

Noemi
Abajo
Vega



ARTE ROMÁNICO Y
TEATRO LITÚRGICO:
LAS POSIBILIDADES DE UN
MÉTODO EN EL ESTUDIO
DE LA ICONOGRAFÍA¹.

RESUMEN

En la comprensión de las imágenes medievales en la actualidad, desempeñan un papel importante aquellas fuentes litúrgicas y extralitúrgicas que formaban parte de la "vida" de las iglesias y monasterios. El rito pudo determinar no sólo los espacios, sino también muchos programas iconográficos ya fuesen murales y/o escultóricos. Dentro de las cualidades del rito, el siguiente artículo pretende analizar los elementos dramáticos que evolucionaron hacia formas "teatrales" y cómo las demás artes visuales se hicieron eco de ellas. Tal análisis ha sido susceptible de estudio a lo largo del siglo xx y así veremos algunos de los enfoques o ejemplos más destacados.

SUMMARY

For the understanding of the medieval images nowadays, it's important the role of the liturgical and extra-liturgical sources, which took part of the "life" of the monasteries and churches. The rite could determinate not only the spaciality but also a lot of iconographical programs (in mural painting and/or sculptures). This article pretends to analyze the dramatic elements which developes into "theatrical" ways, and the echoes of that fact in the visual arts. This kind of analysis was studied during the twentieth century by a lot of specialists, and in this article will be treated the prior examples.

PALABRAS CLAVE:
historiografía, drama litúrgico, iconografía, románico.

KEYWORDS:
historiography, liturgical drama, iconography, Romanesque.

Desde el punto de vista de la historiografía artística, las vías para la comprensión de los espacios e imágenes medievales han pasado por fases muy diversas. No cabe duda alguna de que las principales fuentes de las imágenes sacras medievales han sido la Biblia y la exégesis de la misma. No obstante, también se ha reconocido el papel desempeñado por la Liturgia y su relación con el Arte. De hecho, el ritual o ceremonial, ayudó a la definición de las tipologías arquitectónicas, así como a la elección de los temas que las decoraban. Un ejemplo de ello serían los espacios donde se creó la iconografía cristiana y cómo se amplió ésta con la regularización del rito en las distintas liturgias².

Con todo, en el estudio de las relaciones entre texto e imagen medievales, resulta necesario abordar las implicaciones litúrgicas de los ciclos iconográficos. Resulta sugestiva en este sentido la siguiente afirmación de Eric Palazzo³: “la función de la decoración monumental en las iglesias y la arquitectura podrían delimitarse a partir de un conocimiento de las fuentes y las prácticas litúrgicas de la Edad Media completándose con aquellos textos no litúrgicos, principalmente las fuentes hagiográficas, comentarios a la liturgia, crónicas, cartas, actas de concilios y sínodos, los *Liber Pontificalis*, etc.”; a esta lista podríamos añadir los dramas litúrgicos, los libros de fábrica, *consuetudines*, etc. Esta relación entre la imagen y las fuentes litúrgicas no se limitaría al nivel documental, sino también en un plano simbólico.

Las dificultades en la interpretación de los programas iconográficos monumentales (frescos, esculturas, vidrieras, mosaicos, etc.) a partir de sus funciones en la liturgia, devienen en gran parte de la naturaleza de las fuentes litúrgicas mencionadas, ya sea por nuestro limitado conocimiento de las mismas a tenor de las conservadas, ya por lo poco explícitas respecto al sentido que queramos dar a la decoración monumental en relación con el desarrollo de los ritos⁴. Ver las imágenes en contexto también conlleva la inclusión en el estudio de ese ámbito “representacional” que no sólo asumió el oficio, sino también ese otro tipo de ceremonias. Esta

¹ La presente contribución expone parte de los resultados de mi Trabajo de Investigación Tutelado (TIT), *Relaciones entre Drama Litúrgico e Iconografía Medieval: el caso del “Sponsus” y de las Vírgenes Prudentes y Necias* (2005), realizado bajo la dirección del prof. Manuel A. Castiñeiras González en la Universidade de Santiago.

² Por ejemplo en el caso de la relación entre Liturgia y Arquitectura, sirven de ejemplo los estudios de Carol Heitz para la época carolingia, como *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. SEVPEN; París, 1963.

³ *Les Sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*. Aschendorff Münster, 1994 (especialmente pp. 159-171).

⁴ En el caso oriental, sirva como ejemplo la obra de C. Walter: *Art and Ritual of the Byzantine Church*. Londres, 1982.

noción de la liturgia y los dramas como “artes representacionales” hoy está plenamente asumida para la Edad Media, pero la correlación entre éstas no fue estricta⁵. Del mismo modo, ¿sería o no correcto establecer dicha correlación entre la iconografía y las manifestaciones dramáticas⁶? Para M. D. Anderson⁷ no podemos estudiar el drama medieval según la división arbitraria de Arte o Literatura; ya que ambas se producen en desarrollos paralelos de una misma cultura.

La idea más aceptada para explicar el nacimiento del drama litúrgico ha sido la que sostiene que se da partir del desarrollo de los tropos⁸, cuya eclosión se produjo a mediados del siglo X⁹. Asimismo, la aparición del “teatro litúrgico” se asimiló como un fenómeno vinculado al nuevo rito romano impulsado desde la política de unificación de la liturgia del imperio carolingio.

Con todo, en las últimas décadas se viene insistiendo en otras propuestas¹⁰, como la inherente “necesidad de una expresión emocional” del Rito, característica que ya se observa tan pronto como el siglo IV, en la crónica de la peregrinación de la monja Eteria, sobre el ceremonial de la Semana Santa de Jerusalén. De todos modos, el mundo bizantino merecería una mención aparte, ya que los elementos dramáticos de su rito han suscitado enconados debates (caso de la aceptación o no de la existencia de teatro o drama sacro). Esa expresividad emocional a la que aludíamos, también estaba bastante marcada en las antiguas liturgias occidentales como la galicana y la ambrosiana¹¹.

En cualquier caso, existe unanimidad en el hecho de que tanto tropos, secuencias y dramas fueron “embellecimientos” textuales, musicales y representacionales posteriores de la liturgia, que desde su formación contaba con otros recursos, si bien más sencillos (procesiones, antífonas, himnos, ritos específicos¹²...). Y en estas concepciones “estética” y de causalidad

⁵ Mary H. Marshall: “Aesthetic Values of the Liturgical Drama” en *Medieval English Drama*. Taylor, Jerome y Nelson, Alan H. (eds.). University of Chicago Press, 1972 [1950]; pp. 28-43.

⁶ Sepet (1901) y Hardison (1965) hablaron de la liturgia como representación; así la misa sería un “drama rememorativo de la vida de Cristo” sin tomarlos sólo como hechos pasados, sino hechos “presente”.

⁷ En *Drama and Imagery in English Medieval Churches*. Cambridge University Press, 1963.

⁸ Interpolaciones como embellecimiento textual a la liturgia con el consiguiente aditamento musical (secuencia). Las prosas, secuencias y tropos ya se atestiguan en el siglo VIII en centros como Metz y San Gall. Un estudio elocuente de este enriquecimiento litúrgico, así como su desarrollo hispánico se encuentra en Eva Castro Caridad: *Tropos y Troparios Hispánicos*. Universidade de Santiago de Compostela, 1991.

⁹ Por los primeros testimonios del *Quem Quaeritis* de St. Gall y Limoges.

¹⁰ Propuestas lideradas por O. B. Hardison Jr.: *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. The John Hopkins Press. Baltimore, 1965. Sobre el diálogo del *Quem Quaeritis* cree que desde el principio habría tenido elementos representativas.

¹¹ En los últimos años el rito ambrosiano ha recibido una especial atención ya que en su liturgia estacional había una clara inspiración en los sistemas de Antioquía y Constantinopla e influyó directamente en el rito de Roma. Además contaba con un número superior de “*psallendae*” (antífonas específicas procesionales) de calidad casi-dramática. Véase: Borella, Pietro: *Il Rito Ambrosiano*. Brescia, 1964.

¹² Amalarico de Metz (770-853) en su obra más destacada “*Divinis Officiis libri quattuor*” (más conocida como *Liber Officialis*) hace uno de sus comentarios alegóricos sobre la misa en los que pone en paralelo la actualización y “recreación” del sacrificio de Cristo en la Cruz y la Resurrección y los gestos de los celebrantes y participantes de la Eucaristía. Cfr. O.B. Hardison (1965) Op. cit. pp. 37-42.

dad¹³, no podían faltar las artes visuales para completar esa vocación devocional que ayudaba a explicar los misterios o dogmas de las principales fiestas del calendario litúrgico (Navidad, Epifanía, Semana Santa, Corpus, Pentecostés, Asunción de la Virgen).

De hecho, se han observado ciertos paralelismos entre el desarrollo de los dramas¹⁴ y la iconografía como manifestaciones integradas en la gran eclosión cultural que se produce a partir del siglo XI y que vivió su punto culminante con el Renacimiento del siglo XII. Parte de éste “renacimiento” se debió al impulso de la Reforma Gregoriana. Así, en estos siglos, el ámbito visual se dota de nuevos motivos iconográficos, se recuperan fórmulas tardoantiguas, orientales, etc. En el plano literario, se daría paso a las formas en lengua vernácula (incluidos los dramas litúrgicos), se multiplican los sermones, los *exempla*, la literatura devocional¹⁵, todo ello imbricado en las nuevas *schola monasticorum* y catedralicias. Son numerosos los ejemplos: el desarrollo del canto y las formas musicales, codificaciones en el ámbito de la filosofía, etc. Todo ello irá conformando un “nuevo” imaginario, que a nivel representacional se refleja en los programas monumentales, sobre todo en contextos benedictinos y de canónigos regulares y seculares¹⁶.

I. Del Drama a la Imagen

Desde mediados del siglo XIX, los dramas litúrgicos recobran cierto interés perdido durante siglos, ya que no eran composiciones que tuviesen una calidad literaria notable. Así, verían la luz numerosos textos “olvidados” en troparios, antifonarios, libros de fábrica, consuetudinarios, etc. Se publicarían varias antologías, especialmente en Francia (E.P. Du Méril: *Origines latines du Théâtre Moderne*, 1849; E. de Coussemaker: *Drames liturgiques du Moyen Âge*, 1860; Marius Sepet: *Origines catholiques du Théâtre Moderne. Les Drames liturgiques et les jeux scolaires, les mystères, les origines de la comédie au Moyen-Âge la Renaissance*, 1901; E.K. Chambers: *The Medieval Stage*, 1903; W. Creizenach: *Geschichte des Neueren Dramas*, 1893-1903). Este redescubrimiento y difusión de los textos llevarán consigo las primeras aproximaciones respecto al campo del arte. Prueba de ello sería la publicación en 1894 de la Tesis Doctoral de Paul Weber¹⁷ (Universidad de Leipzig), acerca de la Pasión, Resurrección y Juicio Final en relación al Arte, en la que abordaba entre otros temas, el impacto visual de estas representaciones “litúrgicas”.

¹³ Honorio de Autum siguiendo la “estela alegórica” de Amalario, también interpretó la Misa como un drama en *De gemma animae* (ca. 1100) en Migne: Patrología Latina (PL) 172.

¹⁴ Para un conocimiento general de los dramas sacros recomendamos: Castro Caridad, Eva: *Introducción al Teatro Latino Medieval. Textos y públicos*. Universidade de Santiago de Compostela, 1996 y Muir, Lynette R.: *The Biblical Drama of Medieval Europe*. Cambridge University Press, 1995.

¹⁵ Para la que la obra de arte será un complemento fundamental como intermediaria. Algo que en este contexto de la mística popular, también entroncará con las representaciones dramáticas (*moralías* de vidas de santos, ciclos de misterios, etc.)

¹⁶ De la Regla de San Agustín, y ambientes catedralicios respectivamente.

¹⁷ *Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*. Diss. Leipzig, Stuttgart, 1894.

Con todo, la aplicación de la literatura litúrgica al arte monumental se debe, sin duda, a la obra de Émile Mâle. De hecho, en *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France* (París, 1898) y en *L'Art religieux de la Fin du Moyen Âge en France* (París, 1908), hacía las primeras menciones a una posible relación del drama y la iconografía. Además, en “Les Chapiteaux romans du musée de Toulouse et l'école toulousaine du XII^e siècle”¹⁸ (1892) hablaba de las posibilidades dramáticas de algunos capiteles del claustro de Saint-Etienne de Toulouse. Es el caso de las Vírgenes Prudentes y Necias y su cercanía textual y geográfica con el texto de la parábola dramatizada, esto es, el “*Sponsus*” compilado en Saint-Martial de Limoges (BNF. Ms. Lat. 1139), con la presencia de los personajes de Cristo como Esposo y la *Ecclesia*¹⁹ (Fig. 1).

Pero será su obra *L'Art religieux XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie au Moyen Âge* (1905) en la que haga el planteamiento definitivo. Nuestro interés se centra en el Capítulo IV: “Enrichissement de l'iconographie. La liturgie et le drame liturgique”²⁰, ya que el autor observó que algunas de las claves para entender las innovaciones iconográficas del siglo XII no estarían sólo en el mundo oriental, sino también en la liturgia y los dramas litúrgicos. Esta influencia introdujo un nuevo gusto por lo “real” incluyendo, entre otros, los objetos cotidianos, ya fuesen litúrgicos (incensarios, vestimentas eclesiásticas), ya seculares (útiles de diversos oficios, moda de la época) y en el plano narrativo, Mâle destacaba la plasmación de episodios que no aparecen en las Sagradas Escrituras y que “sólo podían provenir de los dramas”.

En el caso de la parábola de las Vírgenes Prudentes y Necias, la “actualización” es visible en la forma en que aparecen vestidas y los diferentes tipos de lámparas que según los ejemplos, serían un síntoma de las utilizadas en la representación del drama lemosino²¹ o “*Sponsus*” (1096-99). Por citar otros síntomas de “realismo”, podríamos destacar los incensarios portados por las Tres Marías como una trasposición de la puesta en escena en la “*Visitatio Sepulchri*”, tal y como ya atestigua la “*Regularis Concordia*”²² de San Ethewold, obispo de Winchester (965-975). Para Eva Castro, “el incensario empleado en las *Visitatio*, tiene una relación analógica con los vasos de perfume”²³; y así aparecen reflejados desde época temprana, por ejemplo, en el Apocalipsis de Bamberg, ca. 1000-10, procedente de la Isla de Reichenau (Fig. 2), en numerosos marfiles (caso

¹⁸ En *Revue Archéologique*, serie III, 20; pp. 28-35 y 176-97.

¹⁹ El “personaje” y simbolismo de la *Ecclesia* ilustra parte del espíritu de la Reforma Gregoriana y así sería tratado por Helene Toubert: “Les representations de l'Ecclesia dans l'art des Xe-XIIIe siècles” en *Un Art dirigé: Reforme Gregorienne et iconographie*. Ed. Du Cerf. París, 1990; pp. 37-63 [1973].

²⁰ En la edición de 1922; pp. 121-150.

²¹ Existen otros testimonios de la dramatización de la parábola, en ámbito germano del s. XIV en adelante.

²² British Museum, Ms. Cotton Tiberius A. III. Fol. 21 r-v: “(...) *atque Mulierum cum aromatibus venientum, ut ungerent corpus Ihesu*”.

²³ “Rito, Signo y Símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del Teatro Latino Medieval” en *Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”*, 1994; pp.75-88 (pp. 79-80). La autora también señala la distinción “estética” entre las representaciones y la decoración, ya que en su opinión, “la decoración o el disfraz no implican por sí mismos la noción de teatro”.



Fig. 1. Capitel del antiguo claustro de Saint-Etienne de Toulouse. 1120-35.

la placa de Colonia de mediados del siglo XII, conservada en el Metropolitan Museum of Art), en el Púlpito de Guglielmo para la Catedral de Pisa (med. siglo XII), etc.

Por otra parte, Mâle apelaba al drama del “*Peregrinus*” (representado el Martes de Pascua) para desentrañar el relieve de la Aparición de Cristo a los peregrinos de Emaús del claustro del monasterio de Sto. Domingo de Silos (Fig. 3). En este caso, también señalaba lo “actual de su atuendo”, así como el reflejo narrativo de las versiones textuales al preceder a la escena de la Duda de Tomás. Mucho después, dicha idea sería recogida por Seraffín Moralejo, para quien las implicaciones del drama “*Peregrinus*” en la configuración iconográfica del monasterio silense era una evidencia²⁴.

Para S. Moralejo, el hecho de Cristo aparezca representado “in specie peregrini” (como precisan las rúbricas del drama) con la insignia jacobea de la “vieira” en su escarcela, explicaba “la voluntad del monasterio de Silos de vincularse al culto y cultura de las peregrinaciones, quizás en la intención de injertar en el circuito de estas, el culto local de que era objeto su santo restaurador”²⁵. Como ocurre en muchos capiteles con el mismo tema (por ejemplo el del Monasterio de La Daurade), la confluencia del Camino de Santiago aportaba elemento ambientador de “actualización y realismo”²⁶, pero ¿implicaría en la misma medida la “*performance*” del drama? La duda queda disipada con ejemplos como el del Evangelionario inglés de principios del siglo XII conservado en Cambridge, Biblioteca del Pembroke College, Ms. 120, fol. 4v. (Fig. 4), donde la puesta en escena del drama es evidente, sobre todo en la composición del episodio de la cena de los peregrinos con Cristo “saliendo del plano”, la posterior conversación de los caminantes y la escena de la Duda de Sto. Tomás.

Mâle, sería criticado por su excesiva propensión a identificar contenidos teatrales y litúrgicos en la génesis de las imágenes. Una buena prueba de ello sería Meyer Shapiro²⁷ al tratar los tipos de representación de la Ascensión en el contexto del arte anglosajón. Dicho autor analizó la originalidad de las imágenes que sólo muestran los pies de Cristo. Esta modalidad aparece por primera vez en manuscritos ingleses como el Salterio de Bury St. Edmunds²⁸ (1030-40) o el Sacramentario de Robert de Jumièges²⁹ (med. siglo XI).

Shapiro asimiló esta tipología ascensional como un elemento vernáculo “narrativo, emocional y realista”, que habría surgido de la tradición de las “*Blickling Homilies*”³⁰ (ca. 971), y no por la derivación de un “hipotético drama” como había afirmado Mâle.

²⁴ Moralejo, Seraffín: “El Claustro de Silos y el arte de los Caminos de Peregrinación” en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la Iglesia y Claustro. 1088-1988*. Studia Silensia. Series Major I, 1990; pp. 203-223. Reimpreso en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: Homenaje al Prof. Dr. Seraffín Moralejo Álvarez*. Franco Mata, A. (ed.). Santiago de Compostela, 2004; pp. 147-160.

²⁵ Moralejo, op. cit. (2004), pp. 149-50.

²⁶ En otros casos aparece la Cruz de los peregrinos a Jerusalén.

²⁷ “The image of the Disappearing Christ. The Ascension in English Art around the year 1000” en *Gazette des Beaux-Arts*. Nueva York, 1943 (fasc. 1); pp. 135-152.

²⁸ Biblioteca Apostólica Vat. Ms. Reg. lat. 12; fol. 73v –ilustración del Salmo 68 (Vg. 67)- y fol. 103

²⁹ Ruán Bibliothèque Municipale, Ms. Y.6 (274) fol.

³⁰ Comentarios al libro de los Actos de los Apóstoles.

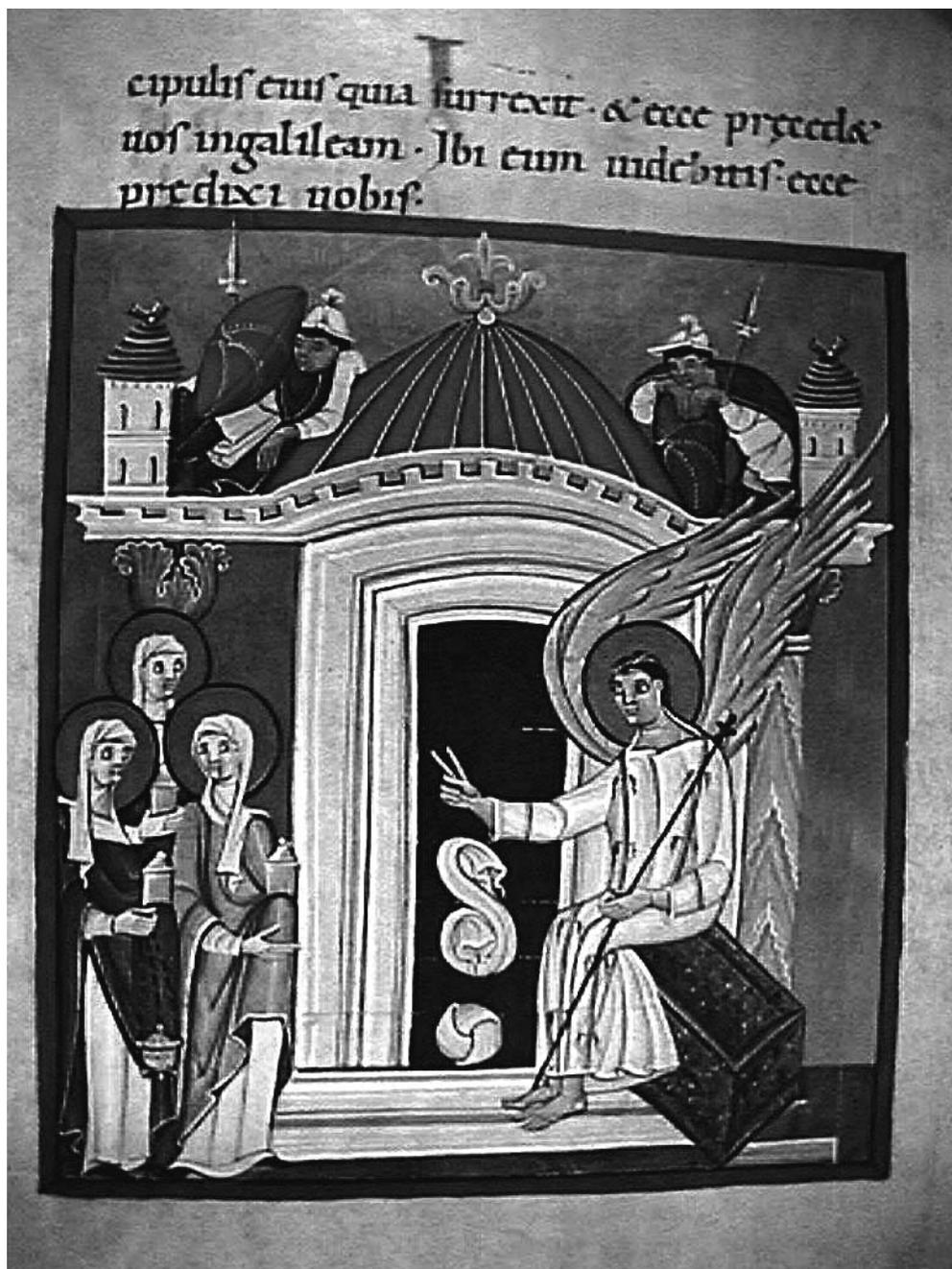


Fig. 2. Apocalipsis de Bamberg (Staatsbibliothek Bamberg, Ms. 140, fol. 69v.).

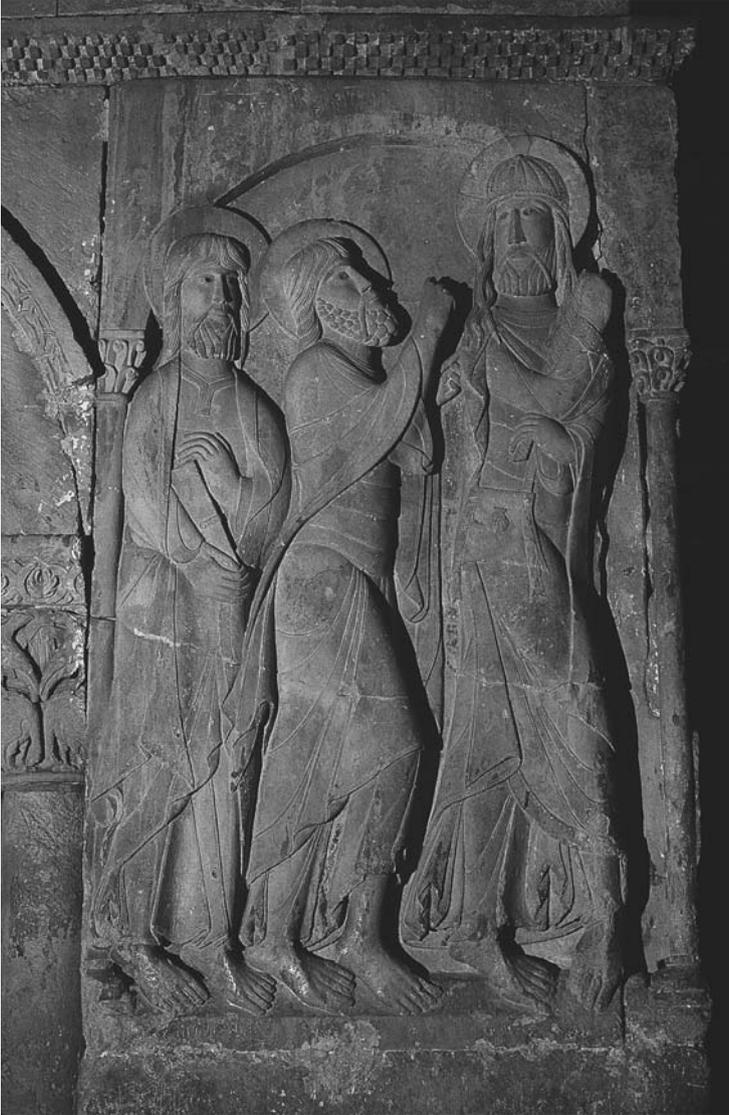


Fig. 3. Cristo "Peregrinus" (ca. 1130). En la escarcela aparece la venera de Santiago.



Fig. 4. Descenso a los Infiernos; Aparición a María Magdalena; Aparición a los peregrinos de Emaús; Cena con los peregrinos; Reconocimiento-diálogo de los peregrinos y la Duda de Tomás.

Más allá de esta discusión, y reivindicando la posibilidad del papel generador de la imagen en la “configuración teatral” de los dramas litúrgicos³¹, sería factible pensar que hubiese sucedido en este caso. De este modo, se explicaría el origen de la puesta en escena de la ceremonia de la Ascensión, así como la verdadera semántica de algunas esculturas en madera de Cristo (especialmente del Norte de Europa) que serían el apoyo de la “simulación ascensional”. Un buen ejemplo serían las rúbricas del manuscrito de Moosborg (Alemania, ca. 1363), que indican cómo se alzaría la talla hacia una oquedad –en la bóveda del altar– en tres tiempos, y cómo para cada tramo se cantaban antifonas alusivas a la Virgen, a los Apóstoles y los ángeles personificados por los integrantes del coro³². Por los testimonios conservados, este tipo de práctica se constata desde finales del siglo XIII.

La tendencia en boga suscitada por E. Mâle haría que algunos bizantinistas se hiciesen eco de sus investigaciones y las aplicasen para afirmar las posibilidades dramáticas de poemas, himnos, homilías, etc. y su reflejo en el Arte. Así, en 1913, Louis Bréhier planteó la cuestión de si el supuesto “teatro religioso” representado en las homilías dramáticas, había tenido alguna influencia en el desarrollo de la iconografía bizantina, del mismo modo que había ocurrido en el arte religioso occidental. Como recoge La Piana, L. Bréhier, en su obra “Les miniatures des Homélie du moine Jacques et le théâtre religieux de Byzance”³³, trabajó sobre las miniaturas de dos manuscritos (BNF. Gr. 120 y el de la Biblioteca Apostólica Vaticana Gr. 1162) con homilías de Jacobus de Kokkinobaphos³⁴ sobre la Virgen. Para Bréhier, sus miniaturas no sólo reproducen el texto, sino que además nos darían una idea de la puesta en escena de dichas homilías. Además pudieron constituir una preparación para el cambio artístico producido con el renacimiento Paleólogo. En el polo opuesto se situaría, entre otros, Gabriel Millet³⁵, al negar que las escenas que narraban las homilías hubiesen influido a artistas, teólogos o comitentes.

Pero será un poema griego sobre la Pasión, el *Khristós Paskhón*³⁶ o Pasión del Salvador del Mundo³⁷, el que acarree para el mundo bizantino el mayor número de publicaciones. Al margen de todas las discusiones suscitadas sobre la existencia o no de un teatro religioso bizan-

³¹ Sobre todo cuando se trató de escenificar eventos tan “abstractos” y complejos como la Ascensión, Pentecostés, etc.

³² Véase Graham D. Caie: “Drama on the Wall: Medieval Drama Illustrated by Danish Wall-Paintings” en *European Medieval Drama*, 3 (1999). 3^o *International Conference*. Higgings, Sidney (ed.). Camerino Julis, 1998; pp. 11-18. El tipo de oquedades señaladas se han conservado en algunas iglesias danesas, cf. Hastrup, Ulla: “Medieval Props in the Liturgical Drama” en *Hafnia* (Copenhagen Papers in the History of Art), 11 (1987); pp. 133-70.

³³ *Monuments et Mémoires de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres*, vol. XXIV. Paris, 1921.

³⁴ Datados en la primera mitad del siglo XII.

³⁵ *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile au XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Paris, 1916.

³⁶ Erigido como paradigma del simbolismo dramático de los ritos orientales, que también se observan en los cantos siríacos, los himnos y *Kontakia* (como los de Romanos Melodos –siglo VI–), con partes “dialogadas” y bastante influenciados por el elemento cómico-profano de la comedia clásica y del mimo.

³⁷ Hoy existe cierto consenso para designarlo como un ejercicio literario que nunca estuvo destinado a la representación.

tino, esta obra también sirve para ilustrar la casuística en el mundo oriental. Venetia Cottas, una de las principales historiadoras de la literatura que afirmó la existencia de un teatro medieval bizantino, dedicó algunos trabajos a este “poema-drama”. Así, en *L'influence du drame Christos Paschon sur l'art chrétien d'Orient* (París, 1931), trató de asignar esta pieza a Gregorio Nazianceno. Para justificarlo, proponía que los temas tratados por la iconografía bizantina tales como la Encarnación, la Crucifixión, etc. a partir del siglo VI, derivarían de este drama. El problema de esta afirmación, según G. de Jerphanion, es que era demasiado forzada, ya que en el supuesto de que dicho texto fuese de esa época y el autor hubiese sido Gregorio Nazianceno, en no pocas homilías, “*kontakia*”, himnos, etc. se comentaban y cantaban los misterios de la Encarnación, Resurrección, Ascensión, Dormición. Respecto a una posible traslación de estas formas líricas a las artes visuales, de nuevo recurrimos a L. Bréhier, cuando señalaba como base de numerosos ejemplos iconográficos, los ciclos temáticos literarios, eso sí, una vez superada la “querrela iconoclasta”³⁸.

Mientras, para el mundo occidental, en estos años continúan apareciendo fragmentos y versiones de dramas, así como nuevas publicaciones. Es destacable el trabajo de Karl Young³⁹: *The Drama of the Medieval Church* (1933), que aunque sigue siendo una obra de referencia obligada, en la actualidad algunas de sus teorías se han matizado y corregido, sobre todo la concepción evolucionista que al autor le llevó a pensar que los dramas habrían evolucionado desde los textos más sencillos a los más elaborados (hoy se sabe que paradójicamente sucedió al contrario: los textos más complejos pertenecerían a los siglos XI y XII, y los menos explicativos serían tardomedievales⁴⁰).

Al mismo tiempo y casi siempre de la mano de estudios filológicos, se suceden “noticias” o apuntes aislados relacionando textos e imágenes concretas. Sería el caso de N.C. Brooks⁴¹ en *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy* (1921). Siendo la Resurrección el misterio y dogma más importante de la religión cristiana, no es de extrañar que fuese la fiesta más importante en el calendario litúrgico. Y puesto que es el tema con más textos conservados, es lógico de tanto el tropo como el drama (*Quem Quaeritis* y *Visitatio Sepulchrī*) hayan sido los más investigados.

Por su parte, Otto Pächt⁴² también se fijó en el fenómeno dramático, sobre todo a la hora de explicar el “estilo narrativo” de la miniatura inglesa del siglo XII, señalando que ciertos detalles y convenciones iconográficas no tendrían como fuente la Biblia, sino los dramas litúrgicos.

³⁸ Bréhier, L: *The civilisation Byzantine*. París, 1950 (pp. 349 ss.).

³⁹ Reeditado por Clarendon Press, Oxford en 1967.

⁴⁰ La progresiva popularización de las representaciones y su amplia difusión, además del papel de la oralidad, quizás no hacían necesario ese “esfuerzo literario”.

⁴¹ University of Illinois. *Studies in Language and Literature*, VII, nº 2. El mismo autor también investigó el tema de la Ascensión en: “Eine liturgisch-dramatische Himmelfahrtsfeier” en *Zeitschrift für deutsches Altertum und Deutsche Literatur*, 62 (1925); pp. 91-96.

⁴² Principalmente en su obra *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (Oxford, 1962)

Dos años antes, en su trabajo sobre el Salterio de St. Albans⁴³, daba la razón a E. Mâle al aplicar el *ordo* del “*Peregrinus*” del manuscrito de Fleury (St. Benoît-sur-Loire) como “fuente” de las miniaturas del salterio mencionado.

II. De la Iconografía al Drama

Como hemos visto, la tendencia predominante en los estudios sobre iconografía y teatro, fue la que daba preferencia al drama sobre las imágenes. No obstante, a partir de los años 50, esta tendencia se invierte y comienza a abrirse un debate que cambiará los términos de la relación.

En la “línea clásica” se mantendrían entre otros, W.L. Hildburgh⁴⁴, Richard Axton⁴⁵, William L. Smoldon⁴⁶. M.D. Anderson llevaría la teoría de este influjo del drama sobre la imagen al extremo, ya que en algunos casos, a través de las imágenes creía que se podían “reconstruir” los dramas “perdidos” o no registrados en algunas zonas⁴⁷.

Por el contrario, otros investigadores creían que las influencias irían en la dirección opuesta; Fletcher Collins Jr. en *The Production of Medieval Church Music-Drama*⁴⁸, justifica con imágenes la popularidad de los dramas y en algunos casos las utiliza para designar algunos personajes que en los textos no están especificados. A Valle⁴⁹, justificaba algunas novedades del texto del “*Sponsus*” de Limoges con respecto a la parábola de las Diez Vírgenes (Mt. 25, 1-13) en las representaciones de la parábola en época paleocristiana. En el Evangelio, las vírgenes necias no están provistas de óleo suficiente para sus lámparas; en cambio, en el drama litúrgico, la fuente de la expresión *oleum fudimus* sería fruto de una tradición figurativa relativa. Así, para Valle, la leyenda del *Sponsus* recogía una “errata” en la interpretación del detalle figurativo que por ejemplo se observa en la catacumba de Sta. Ciríaca⁵⁰ (Roma, segunda mitad del siglo IV) donde dos vírgenes necias aparecen con las antorchas vueltas al suelo (lo que indicaría ese derroche del óleo).

En realidad, si en un intervalo de tiempo concreto emergieron semejantes formas literarias como pictóricas y/o escultóricas como expresiones paralelas de una mentalidad común, en la actualidad sería casi imposible precisar cuál de ellas apareció primero o influyó a la

⁴³ Pächt, O., Dodwell, C.R. y Wormald, F.: *The St. Albans Psalter*. Studies of the Warburg Institute, XXV. Londres, 1960.

⁴⁴ “English Alabaster Carvings as Records of the Medieval Religious Drama” en *Archaeologia*, 93 (1949); pp.51-101.

⁴⁵ *European Drama of the Early Middle Ages*. Pittsburgh University Press, 1974.

⁴⁶ *The Play of Daniel: A medieval Liturgical Drama*. Londres, 1960; Idem: *The Music of the medieval church dramas*. Oxford, 1980.

⁴⁷ Aplicado a Inglaterra. Op. Cit. Nota 7; pp. 5-32.

⁴⁸ The University Press of Virginia. Charlottesville, 1972 (Introducción, pp. 3-44).

⁴⁹ Valle, D’Arco Silvio y Monterosso, Raffaello: *Sponsus. Drama delle Vergini Prudenti e delle Vergini Stolto*. Documenti di Filologia, 9. Ricardo Ricardi Editori. Milán, Nápoles, 1965; pp. 16-7.

⁵⁰ Por el contrario, en el Evangelionario de Rossano las antorchas de las vírgenes necias están casi extinguidas por la insuficiencia de aceite.

otra. En este sentido se expresaron varios investigadores como Alois M. Nagler⁵¹, Mary H. Marshall⁵², F.P. Pickering⁵³, Glynne Wickham⁵⁴ y sobre todo Clifford Davidson⁵⁵.

Después de todos estos estudios, en los años setenta, las nuevas vías de investigación a un nivel global en disciplinas como la Musicología, la Historia, la Filología y la Historia del Arte, también abrirán paso a una mayor interdisciplinariedad de la que se hará eco, sin duda, nuestro tema a tratar aquí. Un caso evidente es el estudio sobre los cambios y teorías en las investigaciones del drama medieval efectuado por Clifford Flanigan: “The Liturgical Drama and its Tradition: A review of Scholarship”, 1965-1975⁵⁶. Los casos más sintomáticos de esta nueva aproximación a la imagen y espacio medievales serán los proyectos o iniciativas, que normalmente han tenido esa vocación interdisciplinar que mencionábamos antes, con un claro acento filológico, comenzando por los propios investigadores que los integran.

En estos años Ulla Haastrup (de la Universidad de Copenhague) comenzó a trabajar con material artístico del Norte de Europa, relacionado con la representación dramática, además de los contextos de los que emergieron. Trabajo que fructificó junto a Niels-Knud Liebgott al comisionar en 1974 la exposición *The Easter Drama and Ecclesiastical Art*⁶⁷ en el Museo Nacional de Copenhague.

Algunos investigadores del “Leeds Centre for Medieval Studies” iniciaron la elaboración de un corpus de dramas religiosos⁵⁸; aunque quizá su iniciativa más destacada fue la organización del primer coloquio internacional sobre teatro medieval (1974) y la formación en 1977, de la *Société Internationale pour l'étude du Théâtre Medieval* (SITM)⁵⁹.

Quizás el proyecto más importante haya sido el promovido por el Medieval Institute de la Western Michigan University. El *EDAM* (Early Drama, Art and Music) se ha desarrollado entre los años 1976 y 2002, instigado por el Prof. Clifford Davidson, al que pronto se unieron otros investigadores.

Las primeras pesquisas se reunieron en un libro de referencia obligada: *Drama and Art: an introduction to the use of evidence from the visual arts for the study of Early Drama* (1977). A partir de este momento, el Medieval Institute de Michigan ha publicado diferentes monográficos consagrados a este tema. Asimismo, se ha colaborado con la revista *Comparative*

⁵¹ *The Medieval Religious Stage*. Yale University Press, 1976 (sobre todo pp. 89-105).

⁵² Op. cit. Nota 5.

⁵³ *Literature and Art in the Middle Ages*. University of Miami Press, 1970.

⁵⁴ *The Medieval Theatre*. Londres, 1974.

⁵⁵ Del que hablaremos más adelante.

⁵⁶ En *Research opportunities in Renaissance Drama*, nº 18 (1975); pp. 81-102 y nº 19 (1976); pp. 109-136.

⁵⁷ Que hacía hincapié en los “contextos” de las esculturas en madera “desperdigadas” por el Norte de Europa.

⁵⁸ Algunos de los resultados vieron la luz en el volumen editado por Peter Meredith y John Tailby: *The Staging of religious drama in Europe in the Later Middle Ages*. EDAM Monograph Series, 4. Kalamazoo, 1983.

⁵⁹ Sociedad organizadora de congresos regulares; por ejemplo, Meg Twycross (ed.): *Evil on the Medieval Stage*. VI Coloquio S.I.T.M., Lancaster University Press, 1989.

Drama y difundido el *EDAM Newsletter* (denominado posteriormente *EDAMR*—Early Drama, Art and Music Review—). En la última década se han coordinado los monográficos “Iconographic and comparative Studies in Medieval Drama”. Uno de los grandes apartados estudiados han sido los grandes ciclos de misterios ingleses y su codificación en las pinturas murales de gran número de iglesias: Patrick J. Collins (1979) sobre el ciclo de N-Town; Jennifer Alexander (1985) con: *The Early Art of Coventry, Strafford-upon-Avon, Warwick and lesser sites in Warwickshire: a subject list of extant and lost art, including items relevant to early Drama*. David E. O'Connor ha trabajado sobre el ciclo y arte de York, etc. En ámbito francés Thomas P. Campbell (ed.): *The Fleury Playbook: Essays and Studies* (1985), etc.

Realmente la lista de ejemplos, publicaciones y temas se haría interminable, por ello concluiremos con lo último realizado por el grupo, ya que actualmente cuenta con una página web muy interesante⁶⁰, entre otras razones, porque aglutina una vasta lista de referencias bibliográficas ya sea desde un índice de los textos dramáticos conservados y la puesta en escena, bien desde los diferentes temas iconográficos y tipos de manifestaciones artísticas y arquitectónicas. Además, aporta información sobre otros grupos que trabajan con los dramas. Para la época más temprana, véase REED —Records of Early English Drama— <http://www.chass.utoronto.ca/~reed/stage.html>.

Otras webs interesantes: Research Opportunities in Renaissance Drama (RORD) <http://www.ups.edu/faculty/greenfield/rord.html>; así como el MRDS Newsletter (Medieval and Renaissance Drama Society) <http://www.byu.edu/~hurlbut/mrds.61>

III. Elementos dramáticos en la Iconografía de Ámbito Hispano

Hasta aquí hemos intentado trazar una línea de investigación, en especial para Europa occidental, en la que ya sea en pintura mural, miniatura, escultura o mobiliario, podemos “probar” esta relación entre drama e iconografía. Pero ¿podríamos establecerla en España?

Las trazas de un teatro medieval en ámbito hispano se detectan en zonas limítrofes y Cataluña, pero no tanto en el territorio castellano. El padre Richard Donovan⁶², al conocer los usos litúrgicos de la zona, desestimó que esta ausencia se debiese a la pérdida de manuscritos. Afirmó que en los siglos x y xi, mientras en el resto de Europa florecía el drama litúrgico en latín, en el contexto castellano se seguía la liturgia “mozárabe” (en la que lo más parecido a los tropos pudo ser el desarrollo de las anáforas, sintomáticamente con menor carga dramática).

Este argumento se diluye cuando se proclama el rito romano. En Cataluña ya se había implantado en el siglos x para posteriormente abarcar Aragón y Navarra⁶³. Para Castilla habría

⁶⁰ <http://www.wmich.edu/medieval/research/edam/>

⁶¹ En la parte de links-proyectos digitales se pueden consultar las recreaciones o puesta en escena actuales a nivel universitario, etc.

⁶² en *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Toronto, 1958.

⁶³ El apoyo a la reforma de Sancho Ramírez comienza cuando accede a la misión del legado del papa Alejandro II. El rito romano se implantaría primero en el año 1071, en el monasterio de San Juan de la Peña.

que esperar al empeño de Alfonso VI en el Concilio de Burgos⁶⁴ para abolir la antigua liturgia hispánica (aunque siguiera usándose en numerosas iglesias y monasterios, como ocurre en Toledo, con la curiosa convivencia de ambas). Esta expansión fue llevada a cabo sobre todo por la orden de Cluny. Si bien, parece poco probable que fueran los principales difusores o introductores del teatro litúrgico.

Historiográficamente sí parece haberse constatado la existencia de una tradición en lengua vernácula. En la sede de Toledo, se han documentado las representaciones de la Adoración de los pastores, si bien, el caso más paradigmático es el famoso fragmento de 147 versos del *Auto de los Reyes Magos*⁶⁵ de finales del siglo XII⁶⁶ (que hace una reelaboración del *Ordo Stellae* de tradición francesa). Estos ejemplos contrastan con las tesis sostenidas por Menéndez Pidal y Lázaro Carreter, quienes habían postergado el desarrollo de manifestaciones dramáticas autóctonas⁶⁷.

Los autores mencionados, se apoyaban en textos⁶⁸ como las *Siete Partidas de Alfonso X El Sabio* (ca. 1255). Así, en la Partida I, título IV, ley 34 se dice sobre el teatro:

Los clérigos no deben ser facedores de juegos de escarnios, e si otros omes los ficieren, no deben los clérigos hi venir; porque facen villanías e desaposturas. Ni deben otros estas cosas facer en las iglesias, antes decimos que los deben echar de ellas deshonoradamente a los que ficiesen, ca la casa de Dios es fecha para orar e non para facer escarnios en ella, ca así lo dijo nuestro Señor Jesucristo en el Evangelio: que la su casa era llamada casa de oración e non debe ser fecha cueva de ladrones. Pero representación hay que pueden los clérigos facer; así como la nacencia de nuestro Señor Jesucristo en que se muestra cómo era Jesucristo nacido. E otrosí de su aparición, cómo los tres reyes magos le vinieron a adorar. E de su resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitó al tercero día; tales cosas como estas que mueven al ome a facer bien e a haber devoción en la fe, puédenlas facer; e demás, porque los omes hayan remembranza que según aquéllas fueron las otras fechas de verdad.

A nuestro juicio, este texto no implicaba la prohibición estricta de las representaciones en las iglesias, ya que las Partidas se redactaron a un nivel teórico sin llegar a aplicarse de manera severa⁶⁹. En el fragmento anterior, vislumbramos algunas de las festividades dramatizadas. Traducidas en “obras”, se alude al ciclo de Navidad (Nacimiento–*Officium Pastorum*, Adoración de los Reyes–“*Ordo Stellae*”), así como al ciclo Pascual (Resurrección–*Visitatio Sepulchri*). Quizás las celebraciones que se censuran pueden estar haciendo referencia a fies-

⁶⁴ Celebrado en 1080, presionado por el papado y el entorno franco de la reina Constanza.

⁶⁵ Publicado por primera vez en 1863.

⁶⁶ Aunque en el análisis de la lengua, se ha determinado que el autor sería de origen gascón.

⁶⁷ Actualmente la duda se cierne sobre la presumible inexistencia de una tradición del teatro latino en Castilla.

⁶⁸ Otros ejemplos orientativos son las prohibiciones de “*ludi*”, recogidas en algunas actas sinodales o conciliares, si bien más tardías como las del Concilio de Aranda (1473).

⁶⁹ Como un ejercicio aplicado a una nueva doctrina jurídica elaborada en la Universidad de Bolonia y en plena difusión de la misma en Europa.

tas como la de los *Locos* o del *Obispillo* (en Navidad), etc. En cualquier caso, no podemos tomarnos esta “*Ley*” como una guía literal, ya que en ella se omiten representaciones tan importantes y conocidas como la *Procesión de los Profetas* u *Ordo Prophetarum* (que textualmente en España ha trascendido con el independizado *Canto de la Sibila*) o los dramas asuncionistas.

A nivel bibliográfico, sobre el repertorio de teatro litúrgico en España, además del estudio de Richard Donovan, también han destacado los trabajos de N.D. Shergold⁷⁰, M.C Gómez Muntané⁷¹, los dos volúmenes coordinados por Ignacio Echevarría y Susana Pellicer⁷², Francesc Massip en ámbito catalán y levantino⁷³ o Ángel Gómez Moreno⁷⁴ para Castilla entre otros.

En cuanto a las referencias de elementos dramáticos en las imágenes, la manera de abordar el tema se ha caracterizado por estudiarse en ejemplos específicos o aislados⁷⁵. Algunos de ellos son los que siguen.

La fuente del drama litúrgico de los Profetas (*Ordo Prophetarum*) ya fue advertida por Serafín Moralejo⁷⁶ en relación con los personajes del Pórtico y Contrapórtico de la Catedral de Santiago de Compostela. El orden y caracterización de los personajes, así como los textos que los acompañan en las cartelas⁷⁷ encontrarían su guión en el texto conservado procedente de St. Martial de Limoges (BNF, Ms. Lat. 1139, ff. 55v-58r).

La claridad de este “drama en piedra” no será la tónica habitual, por lo que en otros casos parece más correcto hablar de “evocación dramática”. Es el caso de la imagen de las Vírgenes Prudentes y Necias en el ábside sur de la iglesia de San Quirze de Pedret (principios del siglo XII); Richard Axton⁷⁸ señaló que la gestualidad y la imagen del banquete sugerían que el “maestro de Pedret” conocía el drama lemosino del *Sponsus*. Se basaba además en las relaciones entre la citada abadía francesa y Ripoll⁷⁹ que en los siglos X y XI se sabe que intercam-

⁷⁰ *A History of the Spanish Stage in Spain from Mediaeval Times until the end of Seventeenth Century*. Oxford University Press, 1967.

⁷¹ *La Música Medieval en España*. Kassel, 2001.

⁷² Rico, Francisco (dir.): *Teatro Medieval*. 2 vols. Ed. Crítica (Páginas de Biblioteca Clásica). Barcelona, 1997; 1. *El Drama Litúrgico*. Castro Caridad, Eva (ed.); 2. *Castilla*. Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.).

⁷³ *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona, 1984.

⁷⁴ *El Teatro Medieval Castellano en su marco Románico*. Ed. Taurus. Madrid, 1991.

⁷⁵ Aunque de forma poco exhaustiva, Santiago Sebastián en su obra *Iconografía Medieval* (Ed. Etor/Arte. Donostia, 1988) y especialmente el capítulo “El Teatro Religioso y la Danza” (pp. 439-457) hace una aproximación a las relaciones artísticas con estas manifestaciones, además de plantear los límites metodológicos de dicha casuística.

⁷⁶ “El Pórtico de la Gloria” en *FMR, Franco Maria Ricci*, 199, 1993; pp. 28-46.

⁷⁷ Que conocemos por la “copia” en el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense.

⁷⁸ Op. Cit. Nota 38; pp. 101-2.

⁷⁹ Axton establecía el nexo de Pedret con Ripoll por la oración del diácono en un misal del monasterio, destinada a la Vigilia pascual y que prefiguraba el Juicio Final mencionando la espera del Esposo con las luces preparadas para entrar en el banquete nupcial, como hicieron las vírgenes prudentes y no obrando como las necias. Al mismo tiempo, esta referencia ritual le sirvió para establecer que el *Sponsus* se representaba en el ciclo Pascual; Actualmente, la polivalencia de la parábola aún no ha permitido establecer su posición litúrgica (y menos su dramatización).

biaron manuscritos litúrgicos y musicales. En este caso sería imposible determinar si se trata de un “drama perdido”, pero se resuelve la “evidencia dramática”, aún sin “existir” el texto.

Con todo, parece que en ámbito hispano, en la relación “drama-arte” se imponen las celebraciones de la liturgia pascual o *Triduum Sacrum*⁸⁰ (*Adoratio Crucis, Depositio y Elevatio-Visitatio Sepulchri*). Especialmente, en época románica, se traducen en los pórticos y galileas de las iglesias que se acogen a la liturgia reformada. Iconográficamente influirá en numerosas composiciones como el tímpano de la Puerta del Perdón de la colegiata de San Isidoro de León (1118-24) con escenas narrativas del Descendimiento, la Visita de las Tres Marías al Sepulcro vacío y la Ascensión (Fig. 5) (acompañadas por las inscripciones tomadas de una de las antífonas de la fiesta ascensional) tratado por Manuel Castiñeiras⁸¹. Asimismo, el autor señala la influencia de la liturgia pascual, además de la catedral de compostelana, en las imágenes de las *Arma Christi* citando los ejemplos de Santa María de Aguilar de Campoo (1160-73), o Santa María de Lebanza (1185) entre otros.



Fig. 5. Tímpano de la Puerta del Perdón. San Isidoro de León (1118-24).

⁸⁰ Denominación del ritual estacional carolingio-otoniano de Pascua, celebrado entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección.

⁸¹ En “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-León et Saint-Etienne-de-Ribas-de-Sil” en Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa (Actas del congreso “Liturgie, Arts et Architecture à l’époque romane”), XXXIV, 2003; pp. 27-49 (Sobre San Isidoro: pp. 41-44).

Centrándonos en las imágenes con la *Visitatio Sepulchri*, la relación con el drama o mejor dicho, “el ceremonial” aparece reflejada, como decíamos antes, en numerosos ejemplos. Así, en la miniatura de la Biblia de Ripoll (Vat. Lat. 5729, fol. 159v) a la “procesión” de cuatro figuras - ante las que el ángel hace un gesto para que se detengan-, le sigue una estructura (¿semejante a la de una posible puesta en escena?⁸²) en cuya parte inferior el sudario se ha pintado según la colocación simbólica ya fuese sobre el altar o en la Cruz en la ceremonia de la *Depositio*. En la parte superior aparece Cristo resucitado junto a los ángeles y soldados (Fig. 6).

A nivel monumental, también se observa la inspiración en la práctica litúrgica (dramatizada o no). Por ejemplo, en el tímpano de la puerta de acceso a la Capilla del Santo Sepulcro en la iglesia de San Justo de Segovia⁸³ (Fig. 7).

Otra cuestión pendiente está en abordar con mayor profundidad el indudable uso litúrgico de las imágenes como son las esculturas de madera, sobre todo aquellas articuladas.



Fig. 6. Biblia de Ripoll, ca. 1025-50 (Vat. Lat. 5729, fol. 159v).

⁸² En muchas ocasiones el Santo Sepulcro estaba simbolizado y emplazado en el altar mayor de la iglesia.

⁸³ Véase el artículo de Carrero Santamaría, E.: “El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la Capilla de la Iglesia de San Justo (Segovia)” en *Anuario de Estudios Medievales*, 29/1 (1997); pp. 461-77. La particularidad de la imagen ha llevado al autor a identificar la figura más próxima al sepulcro con Santa Elena, y al Obispo en su cátedra con Ciríaco y por ende, a relacionar la “Visita” y el ciclo de la *Inventio Crucis* de Cristo.

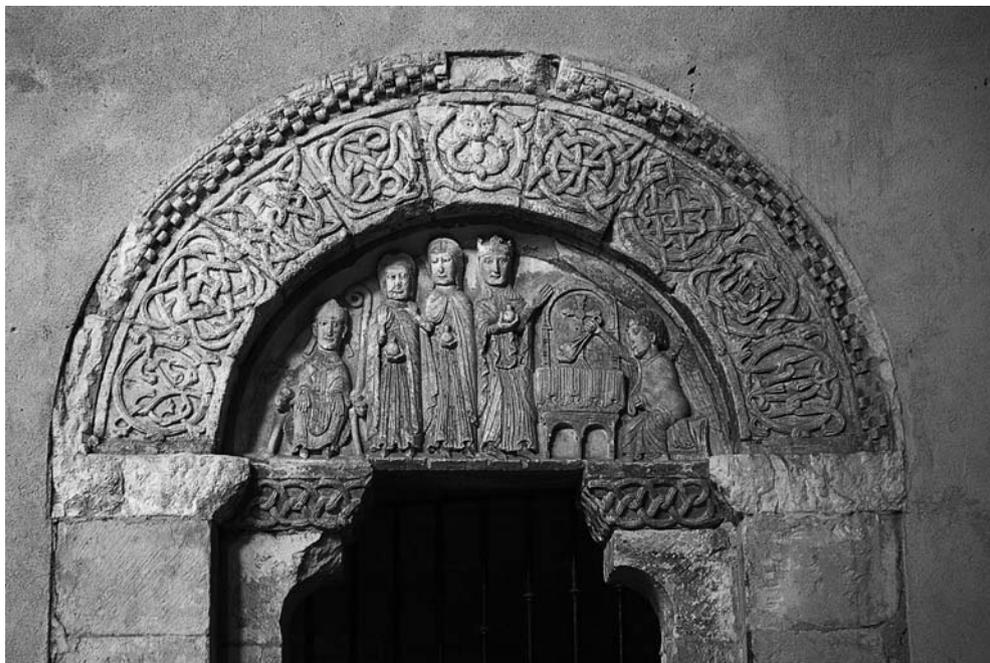


Fig. 7. Tímpano de la puerta de la Capilla del Santo Sepulcro. Iglesia de San Justo de Segovia (2ª mitad del siglo XII).

Muchas de ellas reutilizadas, perdidas y en otros casos dispersos los conjuntos originales, contamos con pocos ejemplos si comparamos las piezas conservadas en el Norte de Europa⁸⁴ (Vírgenes, *Palmese*⁸⁵, efigies de Cristo para la Resurrección, para la Ascensión, etc.) o los testimonios italianos.

Normalmente se tratan de esculturas de Cristo válidas para la Crucifixión y la *Depositio* –al replegar los brazos: (prueba de ello es el “Cristo de los Gascones” en la ya mencionada iglesia de San Justo de Segovia). Otro caso bien conocido y espectacular es el “Descendimiento” de la iglesia de Sta. Eulalia de Erill-la-Vall (Fig. 8). La imagen pertenece a la reproducción que se hizo para la iglesia, en la disposición que pudieron tener algunos de

⁸⁴ Veáanse los trabajos al respecto de: Liepe, Lena: “On the Connection between Medieval wooden sculpture and Murals in Scanian Churches” en *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*. Lillie, L. y Petersen, Nils (eds.). University of Copenhagen, 1996; pp. 221-49 y Haastrup, Ulla: “Medieval Props in the Liturgical Drama” en *Hafnia* (Copenhagen Papers in the History of Art), 11 (1987); pp. 133-70.

⁸⁵ “Efigies rodantes” de Cristo a lomos de un asno que recreaban la “Entrada en Jerusalén” el Domingo de Ramos.



Fig. 8. “Descendimiento” de Erill-la-Val⁶⁶ (finales del siglo XII) con las efigies de Cristo en la Cruz, José de Arimatea, Nicodemo, los dos ladrones, la Virgen y S. Juan.

estos conjuntos⁶⁶. Milagros Guardia⁶⁷, en un artículo con motivo de la reciente exposición del MNAC, *Obras maestras del Románico. Esculturas del Valle de Boí*⁶⁸ ha tratado aspectos como el emplazamiento y los posibles usos en el ceremonial de la liturgia pascual de este grupo. Para la autora, estas tallas sustituyeron a la Cruz en los ritos del *Triduum Sacrum* con la polivalencia que ofrece la imagen del Cristo articulado (Crucifixión, Descendimiento y “Depositio”) si bien, también señala el papel pasivo del resto de personajes a excepción de la talla de María, con el antebrazo izquierdo articulado, que simularía los golpes en el pecho en señal de dolor⁶⁹.

⁶⁶ Sobre una viga y enmarcados por el arco triunfal de acceso al ábside. Por ejemplo, los grupos de mediados del siglo XIII, como el de Santa María y Nicolás de Bücken o ya en Cataluña, el de Sant Joan de les Abadeses.

⁶⁷ Guardia Pons, Milagros: “Tesoros Medievales” en *Descubrir el Arte*, 71 (Enero, 2005); pp. 42-45. Cabe señalar que estas composiciones nos podrían hacer pensar en Dramas de la Pasión más tempranos en el ámbito catalán, además de tener la particularidad, respecto al resto de Europa, de que aparezcan representados los dos ladrones.

⁶⁸ Del 18 de Enero a 20 de Marzo de 2005, donde además de ver reunidas las tallas de Erill-la-Val, se mostraron otras esculturas de este tipo como el Crist de Mijaran, la Virgen del “Descendimiento” de Durro o las cuatro tallas conservadas del “Descendimiento” de Sta. María de Taüll.

⁶⁹ Art. Cit. Nota. 87, p. 45.

A modo de conclusión, a tenor de lo expuesto, el planteamiento no resultaría novedoso, si bien, la diferencia está en aprender a verlo como una vía de investigación posible y real. También debemos ser conscientes de los problemas que suponen el intento de una sistematización, ya que “la imagen pudo no sólo representar los gestos de los “actores”, sino recordar, con más fuerza, los gestos reales de la Pasión donde el drama litúrgico es la Santa representación, la memoria viva (...)”⁹⁰, pero igualmente, sería erróneo reducir y/o deducir los gestos, vestimentas o morfología de la imagen a los dramas litúrgicos.

Como decíamos arriba ¿dónde estaría el límite?. Sin olvidar que los ambos “tipos de representación” tienen su propia lógica y forma, la solución está en saber ver estas dos manifestaciones bajo el principio de *reciprocal illumination* acuñado por Pickering⁹¹, ya que las artes visuales también se pueden entender a nivel emocional y litúrgico (como alusiones precisas al rito, imágenes teológicas que ilustran y explican una verdad sacramental) e incluso en el ámbito práctico de servir como parte integrante del ritual, incluso “marco escénico” del mismo⁹².

Sentadas las bases, nos queda la problemática de la transmisión, pervivencia, conservación de los textos, conocer el fenómeno de la “oralidad” en este tipo de dramatizaciones⁹³. Además de la bibliografía, “conocer” estas obras implica imaginar su puesta en escena⁹⁴. Salvando el desfase temporal, resultan muy clarificadoras las representaciones contemporáneas de los dramas. En este sentido, en España también se han hecho recreaciones: quizás la más famosa sea la representación del drama asuncionista conocido como *Misteri d’Elx*. Por proximidad cronológica, me gustaría reseñar una iniciativa reciente; dentro de los actos promovidos por el *Xacobeo 2004*, el grupo *Actus* (Asociación para la promoción de la Música) en Diciembre de 2004, organizó la representación del *Ordo Prophetarum* en distintas ciudades gallegas⁹⁵, cuyo punto culminante fue su puesta en escena en la Catedral de Santiago de Compostela.

⁹⁰ Schmitt, J.-C.: *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*. Mayenne, 1990; pp. 277-78.

⁹¹ Op. Cit. Nota. 53.

⁹² En la “vida” del templo, consideradas al nivel de los textos sagrados, el lugar de celebración, las vestimentas y los objetos litúrgicos, así como de otros elementos. Para los distintos “niveles” de interpretación de una imagen teológica: ver E. PALAZZO: “Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd’hui: un éclairage méthodologique” en *Cahiers de Civilisation Médiéval*, 41, 1998; pp. 65-69.

⁹³ Sobre esta cuestión ha trabajado Paul Zumthor: *La letra y la voz de la Literatura Medieval*. Ed. Cátedra, 1989 [1987].

⁹⁴ Como ha intentado por ejemplo Fletcher Collins: Op. Cit. Nota. 48. A nivel espacial, véase: Konigson, Elie: *Lo Spazio del Teatro nel Medioevo*. Florencia, 1990 [1975].

⁹⁵ Catedral de Ourense, Iglesia de San Pedro de Lugo, la Basílica de Santa María de Pontevedra, la Concatedral de Ferrol, la Iglesia de Santiago en A Coruña. Bajo la dirección de Francisco Luengo, producción de Mercedes Pintos y la colaboración de Manuel A. Castiñeiras en materia de asesoramiento científico.

⁹⁶ La imagen corresponde a las réplicas realizadas para la iglesia de Sta. Eulalia. Las tallas originales se encuentran repartidas entre el Museu Episcopal de Vic y el MNAC.