto de algún demonio), dieran paso a una acusación arbitraria del cuerpo como sustancia maligna en sí misma. La demonización del cuerpo, y en especial el de la mujer, puede implicar que «hablar de Satán era tal vez una manera de nombrar un malestar que se sitúa ‘en otra parte’, en un lugar distinto de la conciencia o de la sociedad, y en primer lugar en el cuerpo». (Le Goff, 2005, p. 18)

No es casualidad entonces que las figuras utilizadas por el cristianismo para representar lo demoníaco sean figuras paganas venidas de las tradiciones grecorromanas, pero también del folklore germánico que llegó gracias a las invasiones germánicas. El más claro ejemplo es la figura del fauno: una criatura antropomorfa, con patas de cabra por debajo del torso, y cuernos sobre la frente. Figura que para los romanos representaba un espíritu del bosque que protegía la naturaleza, y que tuvo su origen en la mitología griega, representando a Pan, dios de los pastores y de los rebaños.

Daremos cuenta, entonces, de las representaciones del cuerpo en las dos obras: *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa* y *Mariquilla de Nimega*.

3.3.1. Cuerpo demoniaco

Aunque en las obras a tratar aquí no se menciona ninguna figura antropomorfa, en *Mariquilla de Nimega*, el demonio es dotado con el poder de cambiar de forma, lo que sugiere la necesidad de dejar de lado la figura pagana para tomar una forma más humana y poder engañar a las personas.

«La apariencia exacta que tengo de un ser humano sin ningún defecto. Bueno, salvo que solo tengo un ojo. Soy tuerto, sí, ¿Qué hacer? Perfecto en todo es algo para mí que está prohibido: siempre tengo algún que otro defectillo en los pies, en las manos o en la cara». (Lorda Alaiz, 1968, p. 66)

La representación de Mounen es la de un hombre tuerto, pues, aunque puede tomar la forma exacta de una persona, le está prohibida la perfección, por lo que se le dota de algún defecto, debido a su naturaleza pecaminosa. Es esta imperfección lo que dota al personaje de cierto carácter cómico, perdiendo su característica de suprahumano para rebajarse a la imagen de un hombre defectuoso, lo que facilita una mirada desconfiada y lastimera por parte de un espectador que se identifica con dicha imperfección, pero que admira, bendice y aspira a la perfección y la santidad, características principales de Dios y de todas las figuras sagradas. Resulta interesante cómo la concepción de un cuerpo imperfecto es la única pista que se menciona para dar cuenta del demonio dentro de la carne, y cómo los cuerpos bellos e inmaculados están asociados con la santidad.

3.3.2. Cuerpo femenino territorio profano

Como ya hemos mencionado, el cuerpo de la mujer siempre ha estado sometido a los más fuertes prejuicios, y el personaje de Mariquilla no es la excepción. Es estremecedor leer que el lastimero desenlace de su vida es causado por las acusaciones de la tía de los supuestos vicios y faltas cometidos por Mariquilla que se reducen al pecado y la culpa que ocasiona el placer, ya sea por las bebidas alcohólicas, o por los encuentros carnales y la pérdida de la virginidad. Y como un mal presagio, son estos falsos señalamientos los que desencadenan el desasosiego de Mariquilla y su encuentro con el demonio Mounen.

«¿Me vas a hacer creer que aún eres virgen? / ¿Me vas a hacer creer que todavía / no sabes cómo fuiste concebida? (...) No me digas, sobrina, que tú estás / ayuna de esta clase de manjar. (...) Que todas vírgenes y castas somos / hasta que el vientre se nos pone gordo». (Lorda Alaiz, 1968, p. 63)

Sin embargo, no deja de ser sorprendente el papel que desempeña la mujer en la obra, pues a Mariquilla se le otorga la oportunidad y la capacidad (aunque sea por medios demoníacos) de aprender las siete artes liberales: «Las siete has de saber, y yo te juro que otra mujer cual tú no

habrá en el mundo.»⁹ (Lorda Alaiz, 1968, p. 69). No es secreto que el conocimiento ha sido, históricamente, un privilegio patriarcal y dotar a un personaje femenino con características de sabio, y lo que ello implica, es indudablemente algo revolucionario para la época.

Mariquilla se observa como un personaje muy elocuente e ingenioso, le dice al demonio que antes de hacer algún trato debe brindarle conocimientos, especialmente en exorcismo: «hay un arte estupenda: el exorcismo» (Lorda Alaiz, 1968, p. 70) porque tiene la influencia de su tío sacerdote que la ha practicado en defensa del mal. Evidentemente, el demonio se niega y a cambio ofrece enseñarle todas las lenguas del mundo.

3.3.3. Castigos del cuerpo, limpieza del alma

Muestra del carácter asceta predominante en la Iglesia cristiana medieval es que solo un castigo corporal podría otorgar a Mariquilla el perdón por tantos y tan graves pecados que cometió durante sus andanzas con el demonio. Tuvo que pagar penitencia llevando grilletes en ambas manos y en el cuello, mientras cumplía con el papel de monja. Solo cerca del final de su vida obtuvo la prueba del perdón, cuando los anillos cayeron solos, como estaba predestinado por el Papa. Es un ejemplo de purificación del alma por medio de la violencia contra el cuerpo.

También es a través del cuerpo femenino donde se da la reivindicación y el perdón de los pecados, pues Dios fue carne, y es su madre quien le recuerda (a través de alegorías con su cuerpo femenino) la empatía por estos seres sometidos a un cuerpo pecaminoso, desconocido e impredecible; pues él también lo padeció: «Piensa en los pechos, Hijo, que mamaste; piensa en el vientre, Hijo, en que estuviste; piensa en la pasión, Hijo, que sufriste; piensa, en fin, Hijo mío, que en el huerto gotas de sangre transpiró tu cuerpo presa de angustia mortal.» (Lorda Alaiz, 1968, p. 101). De igual forma, en la obra se utilizan palabras que referencian órganos viscerales en un sentido negativo y soez para invocar a Lucifer: «¡Hígado, bazo y bofe de Luzbel, asistidme!» (Lorda Alaiz, 1968, p. 103). Sobre esto, Le Goff, citando a Michelet, observa que, en la Edad Media, había “partes del cuerpo que son nobles, y otras no, aparentemente plebeyas” (Le Goff, 2005, p. 18) Esto es evidencia de la dualidad del cuerpo en la Edad Media, demonizado por las

⁹ La educación medieval giraba en torno al *Trivium et Quadrivium* es decir las siete disciplinas indispensables del conocimiento llamadas también artes liberales: gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música.

tentaciones carnales, y santificado en la pasión de Cristo; siempre siendo modelo para representar y dar forma tanto a ángeles como a demonios.

3.3.4. *Cuerpo envejecido*

En la obra *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*, se deja entrever el desprecio por el cuerpo, específicamente el cuerpo envejecido, como cuerpo imposibilitado para vivir el amor pasional. No solo desde el cansancio, también desde lo estético, pues un cuerpo viejo es «feo» e indigno de deseo. Por ello le dice la Mujer: «Vive en seso, viejo en días, / que t'espera el çementerio;» (Pérez Priego, 2009, p. 229). El Viejo, entonces, se niega a creer en las promesas del Amor, el cual le convence de que puede seguir con el mismo ímpetu de su juventud en las proezas amorosas, sin embargo, al principio es consciente de las implicaturas de la vejez y sus límites. Dice Mujer refiriéndose al cuerpo del Viejo:

«[...] Mira, mira tu cabeça, qu'es,
un recuesto nevado.
Mírate pieça por pieça,
y, si el juzgar no entropieça,
hallarte as enbalsamado.
¿No vees la frente arrugada
y los ojos a la sonbra,
la mexilla descarnada,
la nariz luenga, afilada,
y la boca que me asonbra?

Pérez Priego, 2009, pp. 229-230)

Asistimos entonces a una sociedad de apariencias en la que los viejos no valen pues no tienen ya la fortaleza física para arar la tierra o para ir a la guerra, quedan excluidos socialmente:

Por más que la iglesia se esfuerza inútilmente en incitar a los hombres de la Edad Media a despreocuparse de ellas. A despreciarlas para ir en pos de las verdaderas riquezas que están ocultas, la sociedad medieval, tanto en su comportamiento como en su actitud, sigue siendo una sociedad de las apariencias. (Le Goff, 1999, p. 313)

3.3.5. Belleza

Alabada y admirada, la belleza parece estar implícita en la juventud. En ese sentido, es la figura de la mujer la forma más fácil de representar estos estándares, pues no solo cumple con los requisitos estéticos de la belleza, sino que también cuenta con el ímpetu y la energía juveniles. Son entonces exigencias para la mujer que quiere ser deseada, ser joven y bella. De la misma forma la sociedad de las apariencias brinda otra opción si se carece de juventud y belleza: vestirse presentablemente. Apreciamos, entonces, los consejos de Amor, muestra de dichas exigencias: “cupón tu cabello y gesto, / tus vestiduras adorna, / que, aunque joventud no toma, / plaze el viejo bien dispuesto”. (Pérez Priego, 2009, p. 226)

Convenciones culturales como juventud, belleza, lozanía, eran sinónimo de virtud, en este caso atribuidas a la Mujer, como contraste con el Viejo deformado por la edad, llegando incluso a lo grotesco, entendido también como atributo de lo carnavalesco, pues «lo grotesco es lo que deforma o descompone la imagen o figura clásica (...) pero además, la figura grotesca implica una vertebración, una articulación, una contaminación con elementos mundanos de distinta naturaleza». (García Rodríguez, 2013, p. 127)

3.3.6. Amor

Es representado como los impulsos pasionales, casi libidinosos, que están presentes en todos los cuerpos, sean jóvenes o viejos, aunque hacia el final parece ser una suerte de reivindicación por los sentimientos y las emociones que no pierden su fuerza, pues pertenecen más a la mente y al espíritu, y menos al cuerpo. Posee un carácter doble, en tanto que es el origen de los impulsos y pasiones, pero también del desengaño y del dolor, y es fuente de los impulsos libidinosos que afectan al cuerpo, como también de los bellos sentimientos que se gestan en el alma. La obra sugiere que, en la época, el amor está relacionado más con las capacidades corporales, y no tanto con el ideal platónico que predomina más en la actualidad.

Dice el Viejo cuando es convencido por Amor:

Porqu'es la pasión tan fiera
que causas, que quiero más
bevir en esta manera
que debaxo tu bandera

la mejor vida que das. (Pérez Priego, 2009, p. 213)

Dice Amor sobre la intención de su oficio:

En los viejos encogidos
resucito la virtud:
tornan limpios y polidos,
y en placeres detenidos (Pérez Priego, 2009, p. 221)

Ambas obras nos ofrecen unas pequeñísimas ventanas hacia el pasado, donde podemos dar cuenta del doble carácter teatral para representar tanto las enseñanzas puritanas y ascetas, como las pasiones carnales que hablan más sobre el goce que el castigo. Ascetismo y goce, cuaresma y carnaval, son los dos extremos entre los que parece oscilar la sociedad medieval. Y el teatro, aunque no era considerado como un arte, más bien un mero performance, no puede escapar de esta dicotomía.

Así, la *Mariquilla* muestra un recorrido secuencial, empezando por lo inmaculado, pasando por el desaforo y los excesos, para concluir con el arrepentimiento y la penitencia, pues su objetivo es didáctico, y lo que pretende enseñar es el abandono de los placeres mortales por la búsqueda de la sacralización y la posterior inmortalidad del alma. El *Diálogo* carece de pretensiones tan puritanas, para enfocarse más en la burla de la juventud hacia la vejez, recalcando las imposibilidades que presenta un cuerpo al perder el ímpetu de la juventud. El teatro sagrado quiere enseñar y adoctrinar a través de enseñanzas, mientras que el teatro profano pretende simplemente el disfrute del espectador a través de la comedia y de representaciones grotescas.

En ambos existe la figura de la mujer joven y hermosa, que parece estar más cerca del pecado y de los impulsos pasionales, solo por el mero hecho de ser jovial y bella. Es muestra de la pretensión patriarcal cristiana por reprimir a la mujer, en tanto su existencia ocasiona movimientos pasionales fuertes en el espíritu del hombre, pues el hombre medieval desconoce su cuerpo, o más bien, tiene miedo de explorarlo profundamente y todo impulso involuntario está cargado de misticismo e incertidumbre; el peso de la ley y de las represiones caen mayormente sobre la mujer.

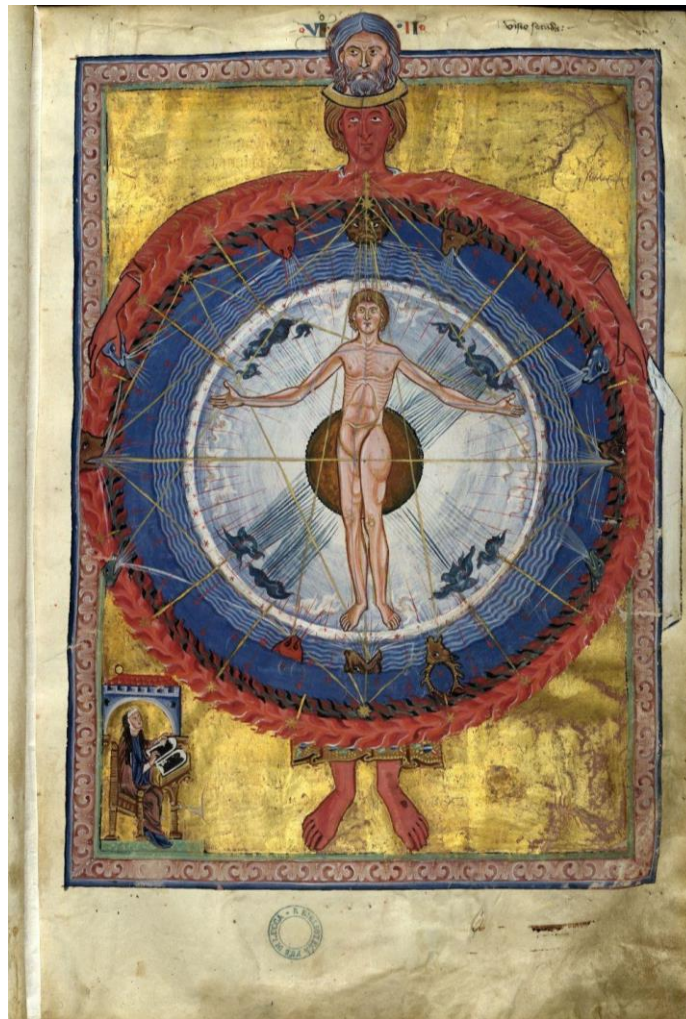


Figura 9: Las Esferas Cómicas y el Ser Humano. (*Liber divinorum operum*. Biblioteca Statale di Lucca, Codex Latinus 1942, f. 9.)¹⁰

A pesar de las pretensiones de inmortalidad, ya sea del alma o del pensamiento, el cuerpo siempre ha estado presente en todas las representaciones que el humano ha hecho sobre sí mismo, sus dioses, y sobre el universo que habita. Se ha popularizado recientemente la frase «somos polvo de estrellas», afirmando que todos los átomos y elementos que componen nuestro cuerpo son idénticos a los que componen las estrellas y a todo lo que existe en nuestro mundo y fuera de él. Así, en

¹⁰ Esta iluminación presenta la Parte 1, Visión 2 del último escrito visionario de Hildegard von Bingen, el *Liber Divinorum Operum*, o «Libro de las Obras Divinas». Hildegard completó la primera copia alrededor de 1173, pero esta iluminación proviene de una copia del siglo XIII conocida como el manuscrito de Lucca.

nuestro cuerpo reside la unidad cósmica, pues no somos más que el universo que se piensa a sí mismo, en la forma de un humano anclado en la tierra, heredero de las estrellas que murieron hace miles de años. Es el caso de la iluminación anterior (Figura 9) donde vemos representada una de las visiones de Hildegarda de Bingen sobre el hombre microcosmos:

Esta imagen cosmológica muestra la evolución visionaria, a partir de la figura del hombre ígneo, cuyo cuerpo se abre ahora en un círculo de fuego con el que abraza el macrocosmos compuesto por los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua), los cuatro puntos cardinales y los vientos, incluyendo como figura central la imagen de un hombre, es decir, del microcosmos (De Bingen, 2009, p. 152).

En esta representación podemos interpretar que lo corpóreo está intrínsecamente vinculado a lo espiritual, pero también entendemos el cuerpo como creación divina sin la cual el ser humano no puede ser pleno. Así es como siguiendo a Zumthor podemos cerrar este apartado sobre las percepciones respecto del cuerpo medieval:

La medida del mundo medieval descansa en el hombre mismo, microcosmos que en su cuerpo incluye todos los elementos del universo, que es el centro de la unidad cósmica, como la quiso Dios, inscrita (más allá de nuestra individualidad) en las jerarquías sociales del gran cuerpo colectivo, el espacio-tiempo en el que se desarrollaba el drama de la Redención. (1994, p. 395)

Conclusiones

La vida cotidiana del hombre medieval oscilaba entre el Carnaval y la Cuaresma, entre el goce y los excesos del cuerpo y la represión del ascetismo; y era en el arte donde encontraba una reconciliación, o más bien la muestra de su síntesis. Esta doble vía se puede evidenciar desde la misma doctrina cristiana, pues, aunque se niegue y se rechace el cuerpo por ser un vínculo con lo diabólico, también se lo exalta en la figura del cuerpo de Cristo, adquiriendo una gran importancia para la profesión de la fe.

El hombre es el único animal que hace teatro, que se complace con la imitación de otras vidas que no son la suya, sea a través de la burla o de la empatía. Y es en esa ficción, donde el hombre se permite verse a sí mismo, como individuo, y a los demás, como sociedad, de una manera diferente a como lo hace en la vida real, efectiva y material. En un inicio parece evidente la dicotomía de teatro profano y sagrado, como expresiones que refieren a esferas completamente diferentes de la vida humana. A través del análisis podemos entender que el carácter doble del teatro medieval representa tanto las enseñanzas puritanas, como las pasiones carnavalescas. La línea divisoria entre estas categorías se difumina cada vez más, pues en las fiestas carnavalescas poco a poco aparecieron los monólogos sobre las enseñanzas de los santos, y a su vez en los ritos cristianos se empiezan a introducir elementos cómicos para ‘aligerar’ los textos.

En *Mariquilla* encontramos una pretensión moralizadora, el rechazo de los placeres, las exigencias a las que estaba sometido el cuerpo femenino, y la iluminación del arrepentimiento a través del castigo de la carne. Es esta intención de enseñanza una característica del teatro edificante: la conciencia de las tendencias del cuerpo hacia lo que le place y de lo fácil que es caer en el deseo de satisfacerle; la búsqueda por reprimir y castigar estas intenciones a través del miedo al infierno y las representaciones bellas de todo lo sagrado.

En el *Diálogo* vemos, de manera cómica, los prejuicios a los que está sometido el cuerpo envejecido, la reivindicación que pretende hacer el Amor negando la imposibilidad del Viejo a sentir las pasiones juveniles y el posterior rechazo desde la figura de la Mujer Hermosa, que desde su juventud se burla y desprecia las intenciones amorosas de aquel personaje. A pesar de que la obra pretende advertir al espectador de los peligros de casarse con alguien de más edad, la manera

cómica en la que lo hace anula toda moraleja, dejando simplemente el placer de la burla por ese otro que quiere algo, pero no lo merece, desde una posición patética y minimizada.

En estas obras pudimos aproximarnos a las posibles interpretaciones teatrales que se daban en la Edad Media, pues son de los pocos registros que han perdurado hasta nuestra época, y a las concepciones que existían entonces de lo sagrado, lo diabólico, como también a los prejuicios y tensiones que recaían sobre los cuerpos, ya fuera el cuerpo femenino, el cuerpo envejecido, el cuerpo joven o el cuerpo demoníaco.

Estudiar el teatro medieval y sus relaciones con el cuerpo, es un pequeño aporte a la deuda histórica tanto de la Edad Media, como un periodo de la historia mitificado y en apariencia lleno de carencias, como del cuerpo, objeto de estudio siempre relegado a la secularidad y desmerecedor de cualquier rigurosidad crítica. Son estas pequeñas reivindicaciones que nos sirven para dar luz a problemas e interpretaciones que habitan nuestro presente y que heredamos del pasado.

Referencias

- Alvar, C. & Lucía Megías, J. (2002). *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia.
- Aristóteles. (2017) *Poética*. Madrid: Alianza Editorial
- Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, R. & Dufetel, D. (1985). "El cuerpo de nuevo". *Diálogos: Artes, Letras Ciencias humanas*, Vol. 21, No. 3 (123). pp. 3-7.
- Baschet, J. (1999). «Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo». *Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano*, Universidad Autonoma de Chiapas, p. 41-83.
- Casagrande, C. Vecchio, S. (1979). « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles) ». *Annales, Economies, sociétés, civilisations*. 34^e année, N. 5. pp. 913-928.
- De Bingen, H. (2009). *Libro de las obras divinas*. Barcelona: Editorial Herder.
- Diccionario de la lengua española. (2022). *Carnaval*. <https://dle.rae.es/carnaval?m=form>
- Dragomirescu, C. (2010). « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales* [En ligne], 59 | automne, mis en ligne le 20 mars. Doi: <https://doi.org/10.4000/medievales.6074>
- Eco, U. (1989). *Carnaval*. Medellín: Fondo de Cultura Económica.
- García Rodríguez, R. (2013). «La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar». *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, Vol. 13, Núm. 2 (Julio), p. 121-130. DOI 10.5565/rev/athenead/v13n2.1036
- García Única, J. (2019). «La Edad Media contra la Edad Media: sacralización y secularización de un concepto». *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura — Cultura — Lengua*. pp. 174-184. <https://doi.org/10.1515/9783110450828-011>
- Grande Quejigo, F. (2022). *Antología didáctica de la literatura española medieval*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Henriques, R. & Letria, A. (2016). *Teatro. Actividario*. Barcelona: Ediciones Ekaré.
- Le Goff, J. & Schmitt, J. (2003). *Diccionario razonado del occidente medieval*. Madrid: Ediciones Akal.

- Le Goff, J. (1999). *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Paidós.
- Le Goff, J. & Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorda Alaiz, F. (1968). «Mariquilla de Nimega». En: *Teatro Neerlandés de la Edad Media*. Madrid: Aguilar, p. 55-118.
- Massip, F. (1992). *El Teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos editor.
- Montero Vallejo, J. (2015). «El teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género: de la aprehensión patristica a los dramas paralitúrgicos de la Baja Edad Media». *Revista Corpografías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2) pp. 138-159.
- Pérez Priego, M. (2009). *Teatro medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pérez Vidal, M. (2014). «*Descendit de Caelis*. Liturgia, arquitectura y teatro en los monasterios de las dominicas castellanas en la Baja Edad Media». *Anales de Historia del Arte*. 24, pp. 79-95.
- San Agustín. (2007). *Confesiones*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Tertuliano. (2002). *De Spectaculis*. Traduit par E.-A. de Genoude, 1852. Transcrit par Ugo Bratelli. Tertullian Project. https://www.tertullian.org/works/de_spectaculis.htm
- Von der Walde Moheno, L. (2019). «El viejo, el amor y la hermosa como texto espectacular». *Letras*, [S.l.], v. 2, n. 72, p. 199-212.
- Zumthor, P. (1993). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Ediciones cátedra.