



Imagen bitácora

*Proyecto de investigación - creación:
"Mujer está escrito en infinitivo".
Natalia Amaya García.*

EL TEATRO MEDIEVAL Y LA ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO Y DEL GÉNERO: DE LA APREHENSIÓN PATRÍSTICA A LOS DRAMAS PARALITÚRGICOS DE LA BAJA EDAD MEDIA

Artículo de investigación.

DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.corpo.2015.1.a09>

Citación: Montero Vallejo, Juan Carlos. (2015) *El teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género: de la aprehensión patrística a los dramas paralitúrgicos de la Baja Edad Media*, *Revista Corpografías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2) pp. 138-159.

Recibido: 9/06/2015 Aceptado: 4/08/2015

JUAN CARLOS MONTERO VALLEJO

Pontificia Universidad Javeriana / Colombia.

monteroj@javeriana.edu.co

Profesor de *Historia de Arte Colonial* en el Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, institución para la que diseñó e imparte las cátedras: *La crucifixión en el arte* (soluciones técnicas, Imaginarios populares, política y teología. Siglos I –XVII) y *El cuerpo y la imagen en la historia del arte*.
Máster en Estudios Medievales de la Universidad de Lleida (España).

RESUMEN

A través del análisis de las consideraciones patrísticas sobre el teatro y de las dinámicas performáticas y argumentativas de los dramas litúrgicos y paralitúrgicos posteriores al siglo XII, el presente artículo examina cómo las concepciones de género y cuerpo sostenidas por la cristiandad medieval –entre los siglos III y XV–, fueron objeto de una redefinición que legitimó no solo el uso teatral del cuerpo, sino también una relajación de las fronteras entre lo femenino y lo masculino, fenómeno que anticipa las consideraciones contemporáneas que ven en el cuerpo y el género categorías construidas lingüísticamente y que ubica en el terreno de las artes escénicas las primeras legitimaciones públicas de prácticas como el crossdressing.

Palabras clave: teatro medieval, crossdressing, género, cuerpo, espectáculo, *Quem quaeritis*.

MEDIEVAL THEATRE AND BODY/GENDER ANTHROPOLOGY:
FROM PATRISTIC ANXIETY TO LATE MEDIEVAL PARALITURGICAL DRAMA.

ABSTRACT

Through the analysis on patristic views regarding theatre and performatic/argumentative dynamics of liturgic and paraliturgic drama -from twelfth century onwards-, this article assess how christian late-medieval ideas on gender and body –between third and fifteenth centuries-, were matter of a redefinition that legitimized not only theatrical use of the body, but a distensión of boundaries between masculine and feminine categories, in a phenomena that prefigured contemporary views on body and gender as lingustically-constructed concepts, and that locates in the performing arts realm the first public legitimations of practices such as crossdressing.

Keywords: medieval theatre, crossdressing, gender, body, performance, *Quem Quaeritis*.

O TEATRO MEDIEVAL E ANTROPOLOGIA DO CORPO E GÊNERO:
DA APREENSAO PATRÍSTICA AOS DRAMAS PARALITÚRGICOS DA BAIXA
IDADE MÉDIA.

RESUMO

A través de análises das considerações patrísticas sobre o teatro e as dinâmicas performáticas e argumentativas dos dramas litúrgicos e paraliturgicos posteriores ao século XII, a palestra examina como as concepções de gênero e corpo sustentadas pelo cristianismo medieval - entre os séculos IV e XV - , foram objeto de uma redefinição que legitimou não apenas o uso teatral do corpo, como também uma flexibilização das fronteiras entre o feminino e o masculino, fenômeno que antecipa as considerações contemporaneas que vem no corpo e no gênero categorias construídas linguisticamente e que situa no terreno das artes cênicas as primeiras legitimações públicas das práticas como o crossdressing.

Palavras chave: teatro medieval, crossdressing, gênero, corpo, espetáculo, *Quem Quaeritis*

Su supremo encanto [del teatro] estriba sobre todo en sus sucias maquinaciones, suciedad en los gestos del actor, suciedad en el bufón que interpreta a la mujer olvidando todo sentido del sexo y del decoro¹ (Tertuliano, 1927, p. 274).



Es un fenómeno bien conocido en la historiografía sobre el teatro en Occidente que la solidificación e institucionalización del cristianismo en el escenario de la Antigüedad tardía vino a acentuar las reservas que, ya desde el siglo II, empezaban a expresarse entre las élites romanas con relación a los espectáculos y las representaciones performáticas tan apreciadas por el mundo popular (Webb, 2008, pp. 95-98). Para los líderes de las comunidades cristianas –entre los que puede contarse a Agustín, Juan Crisóstomo y Lactancio–, la relación del teatro con la idolatría, la violencia, la emoción, la prostitución y la obscenidad de la cultura pagana se convertía en motivo suficiente para que el iniciado en los caminos de la Iglesia –esa senda trazada por la renuncia al mundo y por la práctica del ascetismo y la austeridad, adoptara una actitud *profiláctica* y de recelo frente al universo del espectáculo que, desde la Antigüedad, hacía parte del entorno urbano en el que la comunidad cristiana crecía y se hacía influyente (Allegri, 1990, p. 1).

Sin embargo, y tal vez desempeñando el papel de *motor* vivificante para todas estas aprehensiones de orden moral, una de las más acuciantes inquietudes que despertaba en la comunidad cristiana el espectáculo teatral era el lugar que en este ocupaba el cuerpo. El cuerpo del actor, para la patristica, 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

1. Traducción del autor.



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. En consecuencia, para los autores cristianos el actor, el *histrión*, abandonaba voluntaria y constantemente el *lugar* somático que le habría asignado el orden cósmico, con lo que también abandonaba de buena gana a su creador.

Estos interdictos interpuestos por la cristiandad primitiva sobre el teatro y sobre su herramienta fundamental, el cuerpo, si bien lograrían relegar las expresiones teatrales y performáticas de la Antigüedad a un rincón marginal de la cultura – particularmente en el *scurra* itinerante y en el *juglar*, apreciados en el mundo popular de los caminos y los mercados, pero visto bajo una mirada severa por parte de la Iglesia (Allegrì, 1990, p. 2)–, habrían de enfrentar, ya desde el siglo XII y en un *crescendo* que llegará a su clímax en los siglos postreros de la Edad Media, una nueva e inquietante reaparición de lo histriónico. El cada vez más complejo aparato ceremonial de la liturgia cristiana daba cabida no solo a prácticas de interpretación *performática* –siendo este el caso del canto, por ejemplo, o de las procesiones (Barret, 2011, p. 187)–, sino también, y de una manera que podríamos considerar *irreflexiva*, a dinámicas de *espectacularidad* en las que los fieles venían a ocupar no solo el lugar de *recipientes* de la gracia divina administrada por el clero a través del aparato ritual, sino también el de *espectadores* de una apuesta que recurría de manera cada vez más frecuente a recursos de naturaleza escénica. En Roma, por ejemplo, la procesión que se celebraba con motivo de la fiesta de la Asunción de la virgen, suponía el traslado estacional de la imagen *acheiropoieta*² de Cristo –que se resguardaba en el palacio laterano–, hasta la Iglesia de Santa María Maggiore (Kitzinger, 1990, p. 11), donde se *encontraba* con la imagen de la Virgen y el Niño pintada por San Lucas para iniciar una suerte de danza conocida como la *inchinata* (Kitzinger, 1990, p. 17) que, entre otras singularidades, incorporaba cantos antifonales que actualizaban el diálogo

2. En la tradición cristiana se conocen como *acheiropoietas* las imágenes de Cristo o la Virgen María que fueron realizadas sin intervención humana, es decir, como manifestación de un poder sobrenatural. Como efecto de esta condición no solo se les atribuye la capacidad de operar milagros, sino también la categoría de documentos históricos sobre el aspecto corporal de Cristo y la Virgen (Bacci, 2014, pp. 30-35).

que la Virgen, en sus horas postreras, habría establecido con Cristo (Fulton, 2002, p. 268). En Mallorca, por otro lado, en el período correspondiente al triduo sacro, solían representarse los *plantos*, apuestas performáticas en las que tres personajes vestidos con dalmáticas negras y con el rostro cubierto encarnaban los roles que María, Salomé y Magdalena habrían desempeñado bajo la cruz de Cristo muerto (Massip, 1993, p. 28), entonando entonces los versos lamentatorios conocidos en la Edad Media como *Planctus Mariae* (Sticca, 2000, pp. 1-10), práctica que, ya en el siglo XV, habría de dar lugar a una ambiciosísima representación escénica del *Descendimiento de Cristo* en la que, junto a un complejo aparato de tarimas que se ubicaban en las coordenadas principales de la catedral, un número importante de actores masculinos representaban los roles de Pilatos, Pedro y María (Massip, 1993, pp. 29-33).

Esta creciente espectacularización de la *ceremonia* litúrgica, y ante la preocupación de los sectores de la Iglesia que se mostraban más fieles a los interdictos interpuestos sobre el espectáculo por las autoridades patrísticas, dará lugar entonces a dinámicas en las que el cuerpo del actor y su condición de *liminalidad* empezarán a ser consideradas de una manera positiva. Ante este crítico escenario el estudioso se ve asaltado por varias inquietudes: ¿De qué manera dialogó el teatro tardomedieval con los interdictos interpuestos por las autoridades patrísticas sobre lo escénico y sobre el cuerpo del actor? ¿De qué forma la Baja Edad Media concilió las aprehensiones tradicionales sobre lo teatral con la condición *liminal* que presentaba el cuerpo del actor en los *actos litúrgicos* y *paralitúrgicos*? Para responder a estas preguntas vale la pena, inicialmente, visitar uno de los textos que contribuyó a tejer el manto de sospecha que el Occidente medieval tendió sobre el teatro, esperando identificar allí el eje sobre el que giró la inquietud acerca del cuerpo del actor, para luego dar una mirada a algunos casos concretos que dan cuenta de la manera en que las ideas fundacionales de esta actitud *a-histriónica* fueron redefinidas en la Baja Edad Media para dar lugar a una nueva valoración tanto del actor como de su cuerpo.

Ahora bien, el texto fundacional al que me refería líneas arriba es *De Spectaculis*, compuesto por Tertuliano a finales del siglo II, obra que presenta una de las catalogaciones más completas en lo que atañe al *corpus* de argumentos propuestos por el cristianismo primitivo para desvirtuar la legitimidad del teatro y considerarlo, en consecuencia, como una de las practicas más lesivas de la moralidad cristiana. La premisa fundamental de la condena del teatro que hace *De Spectaculis*, sostiene –en contra de la opinión del mundo pagano, amante desenfrenado de los placeres mundanos según Tertuliano (1927, p. 230)– que aun cuando todas las cosas de la creación proceden de la mano de Dios no en todas las circunstancias resultan provechosas para el hombre. De hecho, el provecho de la creación podría derivarse solamente de la observación rigurosa del contexto *de uso* que Dios, en el orden que estableció sobre el cosmos, habría previsto para esta. Ese contexto *de uso* proscibiría, simultáneamente, todos los *usos* de la creación que se alejaran de aquellos definidos por la divinidad:



Así cada forma de mal –aquellas de los que los paganos como también nosotros nos cuidamos–, proceden de algo que Dios creó. Así, vemos asesinatos cometidos por medio del acero, de las medicinas, de encantamientos mágicos: pero el hierro es una creación de Dios de la misma forma en que lo son las plantas o los ángeles. ¿Pero el creador de estas cosas las diseñó para la destrucción del hombre? ¡No! Pues él prohíbe a cada hombre asesinar al otro (p. 234).

En el marco de estos razonamientos, Tertuliano considera también que sobre el cuerpo la divinidad ha definido un uso legítimo como también una serie de usos que no lo son, siendo estos últimos los que mayor distancia ponen entre Dios y el hombre en la medida en que, en esencia, corrompen y mancillan aquello que fue creado a imagen y semejanza “de la divinidad” en la medida en que disienten y divergen tanto del plan como del modelo *antropológico* –unívocos–, prescritos por su voluntad:



El hombre mismo, autor de toda clase de culpa, no solo es la obra de Dios, sino también su reflejo, y así en cuerpo y en espíritu se ha alejado de su creador, pues no recibió los ojos para la lascivia, ni la lengua para pronunciar discursos viciosos, ni los oídos para escuchar palabras necias, ni las entrañas para el pecado de la gula, ni los órganos del sexo para vergonzosos excesos [...] (p. 236).

Con arreglo a estas consideraciones, para Tertuliano (1927) resulta evidente, entonces, que el grueso de los usos que el teatro hace del cuerpo se encuentra en oposición al *modelo* antropológico previsto por la divinidad. El actor, bajo la tutela de Apolo, Minerva y las musas, convertiría su cuerpo en vehículo del deleite sensual producido tanto por la música como por la interpretación de los caprichosos personajes del drama pagano (pp. 258-260), en el *sucio* lugar de la gestualidad hiperbólica que aleja al sujeto de la paz espiritual que conduce al encuentro con lo divino (p. 274), mientras que bajo la todavía más inquietante tutela de Venus y Baco –quienes presiden los espectáculos circenses y teatrales–, prestaría su cuerpo y sus gestos a un vergonzoso y angustiante *afeminamiento* (pp. 258-260).

Que entre el copioso número de transgresiones antropológicas operadas *por y en* el cuerpo del actor una de las más perturbadoras y alarmantes fuese la que corresponde a la ambigüedad de género, se colige de esta breve pero lapidaria afirmación, en la que dicha práctica aparece como una subversión de los *usos y fines* definidos que Dios había establecido para el aparato somático:



Por este mandamiento se nos prohíbe de una vez por todas el teatro, hogar de toda impureza, donde tiene aprobación justamente aquello que no puede aprobarse. Su supremo encanto estriba sobre todo en sus sucias maquinaciones, suciedad en los gestos del actor, suciedad en el *bufón* que interpreta a la mujer olvidando todo sentido del sexo y del pudor, de manera que es más fácil que se ruborice en casa que sobre el escenario (p. 274).

Ahora bien, teniendo a la vista la naturaleza de los interdictos que Tertuliano – junto con otras autoridades patrísticas que fueron consideradas en la Edad Media como el referente más sólido en lo que atañe a la proscripción de los espectáculos teatrales³–, interpuso sobre el *uso escénico* del cuerpo, comprendemos que para el drama litúrgico que se desarrolló a partir del siglo XII tuvo que representar un problema notable el que las mujeres, a menudo, solo pudieran representar roles teatrales en recintos privados o ante grupos sociales cerrados (Normington, 2004, p. 49). Esta limitación en los recursos de *escenificación* hacía necesario que las puestas dramáticas –tanto litúrgicas como paralitúrgicas–, recurrieran a actores masculinos para la interpretación de roles femeninos (Normington, 2004, p. 55), lo que, en esencia, podía suponer no solo una inquietante transgresión de los paradigmas antropológicos cristianos –encarnados, como ya vimos a manera de ejemplo, en Tertuliano–, sino también la aceptación irreflexiva, por parte de los espectadores de estos dramas, de la posibilidad de que el *género* pudiese *construirse* justamente sobre la base de acciones performáticas más o menos repetitivas (Gerber, 1993, pp. 40-42). Habrían sido entonces estas razones, entre muchas otras, las que habrían motivado el veto que la Universidad de París trató de establecer en 1445 sobre la *Fiesta de los Locos*⁴, pues durante su celebración algunos sacerdotes solían bailar en el coro de las iglesias a semejanza de las mujeres (Ackroyd, 1979, p. 27), o las que habrían provocado el asombro de los asistentes a un torneo de caballería convocado por Eduardo III en 1398, en el que cincuenta damas se habrían presentado vistiendo la indumentaria de los caballeros y portando atemorizantes dagas (Stokes, 1993, p. 187), en un espectáculo que resultaba llamativo e inquietante de manera simultánea. Sin embargo, no solo la interpretación de roles femeninos por parte de actores masculinos se había convertido en un recurso frecuente en los dramas litúrgicos y paralitúrgicos de la Baja Edad Media, sino también la adopción de características

3. Como lo mencionamos líneas arriba, una de estas autoridades será San Agustín de Hipona, quien reformulara en el trance de la Antigüedad Tardía hacia la Alta Edad Media las inquietudes propuestas por Tertuliano a finales del siglo II (Dox, 2004, pp. 11-42).

4. Se trataba de una celebración carnavalesca que en la Edad Media solía desarrollarse el primer día de enero y en la que el personaje del loco –representación de la misteriosa e inescrutable sabiduría divina–, servía para celebrar a los sectores más humildes de la sociedad medieval (Harris, 2011, pp. 65-85).



marcadamente femeninas por parte de los personajes masculinos de algunas puestas teatrales. Tal será el caso de las piezas navideñas conocidas como *Weihnachtsspiel* (juegos de navidad), muy populares en el entorno alemán del último medioevo. Estas obras –producidas en su mayoría por laicos para un público laico y que podían representarse tanto en posadas, hogares privados y parroquias–, llegaban a su clímax con la representación del episodio conocido como *Kindelwiegenfeiern* (el mecimiento de la cuna), en el que el padre putativo del niño Jesús se ocupaba afanosamente del cuidado del recién nacido, meciendo su cuna, cantándole canciones y entregándose a otras muchas tareas que el público de la Alta Edad Media habría identificado como femeninas (Wright, 1999, pp. 151-152).

Cuatro versiones de los *Weihnachtsspiel* que han llegado hasta nosotros ofrecen una imagen de José que, con el avance del siglo XV, acentúa sus características femeninas, escenificando entonces situaciones de género que en virtud de su aparente *anomalía* estaban llamadas a concitar la hilaridad de los espectadores. Mientras que el *Schwäbischer Weihnachtsspiel* (juego navideño de Suabia), compuesto entre 1410 y 1420, presenta las líneas argumentativas comunes a todas las obras del mismo género, es decir, a José sosteniendo un cálido diálogo antifonal con los ángeles mientras sostiene cariñosamente al niño en su regazo (Wright, 1999, p. 153), el *Erlauer Weihnachtsspiel* (juego navideño de Eger), propone un notable crescendo en la feminización del personaje. Teniendo como escenario una cocina, José se encarga de atender a quienes visitan al niño, ofreciendo vino a la Virgen, a los pastores y a la *obstetrix* que ha auxiliado a la virgen, mientras un coro de judíos prestan su voz a las ideas que, muy probablemente, pasaban jocosamente por las mentes de los espectadores: al vestir al niño, comprar las vituallas del hogar y ocuparse de la preparación del fuego y de la atención de los visitantes José asume una ridícula y dócil posición, pues se pone en el lugar reservado por el mundo social a las mujeres (Wright, 1999, p. 156).

Ahora bien, en un drama más tardío, el *Sterzinger Weihnachtsspiel* (juego navideño de Tyrol) –compuesto en la primera década del siglo XVI por Vigil Raber–, José no

solo adopta los roles femeninos que debería desempeñar María, sino también los que habrían de corresponder a las mujeres empleadas para auxiliar a su esposa en las labores domésticas. Viendo la necesidad de contratar a una mujer para auxiliar a la familia en los quehaceres del hogar, José emplea a una robusta joven que, una vez ha asumido su puesto, no solo le asigna al padre de Jesús la tarea de atender al niño mientras que ella se ocupa de la preparación de la papilla, sino que incluso llega a proponerle un cambio de tareas: ella accederá a bañar al niño y a lavar sus pañales solo si José se encarga de lavar las ollas sucias (Wright, 1999, p. 157). Sin embargo, el sometimiento de José a la autoridad femenina y su paradójica adopción de roles que el espectador medieval consideraría como privativos de las mujeres llega a una notable cima en el *Hessischer Weihnachtsspiel* –probablemente compuesto entre 1450 y 1460. En este drama José no solo se ocupa de arrullar y mecer al niño, sino que también llega a permitir que las enfermeras Hillegart y Gutte lo golpeen tan solo por haberles pedido que se encargaran de la cocción de la papilla (Wright, 1999, p. 157).

Teniendo este escenario a la vista vale la pena preguntarse entonces: ¿Cuál pudo haber sido el propósito de este ambivalente juego de roles interpretado por José? ¿Bajo qué consideraciones pudo haber sido recibido por los espectadores de la Alta Edad Media, especialmente si tenemos a la vista la larga serie de interdictos y sospechas lanzados por las autoridades de la iglesia sobre los usos transgresores del cuerpo? ¿A dónde va a parar entonces la unívoca *antropología de género* enunciada por Tertuliano y defendida por los censores medievales del teatro?

En una primera instancia, y aún cuando la representación teatral de esta ambigüedad inquietara a la Iglesia hasta el punto de tratar de abolirla (Drage, 1992, pp. 207-222) –no solo por encarnar una inclinación reprobable, sino también por hacer de algunos espacios sagrados su escenario–, resulta evidente que la suspensión de las dicotomías vigentes, en lo que tenía que ver con los roles de género, se convertía aquí en un recurso cómico que, por su misma naturaleza hilarante, concitaba la aprobación tácita de la ambigüedad (Drage, 1996, p. 104). Sin embargo, detrás de la aparentemente gratuita comicidad que suscitaba la convergencia de roles de género



en un mismo personaje –en este caso el de José–, bien podría encontrarse una agenda moral que hallaba en esta inquietante convergencia un vehículo de discurso. En la medida en que el personaje de José se apropiaba de los roles domésticos que debería asumir María, terminaba por convertirse, entonces, en un instrumento que invitaba a la audiencia masculina a adoptar las virtudes marianas relacionadas con el cuidado de la familia, terminaba por convertirse en un vehículo que le permitía al hombre medieval –y en un nivel de legitimidad sustentado por el *espejo* que ofrecía José, un *auténtico* hombre–, identificarse con las mujeres en lo que atañe al cuidado y mantenimiento del hogar (Drage, 1996, p. 105).

Si tenemos a la vista estas consideraciones, encontraremos entonces que la ambigüedad de género interpretada por José encuentra *autorización* cultural a través de dos cauces que, aunque distintos, terminan por alimentarse de manera recíproca: la placentera hilaridad que produce la *anomalía* social y la aparición y promoción de virtudes que rompen con las fronteras de los géneros. Aquí, tanto las *ceremonias* litúrgicas como las paralitúrgicas empiezan a concebir el *género* como un *rol* que puede *construirse*, *interpretarse* e incluso *redelinearse* –rompiendo por lo tanto su definición antropológica monolítica–, siempre y cuando tal proceso se ponga al servicio de la agenda moral que ve en la familia el fundamento cooperativo del mundo social, esa agenda promocionada, entre otros, por Jean Gerson, promotor de la devoción tardo medieval y moderna devoción a José, y quien veía en este personaje la representación paradigmática del protector del hogar que no solo se ocupa de proveer a la familia sino también de cuidar amorosamente de sus hijos (McGuire, 2005, pp. 235-239). En esta nueva forma de concebir la familia, José, modelo de todos los hombres, asumirá características anteriormente reservadas con exclusividad a la virgen. Así ocurrirá, por ejemplo, en uno de los sermones pronunciados por Gerson con ocasión de la celebración del nacimiento de la Virgen. En este trasladará el rol de *nutritor christi* –atribuido inicialmente a María–, al padre putativo de Jesús, pues habría provisto de alimento, educación y protección, sin ningún miramiento, al futuro salvador de la humanidad (Drage, 1996, pp. 107-108).

Este progresivo y novedoso delineado *teatral* de la identidad de José –cruzado



ahora por actitudes, inclinaciones y roles sociales femeninos–, bien puede explicar entonces el lugar que ocupa este personaje en algunas representaciones pictóricas de la *Sagrada Familia* producidas en Francia –la patria de Gerson–, ya desde inicios del XV. Bebiendo probablemente de dramas litúrgicos y paralitúrgicos que, como los escenificados en Alemania, daban cabida a nuevas inquietudes colectivas sobre la estructura del mundo social –en un fenómeno socio-cultural que Mikhail Bakhtin bautizó como *heteroglosia* (Bakhtin, 1981, p. 11)–, muchas biblias moralizadas y libros de horas franceses comisionados, respectivamente, por el clero y la aristocracia, le atribuirán a José roles domésticos antes vinculados con lo femenino, roles que habrían de permitirle al lector, a través de la imagen, concebir en un nuevo marco de posibilidades la *performatividad* misma de *lo masculino*. Así, la *Gran Biblia Historiada de Guyard des Moulins* (British Library, Royal 19 D III) –copiada durante la primera década del siglo XV por el canónigo de la abadía agustiniana de Clairefontaine, Thomas du Val (Robson, 1969, p. 449)–, nos ofrece una representación de la *Natividad* en la que José se encarga de la preparación del fuego, mientras María, recostada en el lecho, parece adivinar el triste destino que le espera al niño que custodian el buey y el burro [fig. 1]. Por su parte, uno de los libros de horas producidos a mediados del siglo XV por el taller del Maestro de Bedford (Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 6) –quien solía trabajar para la corte de los Duques de Bedford, John de Lancaster y Anna de Borgoña (Sheingorn, 2003, p. 121)–, presenta una representación de la *Sagrada Familia* perfectamente consecuente con las líneas generales de los dramas navideños alemanes, pues mientras la Virgen amamanta al niño con la ayuda de una *obstetrix*, José se ve en la necesidad de hervir la papilla para su hijo putativo [fig. 2]. Ahora bien, además de su probable fundamento teatral, la importancia de ambos temas pictóricos reside, justamente, en que representan unas de las primeras instancias en las que esas redefiniciones conceptuales del género que hemos venido examinando se deslizan desde el mundo popular –contexto de producción de las puestas escénicas navideñas–, hacia el elitizado universo de la producción de libros iluminados, convirtiéndose así en un indicio de su amplia y vertiginosa difusión.





Fig. 1. British Library, Royal 19 D III. Gran Biblia Historiada. 1410.

Así pues, el caso concreto de las obras paralitúrgicas alemanas –como también el de la producción de imágenes en el contexto de la cultura libraria–, nos presenta indicios claros sobre un proceso del que seguramente el sujeto medieval no fue reflexivamente consciente, pero que, no obstante, puede ser considerado como un inquietante precedente de las consideraciones contemporáneas que no solo ven el *género*, sino también el *cuerpo*, como lugares *culturales* variables y como categorías construidas a partir de convenciones de lenguaje. Aquí, el nacimiento de la *familia moderna* –con las nuevas exigencias sociales que trajo consigo–, supuso un ejercicio de *redefinición* antropológica de los usos del cuerpo prescritos por la Iglesia temprana, una redefinición que –a pesar del marcado contraste que ofrece con las concepciones que sobre la corporalidad se desarrollaron entre la Antigüedad



Fig. 2. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 6. Libro de Horas. 1440-1450.

Tardía y la Alta Edad Media–, encontró progresivamente una vía de expresión, manifestaciones populares en las que no solamente se daban cita los imaginarios vigentes sobre lo *apropiado* y lo *inapropiado*, sino que también fungía como agente modelador de esos mismos discursos.

Sin embargo, las representaciones teatrales navideñas que acabamos de citar son tan solo uno entre muchos casos en los que el teatro de tema religioso se convierte en el escenario para una legitimación pública de las redefiniciones del *cuerpo* y del *género* en la Edad Media. De hecho, la que suele considerarse como la obra fundacional del repertorio escénico del medioevo, como la primera obra teatral de la cristiandad medieval (Bjork, 1980, p. 47), nos ofrece información todavía más valiosa no solo sobre la manera en que el mundo popular pudo percibir la convergencia entre lo *femenino* y lo *masculino*, sino también sobre la forma en que esta era percibida por los ojos clericales. Se trata del acto litúrgico conocido como *Quem Quaeritis* (¿A quién buscáis?), popular en el Occidente cristiano desde el siglo X y representado en la mañana del Domingo de Resurrección –ante el altar mayor de las parroquias y catedrales–, por tres diáconos que vestidos como María madre, Salomé y Magdalena (Carrero, 2010, p. 79), entonaban el diálogo que habrían sostenido estas mujeres, con un ángel, tras haber hallado vacío el sepulcro de Jesús⁵. La influencia de esta representación litúrgica será tal que, ya a comienzos del siglo XII, podemos encontrar evidencias de su ejecución en la mismísima Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, a donde habría sido llevada por los cruzados tras la conquista de la ciudad en 1099, para después ser adoptada progresivamente por sedes catedralicias como la de Barletta, lugar del que procede precisamente la información de la que disponemos para conocer las minucias de su representación en las regiones del Mediterráneo italiano y el Oriente próximo (Shagrir, 2010, pp. 58-59).

*El Breviario de Barletta*⁶–refiriendo las minucias ceremoniales de la Iglesia apuliana–, describe puntualmente el aparato escenográfico que requería la puesta del *Quem*

5. ¿A quién buscáis en el sepulcro, oh amigos de Cristo?/A Jesús de Nazareth crucificado, oh ser celeste/No está aquí, resucitó como se predijo.

6. Archivio della Chiesa del Santo Sepolcro. Ms. s.n. (1202-1208). Fol. 77v.



Fig. 3. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 6 (detalle). Libro de horas. 1440-1450.

Quaeritis, al igual que la *transformación* que se operaba en los cuerpos de los diáconos que encarnaban a las tres marías:



El día de Pascua, en la mañana, el invitatorio será entonado por cuatro canónigos viejos vestidos en albas de seda blanca [...] Los lectores y los cantores vestirán mantos pálidos. Mientras se cante, tres jóvenes [*iuvenes*] clérigos deberán vestirse, tras el altar, a la manera de las mujeres [*in modum mulierum*] y siguiendo la costumbre de los antiguos [*iuxta consuetudinem antiquorum*] [...] después del responsorio deberán avanzar desde allí, con candelabros e incensarios, llevando en cada mano un vaso de oro o plata, con algún unguento en su interior, y deberán cantar tres veces: ¿Quién ha abierto la tumba? [...] Después de haberse aproximado a la entrada del sepulcro otros dos clérigos, con cirios en las manos y mantos sobre la cabeza, de pie frente a la entrada del sepulcro, responderán cantando: “¿A quién buscáis?”. Las mujeres responderán: “A Jesús de Nazareth”. Los clérigos, a su vez, cantarán “no está aquí, resucitó”. Mientras cantan esto, las mujeres entrarán en el sepulcro [*ingredientur sepulcrum mulieres*], harán una breve oración y regresarán al centro del coro, donde cantando en alta voz anunciarán: “Aleluya, el Señor resucitó” (1202-1208, fol. 77v-78r).

Teniendo a la vista esta cita, vale la pena destacar tres elementos notables. En primer lugar, las instrucciones performáticas del breviario sugieren que son los cuerpos de los clérigos jóvenes los que mejor se prestan para encarnar los roles de las Marías, probablemente en la medida en que aún no han definido permanentemente lo que podríamos denominar como *identidad somática*, permaneciendo, en consecuencia, en un umbral entre lo femenino y lo masculino legitimado públicamente y expresado, entre otras cosas, por la textura de su voz. En segundo lugar, el texto refiere que la puesta en escena al igual que sus recursos performáticos –particularmente el *crossdressing* teatral–, constituyen una *costumbre* largamente arraigada entre los

7. Traducción del autor.

canónigos de San Agustín. En tercer lugar, el Breviario sugiere, sin mayor inquietud, que tras haber vestido ropas femeninas los jóvenes clérigos abandonan su *condición* de género para convertirse, gracias a su labor performática, en *mujeres*, conservando esta dimensión identitaria hasta el final de la representación, como bien lo sugiere la repetición categórica de la voz *mulieres*, que el texto emplea en lugar de *clerici iuvenes* (clérigos jóvenes) para referirse a los actores masculinos. Estos tres elementos dialogan orgánicamente entre sí para sugerirnos que los *tránsitos* del *cuerpo* y del *género* –operados en los clérigos/actores–, se encontraban legitimados por la necesidad de evocar y actualizar, en el presente y ante los residentes de la mismísima Ciudad Santa, los eventos axiales de la Resurrección de Cristo, para indicarnos que en la cosmovisión cristiana de los siglos XII y XIII las ambigüedades de cuerpo/género podían tener un horizonte de *sentido* legítimo en el marco de la reconciliación cósmica que se operaba tanto en la Resurrección –bajo su condición de *mito* y *relato*–, como en su actualización temporal a través del ceremonial performático, pues el *Quem Quaeritis*, al igual que el grueso de los dramas litúrgicos, iba más allá de la pura narración temporal de una serie de eventos histórico-legendarios para convertirse en catalizador de una experiencia ritual colectiva, en un vehículo de reconciliación mística con los arquetipos culturales y místicos del Occidente cristiano.

Actors which qui portalt

Serán estos precedentes culturales y discursivos los que, con seguridad, habrán de incidir en el progresivo encumbramiento popular del que fue objeto el *crossdressing* teatral entre el final de la Edad Media y los comienzos de la Modernidad. Si bien el profundo y recurrente silencio de las fuentes medievales y temprano-modernas sobre la recepción pública de los actores que interpretaban roles femeninos, parece sugerir una tácita aceptación social del fenómeno –especialmente si tenemos a la vista que este era la regla en las representaciones dramáticas paralitúrgicas de la Baja Edad Media, pues usualmente eran producidas y escenificadas por los miembros de los gremios (Normington, 2009, pp. 68-74)–, podemos encontrar algunas referencias que, de manera excepcional, nos permiten colegir el enorme beneplácito con que podía ser recibida la obra del actor/*crossdresser*, aún en contextos temáticos

estrechamente vinculados con lo religioso. En esta dirección, pues, el trabajo de Philippe de Vigneulles resulta de gran valor. De Vigneulles, comerciante de oficio y residente de la ciudad de Metz entre los años de 1489 y 1527, se habría entregado tardíamente a la composición de una serie de relatos histórico-aneecdóticos que tenían como escenario la ciudad en la que ejercía su profesión, y como protagonista la heterogénea población de esta urbe franco-alemana. Justamente por esta razón *Las Crónicas de Metz* –resultado de la compilación decimonónica de su trabajo–, se encuentran animadas por un vivo interés documental y por minuciosas descripciones de la vida cotidiana, tanto de su autor como de sus conciudadanos (Avakian, 1977, pp. 1-17). Haciendo referencia a algunos hechos notables acaecidos en la ciudad a mediados de 1485, de Vigneulles se detiene en los eventos singulares que rodearon la multitudinaria representación del drama *Vida y pasión de la señora Santa Bárbara*, que no duda en calificar como la escenificación más virtuosa y más favorecida públicamente en la historia de Metz⁸. Las delicias del drama no habrían sido obra sino del actor que habría encarnado el papel de Santa Bárbara, un joven barbero de nombre Lyonard, de quien Vigneulles llega a afirmar que era *muy bello* y que *corporalmente parecía una bella y joven doncella*⁹. Estas características físicas, sumadas a la estudiada interpretación de su papel –dominada por la *elocuencia* y la *feminidad* que ponía en sus *maneras* y *gestos*–, habría conmovido de tal manera a la audiencia que no hubo *clérigo* o *laico* que no quisiera *tener al dicho joven para criarlo y gobernarlo*¹⁰. De hecho, el virtuosismo infuso en su interpretación de Santa Bárbara habría persuadido, incluso, a Jean de Chardelly, canónigo y director del coro de la catedral, de quien Vigneulles dirá –para instituirlo como medida absoluta de las habilidades histriónicas del muchacho–, que era un *hombre de letras y muy científico*, y que, movido por el amor y la admiración que había despertado en él la actuación

8. “Le vingt quatriesme jour de juillet, fut jué à mets [...] le jeu de la vie et passion de madame sainte Barbe, qui dura trois jours, et fut le mieulx jué et le plus trimphamment que on vit de long temps, et au gré de toutes gens” (De Vigneulles, 1838, p. 473).

9. “[...]qui estoit ung tres beaul filz et ressembloit une belle jonne fille [...]” (De Vigneulles, 1838, p. 473).

10. “Car il tenoit si bonne faconde et maniere avec si bonne mine et geste avec ses pucelles [...] qu’il n’y avoit signeur, clerc ne lay, qui ne diserast à avoir le dit gairson pour le nourir et gouverner” (De Vigneulles, 1838, p. 473).

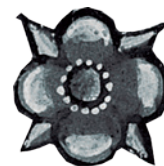
de Lyonard, habría decidido tomarlo bajo su cuidado, enviándolo finalmente a París, donde se convertiría en *maestro de artes* (De Vigneulles, 1838, p. 473).

Así pues, lo que nos permite colegir la historia del joven y públicamente notorio Lyonard, es que durante los últimos años de la Edad Media –y debido a la fuerza inercial de la costumbre consistente en interpretar roles femeninos por vía de la actuación masculina–, terminó por desarrollarse una franca y profunda apreciación popular del dificultoso empeño que entrañaba una personificación convincente de la feminidad, de manera que una persuasiva *transformación de género* –en el contexto del drama–, estaba llamada a concitar el elogio del público, testigo, juez y último legitimador de los tránsitos lingüísticos y performáticos que definían el quehacer corporal de los actores. Por lo demás, vale la pena recordar las palabras de Philippe de Vigneulles, quien refiriéndose a la actuación de Lyonard –y poniendo en suspenso muchas de las aprehensiones clericales sobre el *cross-dressing* teatral, heredadas de fuentes patrísticas–, dirá que fue ejecutada *devotamente*.

REFERENCIAS

- Ackroyd, P. (1979). *Dressing up. Transvestism and drag the history of an obsession*. Londres: Thames and Hudson.
- Allegri, L. (1990). *La idea de teatro en la Edad Media*. Insula. Revista de letras y ciencias humanas, 527, 1-32.
- Avakian, A. (1977). *The narrative imagination. Comic tales by Philippe de Vigneulles*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Bacci, M. (2014). *The many faces of Christ. Portraying the holy in the east and west, 300 to 1300*. Londres: Reaktion Books.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Barret, S. (2011). *Art and liturgy*. En Mark Everist (ed.). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bjork, D. (1980). *On the dissemination of Quem Quaeritis and the Visitatio sepulchri and the Chronology of their early sources*. *Comparative Drama*, 14(1).
- Breviario de Barletta. *Archivio della Chiesa del Santo Sepolcro. Ms. s.n. (1202-1208)*. Fol. 77 v.
- Carrero, E. (2010). *Crucificados, imagería y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material*. En Javier Campos (ed.). *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses.
- De Vigneulles, P. (1838). *Croniques de la ville de Metz. Metz: De la typographie de S. Lamort*.

- Dox, D. (2004). *The idea of the theatre in latin christian thought. Augustine to the Fourteenth Century*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Drage, R. (1992). *Imitatio Mariae: Motherhood motifs in late medieval spirituality (disertación doctoral)*. Massachussets: Harvard University.
- Drage, R. (1996). *Joseph as a mother: Adaptation and appropriation in the constitution of the male virtue*. En John Carmi Parsons (ed.). *Medieval Mothering*. Nueva York: Garland.
- Fulton, R. (2002). *From Judgement to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*. Nueva York: Columbia University Press.
- Gerber, M. (1992). *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety*. Nueva York: Routledge.
- Harris, M. (2011). *Sacred folly. A new history of the feast of fools*. Nueva York: Cornell University Press.
- Kitzinger, E. (1990). *A Virgin's face: antiquarianism in twelfth century art*. *The Art Bulletin*, 62(1).
- Massip, F. (1993). *El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición*. *Hispanorama*, 65.
- McGuire, B. P. (2005). *Jean Gerson and the last medieval reformation*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Normington, K. (2004). *Gender and medieval drama*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Normington, K. (2009). *Medieval english drama. Performance and spectatorship*. Cambridge: Polity.
- Robson, C. A. (1969). *Vernacular scriptures in France*. En G.W.H. Lampe (ed.). *The Cambridge history of the Bible. The west from the fathers to the reformation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shagrir, I. (2010). *The visitatio sepulchri in the latin chruch of the holy sepulchre in Jerusalem*. *Al-Masaq*, 22 (1).
- Sheingorn, P. (2003). *The wise mother. The image of St. Anne teaching the Virgin Mary*. En Mary Carpenter (ed.). *Gendering the master narrative. Women and power in the middle ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Sticca, S. (2000). *Il planctus marieae nella tradizione drammatica del medio evo*. Nueva York: Global Publications at SUNY Binghamton University.
- Stokes, J. (1993). *Women and mimesis in medieval and Renaissance Somerset (and Beyond)*. *Comparative Drama*, 27 (2).
- Tertuliano. (1927). *Apologia. De Spectaculis*. Londres: Harvard University Press.
- Webb, R. (2008). *Demons and dancers. Performance in Late Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wright, S. K. (1999). *Joseph as a mother, Jutta as a pope: gender and transgression in medieval german drama*. *Theatre Journal*, 51(2).







BIPOLAR.
Artista Laura Le Houerou.
Portafolio www.lauralehouerou.com