

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

Actos Dramáticos de Pentecostés en la España Medieval

Francesc Massip

Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval

La Festividad de Pentecostés se celebraba, en la Edad Media, con actos espectaculares de envergadura. Primero como ceremonia litúrgica en el interior de los templos: durante la misa de Quincuagésima, mientras se entonaba el himno *Veni Creator Spiritus*, los monaguillos, instalados cual ángeles en sitios elevados (torres, galerías, bóveda, cimborio o cúpula), tiraban hojas de encina, rosas, obleas y estopas encendidas para expresar los dones y la inspiración que el Espíritu Santo otorgó a los apóstoles a fin de que pudieran extender la fe cristiana por el mundo¹, mientras que, para manifestar la poliglotía que se lo había de permitir, los clérigos proferían palabras en latín, hebreo y griego². Todo ello subrayado por fragores pirotécnicos y de trompetería que simbolizaban el estrépito de la venida del Paráclito. Elementos espectaculares de antigua estirpe que no pueden más que remitirnos al tejido festivo pre-cristiano de las sociedades agrarias europeas que celebraban, por estas fechas, el advenimiento del verano con ritos alrededor de la vegetación (recordemos las fiestas del árbol-mayo, con personajes completamente recubiertos de hojas y flores como el *Pfingstl*, el Hombre Salvaje o el rey o la reina de mayo)³. Y es que la Iglesia ostentó una especial habilidad en el arte de decantar el vino añejo en odres nuevos, respetando las fechas cruciales de los calendarios estacionales preexistentes para otorgarles nuevos significados que irían debilitando paulatinamente los contenidos primitivos.

En la Península Ibérica, es la *Consuetud* antigua de la Catedral de Lérida (s. XIII) la primera en referenciar la ceremonia pentecostal preñada de la simiente festiva popular: Durante la misa, y después de la epístola, se cantaba el «*Veni Sancte Spiritus ab omnibus et ea incepta, fiat tumultus cum pelvibus et conquis et proiciantur de cimborio neules et stupam incensam*»⁴, es decir que la lluvia de obleas y estopas se reforzaba con un efecto sonoro significativo producido por el repiqueo de calderos y el son de las trompas, estruendos en los que sin duda participaría la comunidad de los fieles.

Más contundentes eran los estrépitos que, durante la misma ceremonia, se hacían, al menos desde principios del XIV, en el cimborio de la Catedral de Valencia, donde, en consonancia con la tradición pírica de aquella zona, se disparaban truenos con ballestas, cosa que dañaba al cimborio en construcción y que decidió al obispo Vidal de Blanes (1356-68) a decretar que durante la «repraesentatio emissionis Sancti Spiritus... non fiant trinitrua cum ballistis... quae damnum non modicum inferunt çambario dictae sedis»⁵.

El acto se enriquece, ya a fines del XIV, con la incorporación de una paloma mecánica que, procedente del cimborio, lanzaba, en el descenso, cohetes y fuegos de artificio. Nuevamente es la Seo de Lérida la primera que documenta el ingenio: en 1395 se cita, explícitamente, la «*Columba quae mititur per cordam in die Penthecostes*»⁶. No bastaban los fuegos y petardos: era preciso hacer aún más inteligible, plásticamente, la bajada del Paráclito. La llamada *Colometa* se perfecciona durante el siglo XV y llega a incluir un *araceli* y una nube: el primero debía transportar las llamas de fuego, y la segunda se abriría en el descenso (como la granada de Elche) para mostrar la paloma. Paloma de considerable tamaño, que se macizaba con plomo y hierro para que el vuelo fuera bien aplomado, e iba provista de seis pares de alas que se le enganchaban con pasadores en la espalda, cosa que indica que eran móviles y debían

batirse en el descenso, como sucedía en el artificio escenográfico construido por el pintor Lluís Dalmau para cierta representación de la Anunciación (Barcelona, 1453), en el que la fértil paloma bajaba hasta María «haciendo ejercicio de sus alas»⁷. La *Colometa* leridana descendía del cimborio por una cuerda encerada, calzada en una polea lubricada con jabón, e iba provista de seis tubos de cobre, plausiblemente para lanzar los cohetes. El cimborio se cubría con unos lienzos a manera de cielo y de su tambor colgaban ornamentos vegetales. Desde sus ventanas caía la consuetudinaria lluvia de rosas aliñada con el fragor de los petardos. Debajo del cimborio, en el crucero del templo, se alzaba un tablado iluminado con cirios, donde los apóstoles recibían al Espíritu, bien arreados con diademas, barbas, cabelleras, guantes y escarpines, igual que el personaje de la Virgen, encarnado por un niño y ataviado con un vestido áureo. El acto pentecostal recibió, en Lérida, diversas nomenclaturas: *Festum Quinquagesime* (1416), *representacione Sancti Spiritus sive de La Coloma* (1453), *La Coloma et alia Joqua* (1475), *Lo fet de la Coloma* (1490) y, finalmente, *Misterium illud nuncupatum de La Colometa* (1519). Cuando en 1453 el Cabildo decide trasladar todas las representaciones al jardín del claustro, se exceptúa expresamente la de Pentecostés puesto que, dado su complejo mecanismo, precisaba realizarse en el cimborio y crucero, ante el altar mayor, lugar privilegiado en el templo donde también se hacían las representaciones de la Ascensión (1458) y de la Asunción (1497), que necesitaban asimismo tramoya aérea. Lo más arriesgado era el fuego: en 1501 se constataba el peligro de los «esclafidors» o truenos, y en 1518 el obispo y su Cabildo decidieron la sustitución de la ceremonia dramática por un sermón sobre el tema, decisión protestada enérgicamente por los ciudadanos con la expresión de que era mucho más edificante y comprensible para el pueblo la representación visual que la plática. Pero no valieron quejas ni razones y parece que a partir de 1520 el santo palomo se quedó en la azotea. No así las llamas ígneas y los fragores que sacristanes y monaguillos defendieron como «antigua y laudable consuetud»⁸.

En Valencia el espectáculo se llamaba *La Palometa*, y también un palomo de artificio bajaba desde un doble empíreo dispuesto en el cimborio que, como en el Misterio de Elche, contaba con una puerta provista de «cuatro poleas para cerrar y abrir el cielo» e iba decorado con nubes de papel y un sol y una luna pintados al temple. El descenso se realizaba con una especie de árgano o «molinillo», accionado por una «manilla de hierro», al que se aseguraban unas cuerdas que, como en Lérida, apeaban una compleja máquina compuesta por la paloma — con alas de hojalata y plumas de papel — y diversas ruedas o llantas, pintadas de bermellón, fortalecidas con lata y unidas con cerchas. Las más grandes llevaban velas y candiles de plomo, ajustados a las ruedas con alambre. Ruedas equilibradas con contrapesos de plomo que se descendían con tres garruchas de madera lubricadas con jabón, entre lluvias de rosas y una espectacular pirotecnia que no tardaría a provocar un grave incendio, en 1467, en el que ardió el altar mayor de plata que se fundió completamente, cosa que comportó la supresión definitiva del acto, que ya se había intentado prohibir, sin éxito, en 1401. En la ceremonia intervenían los apóstoles, con máscaras y diademas sobredoradas, un grupo de judíos, cuatro peregrinos, la Virgen, las tres Marías y Magdalena, que se situaban en el tablado preparado bajo el cimborio⁹.

Una representación similar tenía lugar en la iglesia de San Juan de Perpignan durante el siglo XV. No tenemos detalles de artulugios, pero se reseñan las operaciones de «preparar los cielos y la paloma con doce velones» para la «*representació dels apòstols* en lo jorn de Pentecosta»¹⁰. Esta nomenclatura nos hace pensar, más que en un acto ceremonial como los que acabamos de comentar, en una acción dialogada. De hecho, ya en 1386 se representaba, al día siguiente de Pascua (¿de Pentecostés?), un *joch dels apòstols* en la Plaza del Corral de Tarragona, es decir, en las arenas del antiguo circo romano, espacio teatral y festivo por excelencia de aquella ciudad al menos hasta el siglo XVII¹¹, representación organizada y dirigida por un clérigo de la Seo y en la que se construyeron barracas, plausiblemente para los decorados y para el público, y que sería un precedente catalán del célebre *Mystère des Actes*

des *Apostres*, el más extenso de los misterios medievales franceses. En la iglesia de Perpiñán, el personaje de la Virgen era encarnado por «un niño que sea hábil para hacer la representación... vestido y ataviado como una doncella, y ha de llevar una corona en la cabeza», y los apóstoles eran interpretados por doce presbíteros, guarnecidos con diademas y provistos de doce «rótulos donde va escrito y notado el *Credo in Deum*». Es decir, que cada miembro del apostolado cantaría su versículo correspondiente del Credo, según la versión agustiniana¹². La ceremonia, llamada *misteri*, se realizaba «en la misa mayor, cuando se dice el *Veni Sancte Spiritus*». Entonces, los apóstoles y María, cada uno con un cirio, debían encenderlo «de la luz que descenderá la citada paloma de los mencionados cielos en recuerdo de que la Virgen María y los apóstoles tomaron y fueron iluminados del fuego del Santo Espíritu»¹³.

En la Catedral de Barcelona la paloma bajaba, en 1405, durante el canto del *Aleluya*¹⁴, y en la de Tarragona la máquina aérea procedía de un cielo decorado con papel, algodón y oropel e incluía un candelabro circular o *rotlo* donde se instalarían las 12 luces evocadoras de las lenguas de fuego del Paráclito, realizadas con mechas empapadas de aguardiente, todo ello subrayado con el estallido de los truenos y «fochs grechs» y con la consabida lluvia de rosas, hiniesta y estopas¹⁵. En Cervera, la ciudad de las brujas, en 1437, la representación de la venida del Espíritu Santo se incluía entre los carros escénicos de la procesión del Corpus, y en 1556 se hacía dentro de la iglesia de Santa María con un texto «de nueva composición, en coplas, sobre la historia de la misión del Santo Espíritu a los apóstoles»¹⁶, precisión que presupone un texto dramático anterior, ambos desconocidos.

Tramoyas parecidas debían bajar en la Catedral de Toledo por primera vez en 1426, como se puede deducir de las cuentas de gastos en «ciertos aros de madera, de telas, de çedaços e pergaminos et moldes e filo e papel con dos cordeles de cáñamo que se compró todo para un artificio que se ha de fazer en la eglesia de Toledo para la fiesta de Sancti Spiritus»¹⁷.

En la Catedral de Sevilla, al menos desde fines del siglo XV y hasta mediados del XVI, se soltaban tórtolas vivas acompañadas de rayos, obleas, almendras y manzanas, y pronto constituyó una auténtica representación, para la que se preparaba un *castillo* de madera, con un decorado de tela pintada en azul y salpicada de estrellas de papel plateado figurando la cúpula celeste, donde estaba Dios Padre rodeado de cuatro serafines dispuestos en una rueda (los círculos celestiales) y donde los actores (12 apóstoles y María) cantaban sus roles que seguían en 12 cuadernos (hechos con 12 resmas de papel grande) que tenían en las manos y, como en Perpiñán, entonaban un *Credo* dialogado (1499). En 1532 el acto recibe el nombre de «representación de los apóstoles» y los actores cobran una gratificación suplementaria porque habían tenido que ensayar antes sus roles y añadir el *Credo* a sus papeles. Consta, además, que se confeccionaron diademas e insígnias del apostolado con hojas de oro, plata y estaño, pelucas y barbas; se utilizaron, para los efectos sonoros, 26 docenas de cohetes y 12 de petardos, además de la actuación de 6 trompeteros y 3 timbaleros, y el espectáculo se dió dos veces, es decir ante dos públicos distintos. En 1541 el castillo escénico, pintado por Antón Pérez, se incendió a causa de los rayos ígneos que bajaban, por cuerdas, desde la altura¹⁸.

El ingenio de la paloma se ha conservado, hasta hace pocos años, en La Alberca (Salamanca): El Domingo de Pentecostés (conocido como fiesta de «Pascuaencima»), después del canto de nona, el sacristán, por un agujero practicado junto a la clave de la capilla mayor, iba descolgando una paloma de madera con las alas abiertas sobre las que llevaba dos cirios encendidos, hasta dejarlo suspendido a media altura sobre la cabeza de una imagen de la Virgen. La avecilla permanecía colgada durante ocho días¹⁹. Hoy ya no se hace, pero el palomo-candelabro, de plata, sigue suspendido permanentemente sobre la figura de María.

La dramatización pentecostal con artilugios mecánicos está documentada en toda Europa (Italia, Francia, Alemania o Inglaterra), por lo que no hay razones para pensar, como afirma Young, que «the impressive theme of Pentecost was not effectually dramatized»²⁰. Al menos los casos de Tarragona (1386), Perpiñán (s.XV), Sevilla (1532) o Cervera (1556) evidencian representaciones dialogadas con textos no estrictamente litúrgicos y plausiblemente en lengua

vernáculo. Escenas que en Francia se han conservado inseridas en dramas más extensos como el *Mystère des Actes des Apostres*, que se representaba desde mediados del XV a mediados del XVI, la *Passion d'Auvergne* (1477), la *Passion de Troyes* (1482) o la de Valenciennes (1547).

Conclusiones

1. Tanto el Pentecostés judío como el cristiano se instalan en festividades originariamente agrarias que, como resulta usual en toda nueva ordenación de un calendario litúrgico, reciben significados nuevos relacionados con los mensajes de la religión oficial. Sin embargo, la importancia y popularidad de la fiesta obliterada, obliga a respetar ciertos elementos de rancio abolengo que emergen — cada vez más desposeídos de su significado primigenio — en la celebración de nueva planta.

2. Elementos vegetales (flores y hierbas aromáticas) y elementos ígneos (fuegos y pirotecnia), de la más genuina tradición popular, que son convocados en el interior del edificio sagrado, acogidos en el seno de una ceremonia litúrgica y utilizados para subrayar sonora y visualmente el advenimiento del Paráclito.

3. Acto litúrgico que en el siglo XIV incorpora una de las grandes aportaciones escenotécnicas del teatro tardo-medieval: la maquinaria aérea²¹, artificiosa tramoya que combinaba una paloma mecánica y un aro repleto de lamparillas que expresaban la «sciència de lenguatges diverses» (en palabras de Ramon Llull) con que el Espíritu iluminó a la comunidad apostólica, y que no pocos incendios habría de provocar.

4. Si en principio la teatralidad de la ceremonia quedaba limitada al uso de artilugios y efectos especiales, mientras que los personajes — bien caracterizados con un vestuario y una utillería significativos — se ceñían al canto litúrgico en latín, a partir del siglo XIV hay claras evidencias que el pasaje fue dotado de unos diálogos dramáticos en lengua romance, bien autónomos, bien integrados en representaciones más amplias alrededor de la misión salvadora de Cristo.

5. Acontecimientos teatrales que cuentan con el apoyo eclesiástico hasta que, durante el siglo XVI, con la inseguridad que invade al catolicismo a raíz de la crítica frontal que supuso la Reforma, por una parte, y, por otra, con la maduración del arte dramático como actividad emancipada y laica, comenzarán a ser considerados impropios de la ceremonia litúrgica y a ser expulsados del recinto sacro.

Notas

¹ Cf. DU CANGE, *Glossarium*, V, 582, vox «Nebula».

² Cf. Karl YOUNG: *The Drama of the Medieval Church*, I, 489-491, Oxford, Clarendon Press, 1933.

³ Cf. J. G. FRAZER: *La rama dorada* (*The Golden Bough*, 1922), 343-351, México, F.C.E., 1989; Julio CARO BAROJA: *La estación del amor* (*Fiestas populares de mayo a San Juan*), Madrid, Taurus, 1979; Jacques HEERS: *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988; Alfredo CATTABIANI: *Las fiestas, los mitos, las leyendas y los ritos del año*, *Calendario*, Barcelona, Ultramar, 1990.

⁴ *Consuetudine Ecclesie Ilerdense*, fol. LXXXII, Archivo Capitular de Lérida.

⁵ Cf. J. L. VILLANUEVA: *Viage literario por las Iglesias de España*, I, 162, Madrid, 1803.

⁶ Cf. Luis RUBIO GARCIA, *Estudios sobre la Edad Media española*, p.48. Murcia, Universidad, 1973.

⁷ Cf. A. BALAGUER: «De las antiguas representaciones dramáticas y en especial dels entremesos catalans», *Calendari Català de l'any 1872*, 56-66; reeditado en M. MILA I FONTANALS: «Orígenes del teatro catalán», *Obras Completas*, VI, 369-370, Barcelona, 1895.

⁸ RUBIO, pp. 43-52 y 79-85. El 6 de marzo de 1991, con motivo del *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, tuvimos ocasión de realizar una recuperación escénica de la ceremonia, Cf. F. MASSIP: «El Misteri de La Colometa de Lleida: la recuperació d'una tradició», *Revista de Catalunya*, 52 (1991), 95-100.

⁹ Cf. J. SANCHIS SIVERA: *La Catedral de Valencia*, pp. 463-469, Valencia, 1909.

¹⁰ Cf. Richard DONOVAN: *The Liturgical drama in Medieval Spain*, pp. 157-159. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

- ¹¹ Cf. Francesc MASSIP: *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant, Institut Juan Gil Albert-Ajuntament d'Elx, 1991.
- ¹² S. AGUSTIN: *Sermo de Symbolo (Sermones Supposititios, CCXL)*, in: MINGE, *Patrologiae Latinae*, 39, col. 2189.
- ¹³ DONOVAN, *loc. cit.*
- ¹⁴ Cf. Higini ANGLÉS: «El Cant de la Sibilla», *Vida Cristiana*, 4 (1917), 71.
- ¹⁵ Cf. Andrés TOMAS AVILA: *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, pp. 113-115. Tarragona, 1963.
- ¹⁶ Cf. Ramon MIRÓ I BALDRICH: «El teatre tardo-medieval a Cervera: possibilitat d'un model de tipologia secundària», *Miscel·lània Cerverina*, 7 (1991), 53-54.
- ¹⁷ Cf. Carmen TORROJA / Maria RIVAS: *Teatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, p. 16, nota 20. Anejo XXXV del BRAE, Madrid, 1977.
- ¹⁸ Cf. Jean SENTAURENS: *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, I, pp. 25-26 y 66, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- ¹⁹ Cf. Antonio CÉA GUTIÉRREZ: «Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca», *Actas de las Jornadas de Teatro Popular en España*, a cura de Joaquín ALVAREZ BARRIENTOS / A. CÉA, Madrid, C.S.I.C., 1987.
- ²⁰ YOUNG, I., 491.
- ²¹ Cf. F. MASSIP: «*Aeris mirabilia*: El meravellós aeri en l'escena medieval. Concomitancies italo-catalanes (segles XIV-XVI)», *XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona* (Sàsser-Alguer, maig 1990), vol. *Addenda*, pp. 801-819, Roma, 1990.