

# EL INFIERNO EN ESCENA: PRESENCIA DIABOLICA EN EL TEATRO MEDIEVAL EUROPEO Y SUS PERVIVENCIAS TRADICIONALES

Tolosa, 14-XI-1998

Francesc Massip,  
Universitat Rovira i Virgili, TARRAGONA

## 1. HIMMEL UND HÖLLE: DE JUEGO INFANTIL A DECORADO TEATRAL

Muchos de ustedes habrán jugado o visto jugar al juego infantil del tejo, coroneja o coxcojilla, lo que en euskera se llama *txingo* o *txingoka* (*au chapiau* en la Navarra francesa), para el que se traza un dibujo en el suelo con diversas casillas numeradas, normalmente siete —y de ahí que también se le llame en castellano *semana* (y en italiano *settimana*) cuando las casillas dibujadas se designan con los nombres de los días de la semana—, aspecto que concuerda con el simbolismo neoplatónico que vincula el número siete con la realización completa de un ciclo: las siete edades del mundo y del hombre, los días de la Creación, las virtudes y los vicios, las notas musicales, los planetas del universo precopernicano, etc. El trazado de las líneas reproduce inconscientemente los tramos de un templo, con transepto incluido —simple o doble—, y que culmina en el *cielo* o *paraíso*, casilla redondeada como un ábside, concepto que proporciona la variante terminológica del juego llamado, en valenciano *sambori*, esto es, cimborio, el emplazamiento por excelencia del paraíso escénico en las catedrales góticas de Valencia, Lleida o Tarragona. La casilla opuesta, la inicial, suele llamarse *infierno*, por esto el juego se llama también, en castellano, *infernáculo*, mientras que, en el Empordà (Girona), recibe la nomenclatura de *cel-infern*, es decir, como en alemán (*Himmel und Hölle*); globalidad cósmica que refleja su nombre en euskera *zeru-lurra* ('cielo y tierra'), como nos informa el profesor Txomin Peillen, y en italiano, *mondo*.

El trazado del juego infantil reproduciría, pues, la articulación propia de la escena medieval que, siguiendo el simbolismo del templo cristiano, disponía los decorados del paraíso en el Este y los del infierno en el Oeste, mientras que en el centro se emplazaba el espacio terrestre, en el flanco norte los ámbitos judíos (sinagoga, casas de Anás o Caifás), en el flanco sur los ámbitos cristianos (templo, casas de santos y santas, etc.), de la misma forma que los

programas iconográficos murales situaban las Teofanías en el ábside, el Juicio Final a poniente y los ciclos de la Antigua y la Nueva Ley, respectivamente, en la zona fría septentrional y en la tibia meridional (Massip 1997a: 651). Es evidente, pues, que el juego del tejo evoca este espacio cosmológico de la escena simbólica medieval. Un juego de larga tradición que podría relacionarse con los célebres laberintos taraceados con piedras de colores en el pavimento de las iglesias que muestran el paraíso al final del camino y que recorrían canónigos y escolares para evocar el intricado tránsito de la vida humana. Son bellos ejemplos los de la catedral de Chartres y la de Amiens. En otras ocasiones me he ocupado de los mecanismos y artilugios del paraíso escénico medieval (Massip 1997b), sin duda el decorado estrella de aquel teatro mayormente de tema religioso. Pues bien, por oposición, el segundo decorado en importancia y el más secretamente apreciado por la imaginación popular, era el averno, que, como lugar escénico, es una creación medieval, puesto que el teatro antiguo no lo contemplaba (1). Situados en lados opuestos, uno ante otro, el infierno (oeste) y el paraíso (este) se erigen en los dos polos de eternidad que cierran el resto de decorados, es decir, el espacio mundano, perecedero y mudable, la escena efímera. Una disposición que suele aparecer en casi todos los grandes espectáculos de tema religioso, si bien la presencia infernal es imprescindible en tres episodios: el combate de Miguel con los ángeles rebeldes, la bajada del Cristo resucitado a los infiernos y la entrada de los condenados en los dominios de Satanás en el día del Juicio.

## 2. EL DECORADO DEL INFIERNO

El elemento más destacado del decorado infernal es la enorme boca de dragón con las fauces dentadas que se abren y se cierran ya fuere simplemente con una cortina, ya fuere mediante ingeniosos artificios; bocaza que designa la entrada en el bátrato, que suele ir caracterizado por los ruidos estridentes, el fuego de artificio y los hedores pestilentes. Su uso escénico parece atestiguado ya a principios del siglo XIII en la abacial de sant Marçau de Limòtges, uno de los centros dramáticos más activos del monaquismo medieval. Allí se documenta en 1212 la compra de un “*infernus artificiose composite*” (2), aun-

---

(1) Aristófanes, de manera burlesca, sitúa el Hades en una taberna en *Las Ranas*. Séneca ambientaba la tragedia *Trieste* en el averno, pero, como se sabe, nunca llevó a escena ninguna obra suya.

(2) Infierno que se instaló en 1217: “*infernus ponitur ubi nunc cernitur*” (J. Chailley, “Le drame liturgique médiéval à Saint-Martial de Limoges”, *Revue d'Histoire du Théâtre*, II (1955): 144). Recordemos, además, que el drama *Sponsus* (s. XI), en que los diablos se llevan al infierno a las vírgenes locas, procede de la misma abadía. En el dintel de la puerta de la capilla del castillo de Marienburg (s. XIV), las vírgenes necias están ante una boca de infierno. También en el *Künzelsauer Fronleichnamspiel* (1479) las vírgenes estultas son conducidas por los diablos al infierno (“*führen die Teufel sie zur Hölle*”) (Sheingorn 1992: 15).

que algunos consideran el mecanismo como una novedad del s. XV (3). La iconografía de la boca de Infierno podría tener una remota relación con la descripción del cocodrilo del Nilo —que exegetas medievales identificaron con Leviatán (Psalmo 104, 26)—, que aparece en el Antiguo Testamento (Job 40, 25-32 y 41, 1-26), particularmente cuando habla de los “batientes de su cara”, mandíbulas cargadas de una doble hilera de dientes terroríficos, boca de donde salen “antorchas y se escapan centellas de fuego”, mientras que de sus “narices sale una humareda como de olla al fuego, hirviente” y “su aliento enciende los carbones, saltan llamas de su boca”. También Isaías ofrece una imagen parecida del *infernus*: “el seol ensancha su seno con avidez y abre su garganta sin medida” (Isaías 5, 14). Una enorme bocaza, pues, que sería vinculada al Hades, que Satanás llama el “devorador insaciable” en un diálogo incluido en el *Descensus Christi ad inferus* de l’*Evangelio de Nicodemo* (s. V) (4), y situado por Hildegard von Bingen (1098-1179) “entre los ángulos oeste y norte”, donde “la tiniebla se resquebraja como una garganta terrible que de repente se abre con el propósito de engullir” (Sheingorn 1992: 3).

La adopción de la forma de un morro bestial de par en par sería fruto, según una tesis inédita de Joyce Ruth Manheimer Galpern (1977), de la “coyuntura de la reforma monástica en las postrimerías del s. X y de las invasiones danesas de Inglaterra” que condujo a la búsqueda “de una iconografía de infierno que pudiera ser inteligible tanto por paganos como por cristianos” (Sheingorn 1992: 7). De hecho, la primera figuración zoomórfica del infierno con la célebre boca abierta de Leviatán, parece que se documenta en la *Angelomaquia* del códice irlandés Caedmon (s. X) (5); una acción, la batalla celeste, relatada en el *Apocalipsis* (12, 7-9) que, como se puede ver en una miniatura del *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban que reproduce las cuatro escenas iniciales de la representación (6), tenía que preceder a la creación de

(3) Así lo cree Guccini al afirmar que “ningún documento anterior a la época de los misterios atestigua la existencia de este artilugio escénico”, porque “no hay una *imagerie* difundida del Infierno zoomórfico antes del s. XIII, ni ningún tipo de boca infernal escénica antes del XV”, es decir, cuando documenta los casos de Ais de Provença (1444), Rouen (1474), el *Martirio de santa Apolonia* de Fouquet (1452-60), Turín (1468), Ferrara (1481), etc. (Guccini 1989: 226, 229 y 231), bien que cita a Cohen (1951: 53) que opinaba sobre la posible iconografía del infierno del *Jeu d’Adam* (s. XII): “peut être une gueule”, basándose en la rúbrica: “Adam ibit usque ad portas Inferni” (Aebischer 1964: 44).

(4) Véanse *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, B.A.C., 1985, pp. 442-471. En esta función aparece la boca de Infierno esculpida en la fachada de Santa Fe de Concas (1130).

(5) Oxford, Bodleian Library, Old English poetry collections, 10: 1107d. Reproducida por Allardyce NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell’arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971, fig. 69.

(6) Ms. fr. 816, f. 3<sup>o</sup>, BNP. Como anota Dom Guiu M. Camps (*Apocalipsi*, vol. XXII de *La Bíblia de Montserrat*, p. 301), el combate angélico es una consecuencia de la Ascensión de Cristo. Y, sin embargo, la literatura apócrifa (*Libro del combate de Adán*) la situaría en la época del paraíso terrenal cuando, habiéndose sublevado unos ángeles contra su creador, fueron derrotados por el ejército angélico y precipitados al infierno, una tradición legendaria nacida al calor del dualismo antiguo que requería, al lado del bien, el contraste de una presencia maléfica (Revilla 1990: 32).

Adán y Eva, aunque los textos canónicos nunca hablen de este particular. El hocico del monstruo marino devorando a la multitud de los condenados se duplica y se triplica en los *Apocalipsis* anglonormandos (7). Al *Salterio d'Henri de Blois* (Winchester, s. XII), la doble boca infernal es cerrada con llave por el ángel apocalíptico: "Ici est Enfers e li angels ki enferme les portes" (British Museum, Londres), aunque la representación plástica donde más a menudo aparece la imagen de las fauces de Leviatán es en la escena del *Anástasis* o bajada de Cristo a los infiernos de donde rescata a Adán y a los Santos Padres, como en la imposta del claustro románico de la catedral de Elna, en la tabla del políptico de la Catedral de Tortosa (1351) o en la del retablo de Santa Maria de Guimerà (Urgell) de Ramon de Mur (1402-12), entre muchas otras.

El ingenio de la "bouche d'Enfer" que "s'ouvroit et clooit quand les Diables y voloient entrer et yssir" se documenta ya en la Pasión de Metz (1436), donde, además, esta "hure" o cabeza bestial estaba provista de "deux gros yeulx d'acier qui reluisoient à merveille" (Parfait 1735: II, 460), como los ojos incandescentes de Leviatán de que hablaba Hildegard von Bingen. Este es un aspecto que documentamos bien pronto en los Países Catalanes: en 1432, en la procesión de Corpus de Tortosa, encontramos reseñadas las ".iiii. líneas de mirals per los ulls del diable" (Massip 1992: 68-69), en este caso quizás sólo una máscara diabólica de encendida mirada; pero en Cervera, en 1439, y parece ser que también —como en Tortosa— en una representación de la expulsión del paraíso con presencia de los decorados de cielo e infierno, los "dos spiylls" son "per l'Ifren (*sic*)" (Miró 1998: 197), cosa que nos hace pensar en una testa de Leviatán con ojos resplandecientes como la de Metz. Lo cierto es que en el Corpus de Cervera, ya en 1423, se representaba "lo joch de Luciffer e los diables, fahent lur joch" y en 1445 aparece también mencionado expresamente "lo joch o entremès de sent Miquel" (Miró 1993: II, 985, 994). Representaciones que requerían la construcción de un lugar infernal, llamado "bocha de infern" (1439), hecho con telas de color negro y rojo (la negritud del mal y la rojez del fuego eterno) montadas sobre aros de tonel y que desembocaban en la conocida fisonomía de cabeza draconiana, ennegrecida interiormente con tinta y exteriormente pintada de colores, ornamentada con los ojos relucientes y provista de "dues carabaces per fer baves a la bocha del dit infren" (Miró 1998: 196-223) (8). Una fisonomía, pues, que se debía reproducir

(7) Baltrusaitis (1987: 45-46) señala el *Gorgonéion* doble de principios del XIII (BNP, ms. fr. 403, f. 40) y el *Gorgonéion* triple de Canterbury (1290) o el del Museo de los Cloisters de Nueva York (n.º 68.174, f. 35). En un manuscrito de principios del XIII del *Liber divinatorum operum* de Hildegard von Bingen (Ms. 1942, f. 88vº de la Biblioteca Statale de Lucca), la mencionada visión de la monja es ilustrada con una especie de cabeza de dragón con ojos fulgurantes, las fauces bien abiertas y unos dientes puntiagudos (Sheingorn 1992: 3), como los del capitel del claustro de Ripoll (finales s. XII).

(8) En 1439, la Cofradía cerverina del Santo Espíritu compra una "tela negra hi vermeylla per fer la bocha de infern" y los "dos spiylls per l'infern"; en 1440 "compraren per fer infren .iiii. cèrquolls de bóta", "due carabaces per fer baves a la bocha del dit infren", "dos mirays per fer los huyls de infern", ".v. canes de canemçs per fer la bocha de infren" y "colós e pintar la bocha

en “la boca de l’Infern” de la Pasión que se representaba desde 1477 dentro de la iglesia cerverina (Duran 1984: 125-6). También en Toledo, el infierno es hecho con aros cubiertos de papel, engrudo y telas negras que se abren en una boca de dragón (Torroja-Rivas 1977: 49) (9).

En las representaciones cuatrocentistas de Lincoln se utilizaba una boca de infierno con mandíbula inferior (“hell mouth with a neither chap”), esto es, unas fauces móviles (Gauvin 1973: 90). En el *Mystère de l’Incarnation et de la Nativité de Jésus-Christ* de Rouen (1474), el Infierno era hecho “en manière d’une grande guelle se cloant et ouvrant quant besoing est” (Rey-Flaud 1973: 186); mientras que en la Pasión de Montferrand (1477) se utilizaba, como en Cervera, un haz de aros para construir la boca que se debían cubrir con trapos formando una especie de gran cuello de serpiente como se insinúa en una miniatura de un manuscrito inglés del s. XV que parece reproducir la abigarrada escena de un misterio sobre el Juicio Final (10). Una fisonomía y mecanismos parecidos a los descritos en época medieval se visualiza en un diagrama de c. 1700 (Davidson 1996: 86) conservado en la Colección Tessin del Museo de Historia de Estocolmo.

A veces la entrada o puertas infernales se representaban con un simple cortinaje más o menos grueso: así en la Pasión de Châteaudun de 1510 (Couturier-Runnalls 1991: 27) (11) y en la *Consueta del Jui* de Mallorca de mediados del s. XVI (Llabrés 1902: 456) (12). Pero a menudo la puerta tenía que ser bien real, en la medida que se referencia físicamente. Así en la Pasión Didot (1345) se rubrica: “Jhesus dit als diables que son *als portals d’iffern*” o “Jhesus venc a las *portas d’ifern* e intret la ins” (Shepard 1928: 72 y 74); también en la *Representació* asuncionista de Tarragona (1388), Lucifer asegura que, una

---

de infren e de encarnar .vi. cotes e .vi. calces [pels diables]”; en 1452 compran “.vi. diners de tinta per ennegrir l’ifrer de part de dintre”, “dos cèrquols que prengueren per fer la bocha de l’infren”, “dues canes de briançó negre que compraren per a l’infren” (Miró 1998: 198-210); en 1455, “una cana e cinch palms de tela negra” y “un troç de cortina de drap negre per a infren”, esta vez, al parecer, para hacer un entremés del Juicio Final (Miró 1998: 219-220).

(9) Se documenta el “paño de brite negro en la trasera del infierno” para el *Auto de los Santos Padres* (1499). En la catedral de Huesca se hace, en 1582, “una boca de infierno... para la representación de la noche de Navidad” (Shoemaker 1957: 66-67).

(10) Se trata de la *Cartushian Miscellany* (s. XV), British Library, Ms. Add. 37049, fols. 72vº-73 (Davidson-Seiler 1992: fig. 8). En este aspecto Meg Twycross reconstruyó el infierno escénico del *pageant* del ciclo de York *Doomsday Play* (Juicio Final) en el Festival de Durham (1988) con su grupo Joculatores Lancastríenses (Twycross 1992: 36).

(11) Se trata de “ung poille [paño pesado y basto], lequel a esté prins en l’église de la Magdaleine et employé à clorre et fermer les portes de l’Enfer des eschaffaulx” (Couturier-Runnalls 1991: 167).

(12) La rúbrica inicial aconseja: “Baix d’est cadafal, *si es porà*, hage una *bocha d’infren*; si no, posar-hi han una *cortina* per tapar lo baix de dit cadafal. Lo tal lloc serà l’infren [...] Après entreran tres diables [...] i [en] aquesta manera, entraran [a] d’aquella boca d’infren o davall la cortina” (Ms. 1139, fol. 38rb-38vb, Biblioteca de Catalunya). También en cierta Pasión occitana se aseguraba que “qual que Infern [sia] jost lo postat [tablado] an[un] autre postat jost [lo] premier” (Vitale 1984: 9).

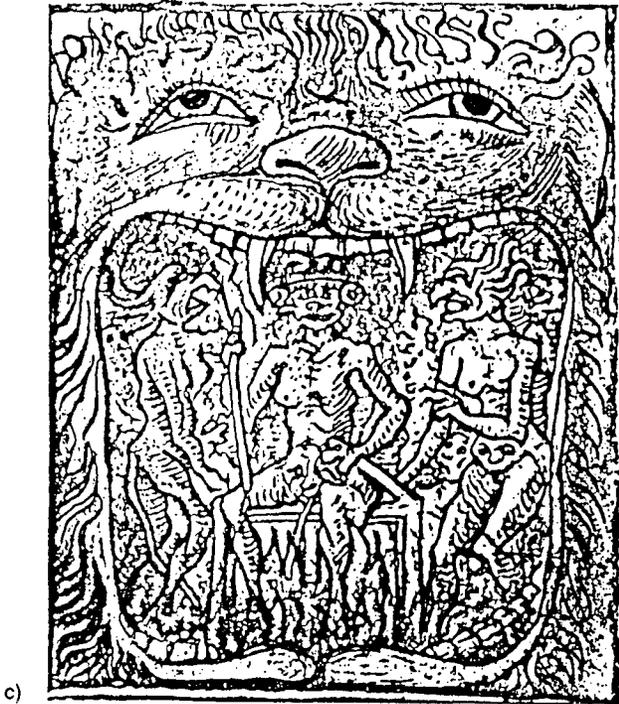
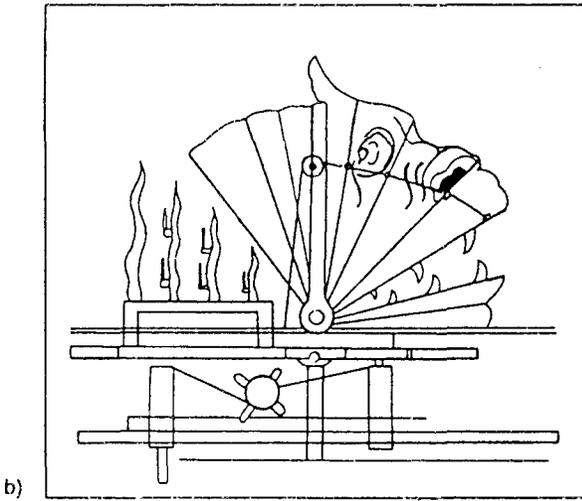
### Le liure de la deablerie.



a)

<p>Et maistre e soy donnerai (de bon):                  De me as le pu estre plus de table (sice)                  J'ay senluy tropes la deablerie                  Il n'cong du roy ie sous affie                  De la faire apatis l'imprimer                  Auster ne veul que luy le opplimer                  Sur grande peine et la est deffenda</p>	<p>Jusq's a deux ans il doibt estre d'anches                  Par peuluy qui en a le conge                  C'est un bon liure d'ill' et a berge                  Lacte' soy t'eps n' d'ar que a souit age                  Pot' appliquer son cuer et si cour age                  Dieu le noir saict a l'impession                  C's' deux ie e mette d'un ey sa m'isoy</p>
--	--

Bocas de Infierno: a) *Le livre de la Deablerie* (Francia, s. XV). b) Mecanismo teatral de obertura de la boca del Infierno. c) Boca escénica para la representación de la Pasión d'Eustache Marcadé (Arras, s. XV).



(\*)  
La «grotte d'enfer». Dalla *Passion* di Marcadé. Miniatura del  
sec. XV. Arras, Bibl. Municipale.

vez cumplida la misión diabólica, “tancarem tantost la porta” del infierno (v. 229), o en cierta Pasión occitana del XV, Dimas, el buen ladrón, “sperara ‘la porta de Infern de fora” (Vitale 1984: 13) (13). Más clarificadoras son las didascalías del *Mystère de la Resurrection d’Angers* (1456), en que los diablos, cuando se acerca Cristo en su *Anástasis*, “ferment les portes [del Infierno] à gros correilz [pasadores de hierro]”, cosa que no le impide entrar, pues “Jhésus, avec grant impetuosité, rompt les portes d’Enfer avec la croix et entre” (Servet 1993: 172, 174). El infierno de la Pasión de Mons (1501) iba provisto de dos puertas (“huisses”) y tenía aspecto de “Gheule du Crapault”, esto es, fauces de galápago, articuladas con sendas bisagras (Cohen 1974: 507).

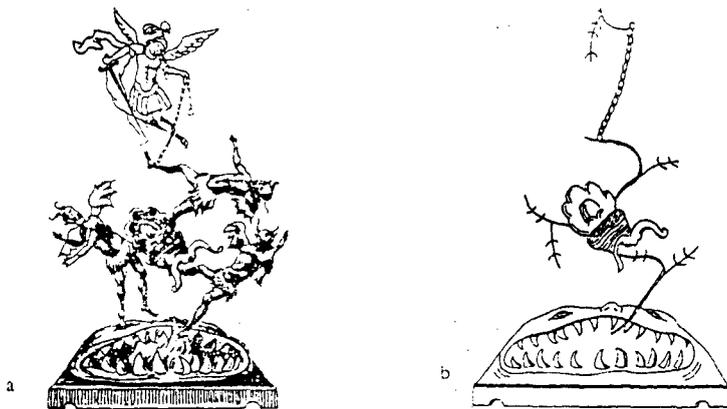
La fisonomía de estos decorados la podemos rastrear en tantas muestras plásticas de la época, especialmente en aquellas que reproducen elementos que sólo se explican por su utilización escenotécnica. Así, la impresión de abertura tridimensional (“escénica”) de la boca infernal pintada en la capilla de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de Betlem de la catedral de san Justo de Narbona (1317-1340) (14) y, más claramente, en la miniada en el códice que contiene la Pasión dramática de Eustache Marcadé (Biblioteca Municipal de Arras), en que Satán está sentado en un trono en llamas, o la dibujada en un Ms. de la BL que contiene un *mystery play* del descendimiento a los infernos. Y, sobretodo, están las cadenas que atan las mandíbulas de las fauces de Leviatán y que servían para abrir y cerrar la boca articulada del infierno escénico durante la representación, según el mencionado artilugio. Cadenas que aparecen en diversas figuraciones de la *Bajada a los Infiernos* de Cristo como la del retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza de Jaume Serra (1361) (MPBAS), o la de Lluís Borrassà (MEV). Una fisonomía que ha perdurado en algunas muestras tradicionales como en cierto carruaje de la procesión del Corpus de Campobasso (Italia) —recientemente estudiada por la dottoressa Miriam Di Rocco—, en una disposición que presenta una sorprendente similitud con la *Lucha de ángeles y demonios* (1432-33) de Jaume Cirera (activo entre 1418 y 1449) y Bernat Des Puig (doc. 1383-1451), retablo del altar mayor de St. Miquel de La Seu d’Urgell (hoy en el MNAC 64036), con una estructura compositiva parecida a la mencionada caída angélica del códice Caedmon (s. X). Se trata del carro dedicado a la victoria de S. Miguel sobre los ángeles caídos, una máquina que presenta en la base una abierta boca de infierno de donde arranca un eje central

(13) En el mismo manuscrito, se dice que habrá que hacer “una grosa [esta?] de diable que fos como un cap de tom[...] e que fos bufequo [vacía]... pero so que los diables intreso dedins como ce ero Infern, anb una finta f[...] al postat dejost [...] del diable” (Vitale 1984: 33), esto es, un espacio vacío a manera de diablo (¿querrá decir de boca de dragón?) con un artificio escénico dispuesto bajo el tablado infernal, para que los diablos pudieran entrar y salir.

(14) El fresco, bastante deteriorado, muestra, dentro de la boca, a una diablesa con los pechos flácidos, flanqueada a la derecha por un colgado que se aguanta los intestinos con las manos y a la izquierda por dos personajes besándose apasionadamente que cuelgan de una cuerda atada a sus lenguas. En los extremos laterales, dos diablos abren las comisuras de la boca como si extendieran unas cortinas teatrales.

con cuatro repisas, uno superior, en lo alto del eje, que eleva a un niño disfrazado del arcángel guerrero provisto de espada y yelmo y que sostiene una gruesa cadena a la que se engancha el pie de Lucifer que se precipita hacia abajo, caído de su trono, una silla en posición invertida. Las repisas inferiores del eje sostienen tres muchachos en guisa de diablos.

El parecido del artilugio escenotécnico de Campobasso con la tabla cuatrocantista nos parece un indicio bastante explícito de que la pintura tenía presente una disposición espectacular similar que tenemos bien documentada en distintas procesiones catalanas del Corpus de la época. En Barcelona unos “entremesos representants Paradís e Infern ab la batalla de sant Miquel e dels Àngels e de Lucifer e de sos sequaces” (Duran 1930: I, 6), procedentes de la fiesta del Corpus, salieron a recibir Alfonso el Magnánimo que regresaba de Nápoles en 1423 (15). Efectivamente, en el orden de la procesión de Corpus de 1424, se mencionan, como secuencias consecutivas, el “Infern ab Lucifer dessus, ab .iiii. diables ab ell”, “Lo drach de sent Miquel”, “Lo majoral ab la maça ab .xxiiii. diables, los quals fan la batalla a peu ab los àngels”, “Sanct Miquel ab .xx àngels de spasa qui fan la batalla ab los diables”, “Paradís ab tot son arreu” (Duran 1930: I. 17).



Carro escénico de Campobasso (Italia): *El combate de S. Miguel y los diablos*. a) Dibujo con los personajes del arcángel, Lucifer encadenado y otros dos demonios. b) Esquema del mecanismo con el trono bocabajo.

(15) Justamente en Nápoles, en abril, Alfonso fue recibido por un desfile de catalanes y sicilianos vestidos de ángeles, y de capuanos vestidos de diablos, que habían de combatir en una justa a caballo (Maxwell 1992: 847-849), versión caballeresca de la Angelomaquia característica del Corpus catalán, un espectáculo que, al parecer, ya sirvió para festejar las bodas de Martín el Humano y Margarida de Prades en el Palacio Real Mayor de Barcelona en 1409 (*Anuari de l'I.E.C.*, V: 646). Más incierta es la referencia que da Amades de una representación de la batalla de Lucifer y S. Miguel escenificada en 1150 en el banquete de bodas de Ramon Berenguer IV y Petronilla de Aragón (Bertran 1993: 36).

En Tarragona, en 1436, se consignan diversos gastos en el entremés de los diablos o juegos del infierno, en que había el trono de Lucifer (“la cadira de infern”), que en la roca de Campobasso se presenta boca abajo, y que debía ir sobre ruedas (“per obrar les rores [rodes] e lo cadafall de l’infern”, Bertran 1993: 52), tal vez en una fisonomía similar a la de los *pageant* ingleses, como el que aparece miniado en el *Luttrell Psalter* (c. 1340) (British Library, Ms. Add. 42. 130, f. 184) y como el de los Mercers de York, según la reconstrucción de Peter Meredith (Davidson 1991: 20-22). Claro que las ruedas tarraconenses también podían referirse a las que servían para torturar a los condenados, réplica siniestra y grotesca de las ruedas celestiales que giraban entorno a Dios. En 1451 se hacía en Igualada el “entremès de sent Miquel ab los diables”, para el que utilizaban un “arnès blanc” (Miró 1993: II, 1029).

Aparte de las representaciones de la *Angelomaquia* y caída de los ángeles rebeldes, primera historia en la cronología legendaria y escénica que muestra el infierno, y de la *Expulsión del Paraíso Terrenal*, la escena neotestamentaria donde más bien caracterizado tenía que aparecer el averno era la *Anástasis* o bajada de Cristo a los limbos para rescatar a la Humanidad. Un episodio que se escenificaba en la catedral de Girona a fines del XV, del que han pervivido algunos versos (Vila 1995: 315-6), y en la iglesia de Santa Maria de Cervera, quinta secuencia dramática, representada el “divendres [santo] après dinar”, de la conocida *Passió* cíclica documentada desde 1477 y reelaborada en 1534 por los presbíteros Baltasar Sansa y Pere Pons (Duran 1984), de la que se conservan el texto y diversa documentación, donde se especifica la necesidad de una “boqua d’infern” (16) que, en 1506, se encarga de rehacer y pintar el maestro de casas Jaume Barrufet (Miró 1993: II, 1327).

### 3. EFECTOS SONOROS, VISUALES Y ODRIFEROS

A menudo, aparte de este decorado externo y significativo en forma de boca, el infierno escénico solía contener un segundo espacio en cuyo interior los diablos se entretenían con los condenados entre el fuego que chisporroteaba. De hecho, en las complejas Pasiones francesas, integraban la estructura infernal diversos subespacios: las fauces de entrada, el sitio de los suplicios, un sótano para los artilugios, el pozo de Satán con emanaciones de azufre, el locutorio o piso superior desde donde hablaba Lucifer —eternamente encaadenado al infierno—, y, además, la torre de los Limbos donde la Humanidad espera ser liberada por Cristo y, debajo, la cárcel del Purgatorio. Así, la *Resurrection d’Angers* (1456) describe el Pozo de Infierno en guisa “qu’il ressemble par dehors estre massonné de pierres noires de taille”, mientras que los

(16) En este punto, el texto de la Pasión rubrica: “Fent-se Adam a la boca de l’Infern”, “los Sancts Pares a la vista de l’Infern”, “Pendrà lo Jesús una cadena y pose-la al coll de Llucifer, qui starà a la boca de l’Infern” y “farà aparès de lligar-lo en lo Infern” (Duran 1984: 125-126).

Limbos son dispuestos “en une habitation qui doit estre en la fasson d’une grosse tour quarrée, environnée de réz [redes] et de filez [hilados] ou d’autre chose clere [transparente], à fin que parmi <les réz> les assistans puissent voir”, esto es, para facilitar la visión de su interior y la acción que allí se desarrolla. Sin embargo, “la dicte tour doit estre garnie tout à l’environ par dehors de rideaux de toille noire, qui couvriront par dehors les dits retz et filets et empescheront qu’on ne voye” hasta que llegue el momento de activar esta escena, cuando “seront iceulx rideaux subtilement tirez à costé, tellement que les assistans pourront veoir dedens la tour” (Servet 1993: 191), sistema característico de las *mansiones* escénicas medievales que han de sustituir los muros por cortinajes, como está abundantemente documentado en los textos y en la iconografía.

Lógicamente, la actividad ígnea del infierno y purgatorio aconsejaba unos decorados sólidos, a menudo una torre de ladrillo, como se documenta en la Pasión de Mons (1501) (17) y como se observa claramente en la miniatura de Hubert Cailleau que reproduce el escenario de la Pasión de Valenciennes (1547) (Konigson 1975), o en la pintura mural de la Guild Chapel de Stratford-upon-Avon (Davidson 1992: foto 7).

En el interior de este complejo decorado se disponían los mecanismos necesarios para conseguir los efectos especiales característicos del averno: los ruidos diabólicos, las pestilencias infernales y los artilugios donde sufrían tortura los condenados (calderos hirvientes y ruedas de suplicio en perpetuo movimiento giratorio) entre el crepitar del fuego y el alboroto de gritos y gemidos de sufrimiento (18).

Si la música y el canto servían para definir el espacio paradisíaco y las acciones divinas, la negación melódica enmarca el ámbito del diablo. Naturaleza inarmónica conseguida con todo tipo de estrepitosos fragores originados por las más variadas fuentes sonoras: desde calderos, tinas o yunques repicados con mazos y atizafuegos, hasta barriles llenos de bolas de madera o piedras que eran volteados incesantemente, pasando por el redoble de tambores y el disparar todo tipo de petardos o armas de fuego (culebrinas, bombardas y cañones).

(17) “À Jehan Heelle dit Vacquenot, pour .iii. journées et demies par lui employuées à plaquer [apareadar] l’Enffer... et pour poil mis en sont mortier affin de poindre [peindre] dessus [revocado y pintado]... À Jaquemart de Bos, pour .x. benneaux [carretadas] d’arghilles par lui amenees audit Hourt... employés audit Enfer...” (Cohen 1974).

(18) De esta realidad escénica deriva la expresión catalana “fer” o “moure un infern” aplicada a un conjunto de gritos o ruidos fuertes y confusos, y la acepción de la palabra como ‘lugar lleno de humo sulfúrico donde los taponeros azufran los tapones’ (DCVB). En francés hay las expresiones “faire un bruit de tous les diables” y “faire le diable à quatre” (diálogo vocinglero entre cuatro demonios propio de los misterios medievales). En castellano, vale también por lugar en que hay alboroto, y, además, por ‘hoyo en que está instalada la rueda y mecanismo que mueve la tahona o molino movido con caballería’ (M. Moliner), quizás en recuerdo de las ruedas donde giraban los condenados de las representaciones medievales.



Jaume Cirera: *Lucha de angeles y demonios* (1432-1433). Pintura sobre tabla. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

Si los lugares de acción sagrada eran perfumados de incienso y ornados con plantas aromáticas como las alfombras florales y de mirto que aún hoy en día dibujan las calles de tantas poblaciones en el día del Corpus, el Tártaro se señalaba con hedores provocados sobre todo por la quema de azufre y el mal olor de los diversos tipos de fuegos que se encendían.

Ya en el infierno del *Ordo Representatione Ade* (s. XII) los diablos hacían “*fumum magnum exurgere et vociferabuntur inter se in inferno gaudentes, et collident [golpean] caldaria [calderas] et lebetes [cazuelas] suos, ut exteriur audiantur*” (Aebischer 1964: 70). También en el “*loch que-y sia infern*” de la representación asuncionista de Tarragona (1388) se utilizaban “*anclusa e mayls*

per ço que facen gran brogit can hora sirà” y “foch ardent hon aja sofre molt pudent” (Massip 1984: 115-6) (19), mientras que con barriles llenos de piedras se hacía un estruendo en los infiernos de la Resurrección de Angers (1456) (20) o de las Pasiones de Mons (1501) (21) y Châteaudun (1510) (22).

Claro que el elemento definitorio por excelencia del infierno, como se puede ver en los *Balls de Diables* catalanes, son los fuegos: troneras, “focs gregs”, petardos, follones y traques, una multiforme coherencia que en Cervera era alimentada con resina molida, encendida con aluquetes y velas, y que los diablos lanzaban desde el lugar infernal y también desde su cuerpo (23), posiblemente a través de trucos como los que detalla el cuadernillo escenotécnico occitano que aconsejaba disponer cánulas de pólvora en los pies y en las manos del disfraz y unas brasas tras la boca de la máscara, en un espacio rebozado de barro para proteger la cara del intérprete, que tenía que soplar unos cálamos de oca llenos de azufre molido y de aguardiente para hacer salir una llamarada azulada a través de los labios diabólicos (Vitale-Brovarone 1984: 36, 51-52). En el *Mystère des Actes des Apostres* de Bourges (1536) los diablos se cubrían con cascos artificiosos que presentaban dos hocicos (Lucifer) o tres cabezas (Cerberus), de donde salía continuamente fuego, mientras que en la de Valencienes (1547), los diablotes no sólo tiraban fuego por la boca sino también

(19) Los diablos no sólo salían de la garganta draconiana con fuegos y ruidos, sino también con maldiciones de todo tipo y expresiones subidas de tono, como parece demostrarlo la locución catalana “pareix una boca d’infern” aplicada a aquel que blasfema mucho. El catalán tiene otras locuciones de probable origen escénico, esto es, inspiradas en la visión de estos decorados infernales. Así “treure foc per la boca, pels ulls o pels queixals”, en el sentido de manifestar una gran irritación.

(20) “... et doit tirer aucuns canons en ce faisant et avoir tonneaux plains de pierres ou d’autres choses, que l’en doit faire tourner, affin qu’ils fassent la plus horrible noise et tempeste que l’en pourroit faire. <Et en oultre y soit tiré aucuns canons en ce faisant, avecques une buce en façon de beture, tournée a force de gens, en laquelle ait des boules de boys ou de pierres faisant horriblen oise et murmure pour icelluy coup>. Après lesquelles choses ainsi faictes, silence doit estre imposée...” (2814s. rúb. Servet 1993: 188-190).

(21) “Item, pour .iv. torignon [‘pivot’, eje] de fer, portant chacun .iv. bendes [planchas] et .iv. ocellés [anillas por donde pasa la cuerda del torno] pour tourner sus et deux manivelles, .xvi. crampons [grapones] pour les ataquier sur deux grandes keuves [barriles] pour faire les tonnoires en Enfer... A Pierart Viscave, caudrelier [calderero], pour l’amenissement [‘moins-value’, disminución de valor o ‘minusvalía’] de deux grans plas bachins d’airain [cubos de bronce], par lui livré audit Mistere et qui furent mis à l’Enfer pour faire tonnoires...” (Cohen 1974: 514, 530).

(22) “... à André Berthier, tonnelier, 46 s. pour avoir fourny et baillé troys rouelles de sercle, dix sercles de cuve longueur de quatre toises et deux sercles de cuve de chacun troys toises de long et huýt sercles mis sur les grans tonneaux, pour faire les tonnerres de l’Enfer...” (Couturier-Runnals 1991: 132).

(23) Documentos: “.i. liura de rahina per l’Infern” (1439); 46 “focs gregs”, “.ii. lliures de rahina per fer guità foc {per fer flamades} a la bocha de infren” (1440), “dues lliures de rahina molta per aquells qui anaven en l’infern perquè llançassen foc per la boqua e per altres lochs” y “luquets los quals serviren a encenfre lo foc com anaven en lo infern per fer fogueyar los croxits e ço que mester ere en lo dit infern” y “un diner de caneles... per encenre lo foch dells croxits per llançar lo foc de la rana” (1455), etc. (Miró 1998).

por los cuernos (24), y llevaban tizonos en las patas que vomitaban chispas (Konigson 1969: 69).

Aparte de los fuegos que hacían salir por los ojos, narices y orejas de la boca de Leviatán y de su propio cuerpo, los diablos disponían de instrumentos específicos seguramente parecidos a los que hoy en día trajinan los grupos catalanes de demonios. En la Pasión de Mons (1501) se especifica que tenían forma de serpiente y que disponían de uno o dos tubos de hierro y una horca para lanzar fuego (Cohen 1974: 536). En la de Châteaudun (1510) utilizaban una especie de porras (“garrotz”) hechas de pergamino y engrudo rellenas de pólvora, que guardaban cuidadosamente en un cofre “pour peur du feu”, igual como los actuales Diablos de l’Arboç, que en sus salidas arrastran una gran caja con ruedas donde transportan las municiones (25). Hoy en día, en la *Patum* de Berga, la estilización del antiguo entremés del Corpus que representa la batalla de San Miguel y los diablos, se llama popularmente “Les Macés”, y los demonios hacen chisporrotear este instrumento durante la evolución del baile y hasta que estalla, momento en que el personaje cae en tierra y el arcángel le pone el pie encima en señal de victoria. En el *Mystère des Actes des Apostres* de Bourges (1536) los diablos “tenoient en leurs mains quenouilles [ruca, bastón recubierto de cañamo] à feu, faites en forme de serpent”, mientras que Satán llevaba un cetro con cuatro salidas de fuego: “il tenoit dans sa main un sceptre duquel il sortoit feu sifflant par quatre endroits” (Thiboust 1836: 21).

#### 4. EL ASPECTO DEL DEMONIO: VESTIDOS Y OBJETOS DE AMPLIA DIFUSION

Las características externas del demonio escénico medieval son muy variadas, a causa de la ambigüedad originaria del personaje y de la diversidad de su procedencia. Con todo, hay algunas constantes significativas y altamente expresivas como son los cuernos, las garras, las pilosidades, las alas de murciélago, las facciones bestiales, el fuego y los cascabeles (o las campanas), elementos muchos de ellos de antigua estirpe que fueron sincretizados por el cristianismo en la figura del diablo, en la que, durante el Medioevo, confluye también la del salvaje (Massip 1996: 80; Bartra 1996: 175-180). Convendría reflexionar sobre la supuesta mayor popularidad de la nomenclatura *diablo* sobre *demonio*, como defiende Corominas para todas las lenguas románicas

(24) De una práctica similar ha de venir el refrán catalán “foc de canya, foc de banya”, en el sentido de que si el combustible es delgado, la llamarada dura poco, y eso, evidentemente, no porque una ‘banya’ (cuerno) queme rápidamente, sino porque remite a la imagen del diablo teatral lanzando llamas (efímeras) por los cuernos.

(25) De ahí debe proceder la expresión “destapar la caixa dels trons” en el sentido de descubrir un asunto oculto y provocar un escándalo (no recogido por el *DCVB*). También la locución “Anar com lo tro del diable” (Valls) en el sentido de ir muy atareado, con mucha prisa, parece tener un origen escénico-festivo.



Carro de S. Miguel de la Procesión del Corpus de Campobasso (Italia).

(DECLC). Lo cierto es que tanto el catalán occidental (leridano, tortosino y el valenciano) como el mallorquín usan mayoritariamente *dimoni* (o *demoni*). Ello confirma la diversidad de procedencias del concepto cristiano del espíritu del mal. Por un lado hay el *daimonion* griego que es un genio o divinidad inferior vinculada a la naturaleza y, por lo tanto, no necesariamente maligno. De hecho, en mallorquín, la especie *dimoni boiet* equivale a los duencellios del bosque de las mitologías centroeuropeas, a menudo benéficos para el hombre. En cambio, la palabra griega *diabolos* sí que connotaba malignidad, puesto que equivale a aquel 'que desune o calumnia'. Es bien plausible que el cristianismo pusiera en un mismo saco a unos y a otros para figurar la encarnación del Mal.

Y sería, precisamente, de los espíritus telúricos llamados *dæmones* y difundidos por toda Europa, que el demonio cristiano adoptaría las formas y elementos que lo acercan a los salvajes y otros personajes silvestres del imaginario tradicional como el *Basagizon* y el *Basajaun* éuscaros. Fijémonos que en sus *Ethimologiae* S. Isidoro de Sevilla (560-636) habla, entre los seres prodigiosos, de los “*silvestres homines, quos nonnulli Faunos Ficarius vocant*” (‘hombres salvajes o silvestres, que algunos llaman Fauno Higuero’) (26), y que relaciona con la divinidad campestre *Silvanum* (el *Pan* griego) que tiene “una apariencia semejante a la naturaleza. Tiene cuernos, a semejanza de los rayos del sol y de la luna; su piel está moteada de manchas, como si se tratara de los astros del cielo; porta una siringa de siete cañas para indicar la armonía del cielo, en el que hay siete sonidos y siete voces distintas. Es peludo, porque la tierra está vestida y agitada por los vientos. Sus extremidades inferiores son disformes, a la manera de árboles y fieras, como animales” (27). Ya en la época de S. Isidoro era un personaje escénico, como lo demuestra un documento que asegura que, todavía en el 617, se representaban, al Circo Máximo de Tarragona, “*ludis theatris Phaunorum*”, es a decir, “juegos teatrales de Faunos” (Massip 1991: 31) (28).

Ya la cultura hebrea relacionaba el *salvaje* con ciertos genios del mal o demonios del desierto, caracterizados por ir cubiertos de pelo y por sus danzas diabólicas. Así, hablando de la desolación reservada a Babilonia, Isaías (13, 21) dice que “*pilosi saltabunt ibi*”: ‘los sátiros (pelosos) danzarán’, traducen los monjes de Montserrat (29) que por nota aluden a la palabra hebrea *seirim*,

(26) Du Cange menciona el texto de Jeremías: “*Habitabunt dracones cum fatuis Ficariis*” (50, 39) y anota la glosa de Johannes de Janua: “*cum hominibus sylvanis. Alii dicunt, quod Ficarii dicuntur Fauni et Satyri, qui inter ficus et alias arbores morantur, qui Esaiaë 34, 14, Onocentauri et Pilosi appellantur*”, así como la del *Gloss. Lat. Gall. Sangerman.*: “*Ficarius, Cuelleur de figures ou Dieus sauvages, folot, fantiau*”.

(27) “... *quem in naturæ similitudinem formaverunt... Habet enim cornua in similitudinem radiatorum solis et lunæ. Distinctam maculis habet pellem, propter cæli sidera... Fistula septem calamorum gestat, propter harmoniam cæli... Villosus est, quia tellus convestita est agit ventibus. Pars eius inferior foeda est, propter arbores et feras ut pecudes*” (*Ethim.* Lib. VIII, 11, 81-83 y 104).

(28) Efectivamente, el año 617 el rey visigodo Sisebuto regaña al arzobispo tarraconense Eusebio porque ha escogido como Obispo de Barcelona a un clérigo que no era el candidato del monarca, y aprovecha para reprocharle cómo es posible que tolere juegos teatrales de faunos, plausiblemente hechos en el Circo Máximo. Aquí tenemos un ejemplo de la delicada tarea del historiador cuando se enfrenta a un documento del pasado, víctima como es de su contexto presente que a menudo le deforma la lectura. Así, algún historiador español exaltado amante de la *corrida* ha leído el manuscrito de esta manera: “*Objectum hoc quod de ludis theatriis taurorum etc.*” y le ha gustado ver en él el primer documento sobre la fiesta de toros. Pero los toros no constituyen ningún juego teatral, y una lectura atenta del manuscrito nos indica que dice “*phanorum*”, esto es, “*pha[u]norum*”, y que podría referirse a las fiestas *lupercales* dedicadas a Pan, el Fauno.

(29) *La Bíblia. Versió dels textos originals i comentari pels monjos de Montserrat*, 26 vols. + 3 vols. d’il·lustracions. Monestir de Montserrat, 1928-1982. Las Biblias convencionales traducen simplemente “morarán allí las fieras”.

‘los peludos’, genios o demonios en figura de chivo que, según la fantasía popular, habitaban en el desierto y a quienes los israelitas idolatraban con sacrificios (Levítico 17, 7). Vuelve a hablar de ello con motivo de la destrucción de Edom (Isaías 30, 14), donde sólo los *daemonia* y los *pilosus* podrán vivir y donde *Lilit* (demonio femenino de la noche correspondiente a las *lamias* latinas) encontrará reposo.

Por lo tanto, parece evidente que el diablo cristiano adopta diversos elementos iconográficos del *silvestre*, *fauno* o *sátiro* clásico, y de todos sus herederos *salvajes* (30).

#### 4.1. Pilosidades y cuernos

Uno de los aspectos más vistosos que hermanan el salvaje y el diablo es su desnudez peluda, como se puede ver simultáneamente en la célebre miniatura de Fouquet (*Martirio de Santa Apolonia*). En la Muestra que se hizo en Bourges el 1536, antes de la representación del *Mystère des Actes des Apostres*, las furias infernales presentaban este aspecto: desnudas, con largas barbas y cabellos por todo el cuerpo, con jeas hasta el mentón, y con diversas heridas y bocas abiertas de donde parecía salir fuego, mientras que Satán vestía “à long poil”, Cerbero con “un habit rouge de poil assez long”, Proserpina con “une peaux d’ourse, ayant longues mamelles, desquelles dégoutoit incessamment du sang, et parfois jettoit feu sifflant”, y Lucifer “estoit vestu d’une peau d’ours, où à chacun poil pendoit une papillotte” (Thiboust 1826: 19), esto es, una lámina de oropel colgada de cada pelo, cosa que provocaba el efecto visual de un cuerpo en constante chisporroteo, una imagen que parece evocar el *Flinserl* de Bad Ausse (Austria), máscara carnavalesca completamente cubierta de pequeñas anillas plateadas, de 5 a 8mm. de diámetro, o las bordaduras brillantes, menos profundas, de los *Giudei* de San Fratello (Sicilia), que les dan un aspecto rutilante.

La forma más inmediata de confeccionar el disfraz peludo es utilizando pieles de animales, ya sea de los más temidos como lobos y osos, cuyas pieles se convertían en auténticos trofeos, ya sea de los más domésticos como borregos, cabras o terneras, que se tenían más a mano. Como que la mayoría de estas bestias son cornudas, no es extraño que al vestido peludo se asociara una tez astada. Rabelais explica que en la representación parisina de la *Vengeance et Destruction de Hierusalem* (1519), “les diables estoient tous apparrassonnés de peaux de loups, de veaulx et de beliers, passamentées de testes de moutons, de cornes de boeufs” (Cohen 1911: 30). Cuernos y pieles muy velludas que los diablos del teatro medieval compartían con figuras y comparsas folklóricas

---

(30) No es extraño, pues, que el salvaje medieval aparezca a menudo en escena al lado o encarnando el mal, y particularmente defendiendo al dragón (con quien, según Jeremías, convivía) de los caballeros que lo combatían (Massip 1994: 64-66).

de atávicas raíces que han pervivido en ciertas festividades clave de las zonas más recónditas de Europa, como las *Carantoñas* de Acehuche (Cáceres), los cortejos bávaros de los *Perchten* o los *Holzmandl* (“hombres de madera”) de Blumenau (Munich) (Schweiggert 1996: 43) que, coronados con raíces retorcidas, nos hacen pensar en las “plusieurs grosses rachines de bois servant à l'Enffer” utilizadas en la escenificación de la Pasión de Mons (1501) (Cohen 1974: 505). En el ámbito catalán tenemos la *Festa de l'Ós* de Prats de Molló, que se celebra el 2 de febrero y que marca el fin del invierno, cuando el oso abandona su guarida (31). Pero las figuras más impresionantes y feroces son los *Krampusse* austríacos que salen para S. Nicolás inaugurando el ciclo de las fiestas de invierno. Se trata de personajes vestidos de enormes zamarras hechas con piel de cordero y provistos de una máscara con dos astas laterales de morueco y sobre la cabeza cuatro o seis cuernos de chivo. De la boca le suele colgar una lengua roja, a manera de llama infernal y llevan cadenas en las manos. El *Krampuspas* (banda de *Krampusse*) es capitaneado, en su desfile (*Krampuslauf*) por el mismísimo Lucifer que trae un atizador y va encadenado por los pequeños *Krampusse* (Revelard 1998: 19-21).

Algunas de estas figuras, estrechamente relacionadas con el antiguo salvaje, han substituído el recubrimiento peloso por el disfraz vegetal y arborecente. Así el *Grassteufel* o diablo verde del cortejo austríaco de S. Nicolás, cubierto de ramas de abeto y que simboliza el invierno, o bien los *Schab* o *Strohschaben*, personajes completamente recubiertos de paja y con dos largos cuernos en forma de antena (Revelard 1998: 20); o sus parientes *Buttnmandl*, hombres de paja de Berchtesgaden (Schweiggert 1996: 62), ambos pertenecientes a los mencionados cortejos de S. Nicolás, o incluso el “hoorig Bär” (oso peludo) de Singen, completamente recubierto de paja de centeno y armado con un bastón de auténtico salvaje, que representa el invierno y que es expulsado de la comunidad durante el Carnaval mientras que su vestido es enterrado el miércoles de ceniza (Künzig 1989: 41).

Pero la fusión más expresiva del diablo y el salvaje la encontramos seguramente en los Plens de la *Patum* del Corpus de Berga (Berguedà), personajes totalmente recubiertos de elementos vegetales, por otra parte como el *Pfingstl* de Niederpörling (Baja Baviera) o los *Wildemen* de Sajonia y Turingia, que van vestidos con hojas, musgo, paja y flores y que, por la Pascua de Pentecostés, participan en la fiesta de “La expulsión del hombre salvaje al matorral” o “La captura del hombre salvaje en el bosque” (Frazer 1989 [1890]: 346-

---

(31) El oso de Zywiec (Polonia) sale, en cambio, la noche de Fin de Año (S. Silvestre), y se tambalea adormecido hasta que le abate la Muerte, un personaje con guadaña y vestido de blanco. Recordemos, por otra parte, el disfraz diabólico de Buffalmacco (9.<sup>a</sup> novela de la 8.<sup>a</sup> Jornada del *Decamerón* de Boccaccio): “ordinò d'avere una di queste maschere che usare si soleano a certi giuochi li quali oggi non si fanno, e messosi indosso un pilliccion nero a rovescio, in quello s'acconciò in guisa che pareva pure uno orso: se non che la maschera aveva viso di diavolo et era cornuta” (Sartori-Lanata 1983: 31).

347). Al elemento arbóreo, pues, los Plens de Berga sobreponen el fuego y la máscara, elementos diabólicos por excelencia.

#### 4.2. Cencerros y cascaveles

En la mencionada descripción del espectáculo sobre la destrucción de Jerusalén, Rabelais añadía que los diablos iban “ceintz de grosses courroies, desquelles pendoient grosses cymbales de vaches et sonnetes de muletz”. Otro elemento característico, pues, de las figuras demoníacas y sus derivaciones folklóricas son los cencerros y los cascabeles. Unas sonajas que los moralistas medievales vinculaban al diablo y sus seguidores, entre los que no dudaban en situar a los juglares y bufones, bien equipados de cascabeles. ¿Pensaban estos moralistas en la arenga de Pablo a los Corintios, aquella que Krzysztof Kieslowski recordaba en boca de la Binoche en el film *Bleu?*: “Si yo tuviera el don de hablar los lenguajes de los hombres y de los ángeles, pero no amase, sería como bronces [campanas] que suenan o címbalos que retíñen” (1C 13: 1). Lo cierto es que, en Tarragona, en 1388, se compran “sis cascavells grosos a ops de les ales del diable” (*Actes* 1988: VII, 60), es decir, para coser a las puntas de las alas negras, de murciélago, que definían al demonio, como puede verse en cierto relieve de una casa de Goslar (s. XVI), a las faldas del Hartz, cuna de brujas y aquelarres, en que una de ellas recibe una lavativa de aire que le pone el diablo con un fuelle. Todavía hoy, los demonios de Santa Margalida (Mallorca) van provistos de un cinturón de esquilas. Y en esta guisa han pervivido multitud de disfraces rituales de gran interés. Así, los *Sourvaskari* de Pernik (sudeste de Bulgaria), con máscaras zoomórficas denominadas “likove”, con bastones decorados con serpientes y vestidos de pieles y paja, provistos de una faja de cencerros y que desfilan en las festividades de Año Nuevo (Revelard 1998: 39). O los *Koukeri* del sudeste búlgaro y de la Tracia griega que celebran la llegada de la primavera con juegos rituales donde participan máscaras con campanillas, como el *Geros* (Viejo) de Skyros. Es el caso también de la fiesta del Día de los Viejos de Pavel Banya en donde participan los *Startzi* o *Staretz* que se enmascaran con ceniza, carbón y barro, se espolvorean con harina y hacen tintinear las campanas que llevan en el cinto con un estrépito impresionante, y que derrotan a los “feos” que caen en tierra y hacen como que los degollan con una cuchilla de madera, plana, igual que la de cierto Narro de Villingen, una ceremonia que recuerda nuestros combates entre el demonio y S. Miguel.

También las largas pilosidades y los cencerros caracterizan figuras tan fascinantes del folklore de hoy como son los *Mamuthones*, los *Maimones*, los *Thurpos*, los *Boes* y *Sas Merdulas* del carnaval sardo (Liori 1992: 73-87 y Turchi 1994). Estas danzas atávicas de Cerdeña parecen ser el último eco de los ritos que los antiguos griegos celebraban en honor a Dionisos, un dios que

tenía que morir y resucitar para favorecer el renacimiento de la tierra y la vida (Frazer: 443-450). Lo cierto es que los *Maimones* sardos recuerdan la escolta de los fieles dionisiacos que desearían ser poseídos por el dios, que se encarnaba en la figura del *Mamuthone*, el dios que nace y muere periódicamente. Por ello es perseguido y cazado por los *Issocadores*, esto es, los que llevan la *soca* o cuerda con lazo que les sirve para capturar a la víctima. Son célebres los *Mamuthones* de Mamoiada, que aparecen en el film *Una questione di onore* (1965) de Luigi Zampa. Llevan cinco pieles de oveja y diversos cinturones de cuero donde se enganchan unas cincuenta esquilas de bronce y de diversas medidas con un peso que roza los treinta kilos. En el carnaval de Ottana salen *Sas Merdulas* que custodian los *Boes* (bueyes), que también simbolizan el Dionisio zoomórfico (que solía mostrarse con máscara de toro o cabrón o otro tipo de astado), y que son pinchados con agujones por *Sas Merdulas*, en recuerdo del agujoneo ritual para hacer salir sangre y conseguir la fertilización, aspecto que explicaría los *picaos* (como los célebres de San Vicente de la Sonsierra, en La Rioja) y otras disciplinas de Semana Santa (época de rituales destinados a propiciar la regeneración de la naturaleza). Los *Boes* de Ottana llevan máscaras de madera en forma de toro y un pañuelo al cuello, mientras que el cuerpo se cubre con pieles de chivo y llevan una faja de cencerros. *Sas Merdulas* llevan máscaras siempre antropomórficas, es decir, sin cuernos, también con pañuelo en la cabeza. En Orotelli hay los *thurpos* o demonios ciegos que llevan la cara ennegrecida con carbón y hollín y una banda de cencerros.

Estas figuras se emparentan en su forma y simbología con algunas máscaras ibéricas, particularmente los *Trangas* del Carnaval de Bielsa (Sobrarbe, Aragón) (Roma 1980: 26-27), los *Boteiros* de Viana do Bolo, los *Felos* de Maceda, la *Pantalla* de Xinzo de Limia, o los *Carneros* de Frontera (El Hierro) y los *Cigarrons* y *Peliqueiros* del Entroido de Verin o Laza (Ourense, Galicia), la *Endiablada* de Almonacid del Marquesado (Cuenca), *yoareak* o *Zampanzart* (carnaval) de Ituren, Leitza y Zubieta (Navarra), el *Kotilun-Gorri* de Usartitz (Iparralde), el *Momotxorro* de Altsasu, el *Zomorro* de Goizueta y el *Marritos* de Zaldondo (Alava) (García-Caballero 1992: 63, 75-78) que, como las comparsas de las fiestas carnavalescas de Rijeka (Croacia), van caracterizados con unos disfraces similares: hombres vestidos con piel de oveja (o bien harapos multicolores), cubiertos con cuernos de chivo o sombreros florales o caperuzas abigarradas, y siempre con cencerros atados a la espalda o colgados en la cintura que hacen tintinear mientras saltan.

Mención especial merecen las comparsas propias del solsticio de invierno y del Carnaval que comparten la atávica región portuguesa de Tras-os-Montes y la zona de Zamora. Entre las diversas fiestas hiemales trasmontanas, destacan los *Caretos* de Varge (Bragança), el día de Navidad, los de Ozilhau (Vinhais), por San Esteban, o los de Podence (Macedo de Cavaleiros), por Carnaval, los tres provistos de un abigarrado "fato" o vestido hecho con tiras de ropa o lanas de colores cosidas sobre una base de saco, una máscara de madera o lata, una

clava en la mano y cencerros en la espalda, personajes que integran la *Festa dos Rapações* en que los jóvenes de la población mueven barullo, repasan los acontecimientos del año y piden aguinaldos. Así también los *Chocalheiros* de Bemposta y Val de Porco (Mogadouro), que salen por Nochebuena, el día de San Esteban y el primero del Año, vestidos el uno con un “fato de macaco” o mono, el otro con arpillera, ambos provistos de máscaras diabólicas con cuernos en cuyas puntas se clavan naranjas y rostro rodeado por una serpiente y una salamandra, con tenazas o bastón para tomar el aguinaldo (dinero o embutido de cerdo), vejigas hinchadas con las que antes golpeaban a la gente y con cencerros en la espalda que no paran de retiñir. En la región zamorana fronteriza hay figuras parecidas como el *Tafarrón* de Pozuelo de Tábara que sale por Navidad y San Esteban cubierto de paja, con careta negra de lata, armado con una vara y con cencerros colgando; el *Zangarrón* de Montamarta que sale el primero de Año y la Epifanía, con ropas multicolores, máscara de corcho, tres campanas en la espalda y un tridente en la mano; la *Bisparra* de San Martín de Castañeda o los *Carochos* de Riofrío de Aliste.

También muchas máscaras carnavalescas centroeuropeas utilizan campanas o *Rollen* como en la *Krampuslauf* de Gasteinertal, los *Wolfanslassen* o *Wolferer* de Widdersdorf (Baviera) (Schweigert 1996: 21), o los *Klaubauf* de Matrei; los cascabeles, como el *Pflumeschlucker* (tragaciruelas) de Bonndorf, o las cáscaras vacías de los caracoles con que se revisten los *Schneckehusle-Narro* de Zell am Harmersbach (Selva Negra), o se cubren los *Schuddig* de Elzach (Künzig 1989: 28, 73, 91), que además van vestidos con tiritas de ropa recortadas (a imitación de pelo) y provistos de una tijeras extensibles (*Streckschere*) con las que pellizcan a las mujeres. En Urnäsch (Suïssa) aún celebran el fin de año según el calendario juliano (13 de enero), y los habitantes se disfrazan de *Silvesterklause*, máscaras de hojas y ramajes y con gruesos cascabeles para hacerlos sonar.

Más sorprendente es que los diablos enmascarados, provistos de horcas y cencerros, son habituales también en las fiestas hivernales del Japón, donde se llaman *Oni* y se documentan desde el año 706 cuando, después de una epidemia de peste, el Emperador, para exorcizarla, ordenó hacer teatro de *onis*. Son célebres los *Namahage* de Oga, que señalan el uno de enero, los *Amanehagi* de Uchiura y los *Setsubun* de Naritasan, que intervienen el 13 de febrero, o, sobre todo, los *Paantu* de la isla Miyako-Jima, que es el demonio más antiguo del Japón, y que va vestido de elementos vegetales y máscara, como los *Plens* de Berga; sale los primeros días de septiembre y persigue y enfanga niños y mujeres; se trata de una divinidad rural benigna, que lleva fortuna.

#### 4.3. Garfios, garrotes y disciplinas

De los distintos utensilios que usaban los diablos medievales —garfios, badilas, *flesh-hook*, tridentes, etc.— ha quedado el atizador (como en los *Ni-*

*kolospiele* austríacos) o, simplemente, un garrote (como el del demonio de los *cossiers* de Montuiri), otro elemento procedente de la figura del salvaje, siempre provisto de una clava, arma rústica y silvestre que caracterizaba al *silvanus*, como aquél de la fiesta de Mayo de Rutten.

En una pintura de Denis van Alsloot (*Triunfo de Isabella*, 1615, Theatre Museum, Covent Garden) se observan unos personajes diabólicos fustigando a los espectadores con una especie de azotes o frustas, otro de los instrumentos propios del demonio escénico y folklórico que parece remontarse a las *Lupercalia* romanas, fiestas de fecundación celebradas a mediados de febrero en las que los *luperci*, jóvenes medio desnudos, azotaban a las mujeres con los *februs* (tiras de piel de cabrón sacrificado) para otorgarles fertilidad e incitarles a la procreación.

Pues bien, entre las máscaras tradicionales de las Carnestolendas, destacan los *botargues*, figura estrofolaria y terrorífica que golpea a la gente con bastones, escobas, vejigas, pieles o otro tipo de azotes, y que ha sido interpretada como una acción de purificación ritual. En la procesión del Corpus de Valencia sale una comparsa, llamada *La Degolla* porque procede del *Misteri del Rei Herodes* que incluía el degüello de los Inocentes, representación de origen tardomedieval que se escenificó hasta nuestro siglo, cuyos componentes, armados con *carxots* (bastones de cartón y papel de periódico), golpean a la audiencia, particularmente a las chicas, como todavía lo hace el *Colacho* o diablo del Corpus de Castrillo de Murcia (Burgos) con una cola de caballo. En los carnavales gallegos, la disciplina se hace, más propiamente, con piel de carajo de cerdo, como el zamarra o zanapo de los Cigarrons o los Peliqueiros. En las *santantonades* o fiestas de S. Antonio de los Ports de Morella (auténtica mezcla de teatro hagiográfico de raíz medieval y de fiesta carnavalesca), existe el personaje del *Despullat*, demonio principal provisto de túnica, máscara de cartón o rostro enharinado y cencerros atados a la cintura, que persigue al público a golpe de vejiga de cerdo (Bouche 1983: 201). Las vejigas de puerco como instrumento percutor las ostentan muchos otros diablos europeos, desde el Chocalheiro de Bemposta hasta el *Macinula* (harapiento) de Zywiec (Polonia), pasando por los Pantallas de Xinzo de Limia (Galicia) o los *Zottler* de Innsbruck.

#### 4.4. Ornamentos animalísticos y bestiales

Finalmente, aún otra característica del guarnecimiento diabólico que ha pervivido hasta nuestros días: la multitud de reptiles repugnantes (galápagos, serpientes, lagartos, sapos) enganchados en las piernas, brazos y cuello, así como las caras monstruosas y horribles que campan por diversas partes del cuerpo (particularmente pechos, vientre, sexo, rodillas, espalda y culo), todo para subrayar su esencia maligna a través de la deformidad.

Ya los diablos de Bourges (1536) iban “tous couverts de petits serpents, lézards, couleuvres et aultres bestes faites de broderie”. Particularmente Satán, vestido de terciopelo carmesí, era “ceint d’un serpent assez long qui mouvoit sans cesse la teste et queue et en plusieurs autres parties de son corps y avoit petits serpents et dragons mouvants”; el vestido marrón de Belial era “enrichi de plusieurs espèces de bestes faites de broderie” y además, “portoit à son col une grande tortuë vive attaché à une grosse chaisne d’or”, mientras que al carruaje donde estaba Lucifer “gravissoient et montoient toutes espèces de serpents et gros crapauds” (Thiboust 1836: 19-22). Descripción que coincide con algunas de las tipologías arcaicas de diablos, como la del *Dimoni* de la Balma de Sorita o los del Forcall (ambos en los Ports de Morella), o la de los *Chocalheiros* de Bermosta y Val de Porco (Portugal), que llevan serpientes y lagartos de tela en relieve sobre el vestido o talladas en la máscara, o las caras pintadas sobre las chupas de los diablos mallorquines.

Cabría relacionar con los personajes diabólicos los ambiguos *Giudei* de San Fratello (Sicilia). El nombre y las fechas de su aparición (jueves y viernes santos) denotan la integración forzada de una antigua máscara en las festividades religiosas de la Semana Santa otorgándoles el estigma del judío malvado; pero su vestuario, utillaje y acción revelan sus vínculos con la variada tipología demoníaca europea. Así, llevan una especie de disciplinas metálicas (un haz de cadenillas colgadas en la muñeca) con las que no hace tanto golpeaban a la gente, particularmente a los forasteros. El estruendo infernal no lo hacen con cencerros sino con trompetas que tocan al unísono con la finalidad de estorbar los cantos religiosos de las procesiones sacras. Llevan la cara cubierta con una máscara de tela rojiza con una lengua de piel negra y un yelmo acabado en formas serpentíferas o cubiertos de estrafalarios plumajes que recuerdan los *tymbres* o cascos historiados de los diablos de Bourges. Además, llevan sendas colas de caballo o de zorro colgando a la espalda y sus vestidos rojos y amarillos están profusamente bordados con motivos florales que en algún caso recuerdan las formas originarias de reptiles. Unos colores que reencontramos el domingo de Resurrección en Prizzi (también en Sicilia): el rojo para los dos diablos cornudos que llevan una capa hecha de piel de cabra y con cadenas en las manos, el amarillo para el personaje de la Muerte que les acompaña, provisto de una ballesta rudimentaria (Buttitta 1990: 61-66 y 163-174). Colores que ya encontramos en la Mallorca de principios del s. XVI para vestir a los diablos del Corpus: “vesta e calces de tela groga e hun cap de diable de dos cares” y “tela taronjada per fer gipó e calses a-n el diablót” (Llompart 1969: 205-6), mientras que dos de los diablos de Bourges también iban vestidos “de veloux cramoisy violet et de veloux jaune orange” (Thiboust). El nombre vasco *Galtzagorri* (‘calzasrojas’) para el diablo no puede más que hacerse eco del simbolismo cromático de su atuendo. Fijémonos en el rostro doble del diablo mallorquín, que también caracterizaba el Lucifer de Bourges (1536) o el de-

monio de Valencia (1640) (32), y que todavía lo hallamos en máscaras de Percht (Schweiggert 1996: 106).

## BIBLIOGRAFIA CITADA:

- \* *Actes Municipals. Documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona*. 9 volums, Tarragona, 1982-1993.
- \* Paul AEBISCHER (ed.), *Le Mystère d'Adam (Ordo Representacionis Ade)*, Genève-París, Droz-Minard, 1964.
- \* Joan AMADES, *Costumari Català*, 5 vols. Barcelona: Salvat 1950-1956.
- \* Roger BARTRA, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996.
- \* Jordi BERTRAN-X.GONZÁLEZ-J.M.MARTORELL-J-PRAT-M.SUNYÉ, *El Ball de Diables de Tarragona. Teatre i Festa a Catalunya*, Tarragona, El Mèdol, 1993.
- \* Henri BOUCHE PERIS, "Fuego, demonios y santos. Un estudio de antropología castellonense", *Estudis Castellonencs*, 1 (1983): 185-229.
- \* Antonino BUTTITTA, *Le feste di Pasqua in Sicilia*, Palermo, Sicilian Tourist Service, 1990.
- \* Manuel CARBONERES, *Relación y explicación histórica de la Procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, Valencia, 1873.
- \* Gustave COHEN, "Rabelais et le Théâtre", *Revue d'Études Rabelaisiennes*, IX (1911): 29-39
- \* ———, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, París, H. Champion, 1925 (Genève, Slatkine reprints, 1974).
- \* Marcel COUTURIER-Graham RUNNALLS, *Compte du Mystère de la Passion. Châteaudun 1510*, Chartres, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 1991.
- \* Clifford DAVIDSON, *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580*, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1991.
- , *Technology, guilds, & Early English Drama*, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1996.
- \* Clifford DAVIDSON-Thomas H. SEILER (ed.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1992.
- \* Agustí DURAN I SANPERE-Josep SANABRE (edit.), *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, 2 vols., Barcelona, Institució Patxot, 1930-1947.
- \* A.DURAN-E.DURAN, *La Passió de Cervera*, Barcelona, Curial, 1984.

---

(32) "un dimoni de dos cares: una de ome i altra de dona, de alsada de 13 pams" (Carboneres 1873: 55).

- \* James G. FRAZER, *La rama dorada* (1890), México, F.C.E., 1989.
- \* Cristina GARCÍA-J.M.CABALLERO BONALD, *España. Fiestas y ritos*, Barcelona, Lunwerg, 1992.
- \* GAUVIN, Claude, *Un Cycle de théâtre religieux anglais au Moyen Age. Le jeu de la Ville de "N"*, París: CNRS, 1973.
- \* Gerardo GUCCINI, "Le fauci sceniche: note sulla visione del teatro medievale", in Johann DRUMBL (ed.), *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 221-232.
- \* Elie KONIGSON, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, París, CNRS, 1969.
- , *L'espace théâtral médiéval*, París, CNRS, 1975.
- \* Johannes KÜNZIG, *Die alemanisch-schwäbische Fasnet* (1950), Freiburg im Breisgau, Rombach, 1989.
- \* Antonangelo LIORI, *Demoni, miti e riti magici della Sardegna*, Roma, Newton Compton ed.-Ed.della Torre, 1992.
- \* Gabriel LLABRÉS, "La Consueta del Juf", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 (1902): 456-466
- \* Gabriel LLOMPART, "La Fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (ss. XIV-XVIII)", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 42 (1969): 181-209.
- \* Francesc MASSIP, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Edicions 62-Institut del Teatre, 1984.
- \* —, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant-Elx, 1991.
- \* —, "Elements teatrals de la processó del Corpus de Tortosa (segles XIV-XVII)", *Miscel.lània Jordi Carbonell*, 3 (1992): 43-80.
- \* —, "El rei i la Festa. Del ritu a la propaganda", *Revista de Catalunya*, 84 (1994): 63-83.
- \* —, "L'home salvatge: d'Enkidu a Tarzan", *Festa d'Elx*, 48 (1996d): 77-80.
- \* —, *Prerománico y románico*, vol. 4 de la *Història del Arte Gallach*, Barcelona, Océano, 1997.
- \* —, *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*, Madrid, CEYAC, 1997b.
- \* —, "Presència del teatre català medieval en la tradició escènica sarda", in Paolo Maninchedda (ed.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo (Atti VI Congresso AISC)*, 1995, Cagliari, CUEC, 1998, vol. I, pp. 316-333.
- \* Hope MAXWELL, "Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra: il trionfo aragonese del 1423", *Archivio Storico Italiano*, 150 (1992): 847-875.
- \* Ramon MIRÓ I BALDRICH, *Activitat teatral a Cervera des del segle XV fins a mitjan segle XIX* (tesis doctoral leída en la UAB, 15-3-1993).

- \* —, *La processó de Corpus i els entremesos. Cervera, segles XIV-XIX*, Barcelona, Curial-PAM, 1998.
- \* —, "Personatges espectaculars a l'Edat Mitjana, in *Teatralidad medieval y su supervivencia (Actes III Festival d'Elx 1994)*, Alacant-Elx, Institut Juan Gil Albert, 1998, pp. 61-69.
- \* Charles et François PARFAICT, *Histoire du Théâtre Français*. 15 vols. Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1735-1749.
- \* Michel REVELARD-Guergana KOSTADINOVA, *Le Livres des Masques. Masques et costumes dans les fêtes et carnivals traditionnels en Europe*, Tournai (Bèlgica), La Renaissance du Livre, 1998.
- \* Federico REVILLA, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.
- \* REY-FLAUD, Henry, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, París, Gallimard, 1973.
- \* Josefina ROMA, "Carnaval: la festa de festes, *L'Avenç*, 24 (1980): 23-28.
- \* Donato SARTORI-Bruno LANATA (eds.), *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1983.
- \* SHOEMAKER, William Hutkinson, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Princeton: University Press, 1935. Traducció castellana en *Estudios Escénicos*, 2 (1957).
- \* Alfons SCHWEIGGERT, *Winter- und Weihnachtsgeister in Bayern. Geheimnisvolle Gestalten und Bräuche von Allerseelen bis Dreikönig*, Dachau, Verlagsanstalt Bayerland, 1996.
- \* Pierre SERVET (ed.), *Le Mystère de la Résurrection. Angers (1456)*, Genève, Droz, 1993 (TLF, 435).
- \* Pamela SHEINGORN, "Who can open the doors of his face? The Iconography of Hell Mouth, in DAVIDSON-SEILER 1992: 1-19.
- \* William SHEPARD, *La Passion provençale du Manuscrit Didot. Mystère du XIVE siècle*, París, 1928.
- \* Jacques THIBOUST (ed.), *Relation de l'ordre triomphante et magnifique mostre du Mystère des SS. Actes des Apôtres par Arnoult et Simon Gréban, qui a eu lieu à Bourges, le dernier jour d'avril 1536*, Bourges, M. Laboucrie, 1836.
- \* Carmen TORROJA MENENDEZ-Maria RIVAS PALA, *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo, Anejo XXXV del BRAE*. Madrid, 1977.
- \* Dolores TURCHI, *Maschere, miti e feste della Sardegna*, Roma, Newton Compton ed.-Ed.della Torre, 1994.
- \* Meg TWYLCROSS (ed.), *Evil on the Medieval Stage (VI Colloq. S.I.T.M. 1989)*, Lancaster University Press 1992.

- \* Pep VILA, "Notes sobre les antigues representacions teatrals a les comarques gironines, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXV (1995): 237-324.
- \* VITALE BROVARONNE, A. (edit.), *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del medioevo*, Alessandria, Ediz. dell'Orso, 1984.

## SIGLAS

- BAC = Biblioteca de Autores Cristianos
- BL = *British Library*
- BNP = *Bibliothèque Nationale de Paris*
- BRAE = *Boletín de la Real Academia Española*
- DCVB = *Diccionari Català-Valencià-Balear* (Alcover-Moll).
- DECLA = *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana* (Corominas)
- MEV = Museu Episcopal de Vic
- MNAC = Museu Nacional d'Art de Catalunya
- TLF = *Textes Littéraires Français*