

# DE CABALLOS Y OTROS ANIMALES EN EL TEATRO FRANCÉS MEDIEVAL\*

Ignacio Ramos Gay\*\*  
Universitat de València

## RESUMEN

El objetivo de este artículo es rastrear la presencia de animales no humanos en el teatro medieval francés, atendiendo particularmente a los caballos y otras especies que participan en los misterios litúrgicos. Tras un recorrido por las formas de representar animales a través de objetos mecánicos y encarnaciones humanas, nos centraremos en el estudio de su presencia en tanto que ser vivo en el *Mystère de la Passion*, puesto en escena en la ciudad de Mons, en 1501. A partir del análisis del *Livre de conduite du régisseur et le compte de dépenses pour le Mystère de la passion*, en el que se detallan tanto los gastos realizados en la adquisición de animales cuanto su inserción específica en diferentes momentos de la obra, destacaremos cómo su puesta en escena revela un sentido zooscenográfico moderno que convierte al animal no humano en un elemento de primer orden en el éxito de la función.

PALABRAS CLAVE: estudios animales, teatro litúrgico, misterios, caballos, zooscenografía.

## ON HORSES AND OTHER NONHUMAN ANIMALS IN FRENCH MEDIEVAL DRAMA

## ABSTRACT

The aim of this paper is to examine the presence of nonhuman animals in French medieval drama, with a particular focus on horses and other species brought to perform in liturgical mysteries. Beginning with a brief account of the different ways of representing animals by means of mechanical objects and human impersonations, I then turn to discuss the performance of real animals in the *Mystère de la passion*, which was staged in the city of Mons in 1501. My analysis is informed by the study of the *Livre de conduite du régisseur et le compte de dépenses pour le Mystère de la passion*, a work that details the play's every single animal expense, as well as the specific part played by animals. I will show how the performance unveils a modern zooscenographic understanding of stagecraft that turns the nonhuman animal into an element of paramount importance for the success of the play.

KEYWORDS: animal studies, liturgical drama, mystery plays, horses, zooscenography.



## 0. INTRODUCCIÓN

La presencia de animales<sup>1</sup> en los espectáculos medievales es una constante reseñada con frecuencia en los manuales de historiografía teatral<sup>2</sup>. Presente en numerosos espacios de la vida cotidiana, el animal forma parte de una exhibición a través de diversas actividades ritualizadas en calidad de actor de primer orden. Los acercamientos historiográficos a este periodo enmarcados en los *animal studies* inciden sobremanera en su vinculación con las exhibiciones en *ménageries* y su participación en espacios de entretenimiento –torneos, justas y juegos ecuestres, como la sortija y el estafermo, en España, o el *quintain*, en Francia–, así como en juegos sangrientos, principalmente los espectáculos de caza y de peleas de animales, poniendo de manifiesto cómo el animal remite, en cada una de estas actividades, a una clasificación fundamentada en la geografía (algunos tipos de carreras de caballos o de juegos taurinos y ecuestres localizados principalmente en Italia y la Península ibérica), la clase social (las exhibiciones privadas de colecciones de animales), el género y/o la edad (las peleas de gallos y demás juegos de sacrificio de animales, practicados esencialmente por muchachos jóvenes)<sup>3</sup>.

En lo concerniente al entretenimiento teatral, el animal está igualmente presente en su vertiente litúrgica –principalmente en los misterios y las celebraciones navideñas– y profana –en las farsas, encarnados, a menudo, por humanos que asumen las características simbólicas de aquellos–. Su participación en la puesta en escena resulta crucial para fomentar una mayor implicación del espectador en la sintaxis e intriga de la obra, así como para definir el subgénero teatral en el que se enmarcan. Estelle Doudet sostiene, en este sentido, que existe una verdadera «poé-

---

\* El presente artículo se inscribe en el proyecto de investigación «Animal y espectáculo en el teatro francés actual: zooscenografía e industria del actor no humano», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO FFI2017-84475).

\*\* E-mail: [ignacio.ramos@uv.es](mailto:ignacio.ramos@uv.es), <https://orcid.org/0000-0002-2664-0183>.

<sup>1</sup> Entiéndase, en lo sucesivo, y por economía lingüística, todo uso del término «animal» como equivalente a «animal no humano».

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, en lo concerniente a los misterios medievales, Gustave Cohen hablará de una auténtica «ménagerie» al incidir en la omnipresencia de animales vivos en todo el repertorio de obras de este periodo (Cohen, Gustave *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du Moyen Âge*. Paris, Honoré Champion, 1926, p. 146). Francisco Torres y César Oliva, también en relación con los misterios, afirmarán que diversas especies eran diseñadas y elaboradas en todos sus tamaños con el fin de crear aves mecanizadas cuyos vuelos «se conseguían por medio de cuerdas e hilos resistentes, cuidando que, en la medida de lo posible, quedaran encubiertos al público», causando una «gran admiración en el espectador medieval» (Oliva, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2010 [1990], p. 94).

<sup>3</sup> Kiser, Lisa J., «Animals in Medieval Sports, Entertainment and Menageries», en Brigitte Resl (ed.), *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*. Oxford, New York, Berg, 2007, pp. 103-126.



tique animale»<sup>4</sup> derivada del animal empleado en cada tipo de obra. Así, por ejemplo, los animales domésticos de dimensiones más modestas –gatos, perros, ratones, corderos o asnos– aparecen mayormente en farsas, cuya naturaleza es esencialmente doméstica, mientras que la nobleza y espectacularidad del caballo queda reservada para espectáculos de mayor vistosidad, complejidad técnica y teatralidad, como los misterios.

Con todo, a pesar de las alusiones recurrentes a la omnipresencia escénica del animal no humano en los espectáculos anteriormente citados, resulta más complejo identificar con precisión de qué manera se llevó a cabo su participación en la obra, así como trazar textualmente su puesta en escena en las fuentes consultadas. Si el animal en la Edad Media es un tema recurrente, analizado en el arte, los bestiarios y el pensamiento filosófico<sup>5</sup>, el estudio de su plasmación en los géneros teatrales resulta más complejo en virtud de la dificultad de recrear su presencia escénica a través del texto teatral. A diferencia de los estudios renacentistas, que, a lo largo de las dos últimas décadas, han asistido a un análisis pormenorizado de la presencia de animales en la obra de William Shakespeare y sus contemporáneos, la historiografía teatral medieval se muestra deficitaria en la investigación del animal escénico. Los especialistas del periodo isabelino y jacobino se han centrado en un análisis topográfico –el espacio geográfico londinense de la representación, esto es, las denominadas «liberties», definidas como espacios fuera de la jurisdicción legal del territorio, en las que se circunscribían todo tipo de oficios de dudosa reputación moral, entre los cuales figuraban, en un mismo nivel, la prostitución, las peleas de animales y el teatro–, escenográfico –la morfología circular del escenario ha sido a menudo relacionada con los cosos (*pits*) en los que se producían las peleas de gallos, así como de osos, toros y perros (*bear y bull baiting*), tal y como el prólogo de *Henry V* confirma– o simbólico –principalmente en torno a los personajes shakespearianos en obras como *Three Gentlemen of Verona* y *Winter's Tale*, en las que se da la inserción de auténticos perros y osos sobre el escenario– evidenciando la ligazón entre la presencia del animal y el desarrollo del género teatral durante este periodo histórico<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Doudet, Estelle, «Bêtes de scène. Les animaux et le théâtre du Moyen âge», en Valérie Méot-Bourquin y Aurélie Barre (eds.), *Du temps que les bestes parloient. Mélanges offerts au professeur Roger Bellon*, Paris, Garnier, 2018, p. 406.

<sup>5</sup> Respecto de la presencia del animal en el arte y, en particular, los bestiarios, *vid.* Charbonneau-Lassay, Louis, *Le bestiaire du Christ*. Paris, Albin-Michel, 2006; Cintré, René, *Bestiaire médiéval des animaux familiers*. Paris, Éditions Ouest-France, 2016; Tesnières, Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval. Enluminures*. Paris, BNF Éditions, 2018. La obra de Michel Pastoureau es igualmente notable en este sentido, al haber introducido los ‘estudios animales’ en el contexto francófono a partir de la heráldica. Véase por ejemplo Pastoureau, Michel, *Les animaux célèbres*. Paris, Bonneton, 2001; *idem*, *L'Ours: histoire d'un roi déchu*. Paris, Seuil, 2007; *idem*, *Le cochon: histoire d'un cousin mal aimé*. Paris, Gallimard, 2009; *idem*, *Du coq gaulois au drapeau tricolore*. Paris, Arléa, 2010. En lo concerniente a la filosofía, *vid.* Oelze, Anselm, *Animal Minds in Medieval Latin Philosophy. A Sourcebook from Augustine to Wodeham*. New York, Pakgrave, 2021.

<sup>6</sup> *Vid.* Hofele, Andreas, *Stage, Stake, and Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre*. Oxford, Oxford University Press, 2011; Boehrer, Bruce (ed.), *A Cultural History of Animals*





Con todo, la agentividad del animal en el progreso técnico, formal y temático del teatro medieval sigue revistiendo una complejidad que la crítica actual trata de elucidar y que carece, hasta la fecha, de un análisis sistemático.

El presente trabajo tiene por finalidad contribuir a esclarecer la función del animal en el teatro medieval, tomando como referencia geográfica el caso francés, y a partir de un análisis centrado en la escenografía antes que en la interpretación simbólica de su presencia. Los bestiarios aluden recurrentemente al significado iconográfico y cultural de los animales en la Edad Media, pero su modo de inserción en la obra teatral, las características escénicas que de su presencia pueden ser inferidas, o su potencial «actuación» sobre las tablas, constituye un trabajo que todavía no ha sido acometido. Si el animal encarnado, con mayor o menor precisión técnica, por humanos o por objetos mecánicos manufacturados, es a menudo reseñado en la historia del teatro medieval, el auténtico animal vivo expuesto ante el público en el marco de una obra teatral sigue siendo, en gran medida, una incógnita. Para ello, atenderemos, esencialmente, a estas tres formas de representar al animal en el teatro francés medieval: en primer lugar, abordaremos la inclusión de humanos animalizados en el teatro profano. En un segundo tiempo, el animal mecanizado –esto es, diseñado y construido por medio de elementos materiales y activado, encarnado y dirigido por el humano– será objeto de nuestro estudio, dando objeto a una reflexión del porqué de dicha encarnación en el contexto de la representación teatral. Por último, y como núcleo de nuestra investigación, nos centraremos en el animal real, vivo, incluido en la puesta en escena litúrgica, para elucidar cómo su presencia permite extraer conclusiones respecto de la dramaturgia desarrollada en las obras que contaron con su presencia.

En todos los casos anteriores, observaremos que el animal dista mucho de ser un mero accesorio teatral: su presencia determina la naturaleza del espectáculo al tiempo que contribuye sustantivamente a su teatralidad. Asimismo, la reflexión nos permitirá evidenciar que el teatro medieval fundamenta el uso de ciertas especies tanto de manera simbólica –de acuerdo con el significado que cada una de ellas tiene en la mentalidad del espectador y del creador de la época– cuanto desde el punto de vista de su inserción en el espacio escénico. Por ello, si bien los animales tendrán una centralidad muy omnipresente en los espectáculos medievales, conviene insistir, de acuerdo con Jacques Derrida<sup>7</sup>, en que el estudio de los animales en el espacio teatral requiere un acercamiento individualizado por especies que singularice a todas ellas dependiendo del tipo de obra en la que se inserta, así como de la función escénica que se le atribuye.

---

*in the Renaissance*. Oxford, New York, Berg, 2007; Orozco, Lourdes, *Theatre & Animals*. London, Palgrave, 2013; Grant, Teresa, Ramos-Gay Ignacio y Claudia Alonso Recarte (eds.), *Real Animals on the Stage*. London, Routledge, 2019.

<sup>7</sup> Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis (à suivre)*. Paris, Galilée, 2006 [1999].

## 1. EL ANIMAL ENCARNADO POR EL HUMANO EN EL TEATRO

La presencia de animales vivos sobre el escenario conlleva aparejadas no pocas complicaciones de orden tanto económico cuanto sociológico y estético, que hacen de dicho espectáculo un complejo dispositivo digno de la admiración que la crítica ha atribuido al público presente, a pesar de que en la gran mayoría de casos el espectador no sea consciente de las constricciones que conlleva su uso para el teatro. Así, el hecho de contar con animales vivos sobre las tablas implica, en primer lugar, suministrarse de animales (previo pago o préstamo para la representación); adiestrarlos para las tablas (adiestramiento cuya complejidad varía en función de la especie adiestrada); adaptar el espacio de actuación al animal en cuestión y/o adaptar al animal a dicho espacio determinado; adaptar o preparar al público a la presencia de un animal escénico, así como preparar al animal a la presencia de un grupo de humanos que, durante tiempo limitado, van a convivir en un espacio más o menos reducido y/o cerrado; la posibilidad de contar con uno o varios especímenes de acuerdo con lo que de él/ellos se espera sobre los escenarios; prever los posibles imprevistos que su presencia pueda provocar ante el público (desde el no seguimiento de las pautas atribuidas a su comportamiento sobre el escenario debido tanto a su propia idiosincrasia como especie cuanto al ruido, olores y movimientos generados por el público, susceptibles de distraer al animal); anticipar los inevitables «accidentes» que potencialmente acarrea la presencia de animales no humanos en un espacio definido forzosamente por la simulación y el artificio (los orines y defecaciones son habituales en cualquier espectáculo contemporáneo que cuente con animales vivos sobre las tablas, lo que invita a presuponer que tal era el caso en el periodo objeto de estudio, así como los más que posibles ataques que la prensa y crítica académica actuales<sup>8</sup> han destacado también en relación con ciertas especies vinculadas a fauna salvaje protagonistas de funciones contemporáneas). Sin contar, por supuesto, con el problema de atención que la presencia de un animal vivo sobre el escenario suscita indefectiblemente en el espectador, cuya mirada está siempre, prioritariamente, centrada en aquel antes que en el actor humano<sup>9</sup>; o las dificultades que, por diversos motivos, se derivan de la actuación en compañía de animales: por ejemplo, el miedo de los actores a una especie en particular, su ignorancia o desconocimiento de cómo lidiar con ellas sobre el escenario —es el caso, por ejemplo, de la monta ecuestre en espectáculos ecuestres— o las mordeduras y alergias que actores contemporáneos han señalado, y que podrían haberse dado igualmente en épocas anteriores<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Peterson, Michael, «The Animal Apparatus. From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts». *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 33-48.

<sup>9</sup> Para problemas derivados de la puesta en escena de animales, véase Riddout, Nicholas, *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

<sup>10</sup> La entrevista realizada por el autor de estas páginas, conjuntamente con la profesora Claudia Alonso Recarte, al adiestrador norteamericano William Berloni, premiado con un Tony Award por su modo de adiestrar animales para espectáculos teatrales y cinematográficos, ilustra bien la amplia casuística anteriormente citada, así como las decisiones tomadas por el profesional de acuerdo con los





No es de extrañar, en consecuencia, que, ante las dificultades señaladas anteriormente, en los espectáculos protagonizados por animales, estos fueran antes encarnados por humanos que por verdaderos especímenes de caballos, perros o demás especies que, como veremos, llegaron a poblar las tablas medievales. Dicha suplantación facilitaba la puesta en escena en tres sentidos: en primer lugar, el creador podía minimizar esfuerzos económicos y temporales en la preparación de la obra al contar con un actor humano que siguiera con mayor rigor las pautas marcadas por el texto. En un segundo tiempo, el texto original podía consignar con detalle todo aquello que el animal había de escenificar sobre el escenario, minimizando el alejamiento con respecto a la puesta en escena, y evitando así la imprevisibilidad del animal. En tercer lugar, se podía dotar al humano de una característica propia de una especie determinada, fomentando con ello la equiparación simbólica entre ambas especies, de modo que humano y no humano redundaran, a modo de transferencia interespecífica, el uno en el otro, en las consideraciones morales recíprocas.

Es bien sabido que las obras en que los animales son encarnados por humanos abundan. Citemos, a modo de ejemplo, en el terreno francés, la farsa *Cauteleux, Barat et le vilain*, donde el robo de un asno conlleva la encarnación del mismo por uno de los ladrones, generando la confusión con el animal. Igualmente, destaca la farsa de *La Pipée*, en que los tres protagonistas, Verdier, Rouge Gorge y Jaune Bec, llevan «jaquettes à plumes», esto es, una suerte de vestimenta emplumada que simula la morfología aviar, parecida a los actores alados presentes en *Les AAA liez*<sup>11</sup>. En otros casos, el artificio vestimentario es sustituido por mecanismos lingüísticos que permiten identificar el humano con su homólogo no humano. Así, en la clásica *Farce de maître Pathelin*, los balidos de Thomas l'Aignelet en el juicio con que se cierra la obra contrastan con el lenguaje del trapero, del juez y del propio Pathelin, al tiempo que certifican la impronta del cordero que da nombre al personaje. Si, en la obra, el grito permite, como sostiene Doudet, «desarticular las retóricas»<sup>12</sup> del hombre y resaltar la comicidad de la situación, aquel pone de manifiesto, además, la animalidad del personaje y la transferencia mutua de atributos animales humanos y no humanos propia de la convivencia en un momento en que, como afirma John Berger<sup>13</sup>, todavía los segundos no han sido evacuados de la cotidianeidad de los primeros. Por último, a modo de ejemplo de cómo la palabra encarnada por el hombre es susceptible de perder su atribución antropocéntrica para proyectarlo a su animalidad, véanse las famosas «fêtes de l'âne», durante las cuales, en el interior de una iglesia, la congregación emulaba los rebuznos del animal, suscitando la equiparación carnavalesca entre especies.

---

parámetros de bienestar animal: Berloni, William, Ramos-Gay, Ignacio y Claudia Alonso-Recarte, «Revisiting the History of the Implementation of Animal Welfare Policies in Theatre and Film Productions: an interview with William Berloni, leading animal trainer in Broadway shows». *Revista General de Derecho Animal y Estudios Interdisciplinarios de Bienestar Animal*, n.º 0 (noviembre 2017).

<sup>11</sup> Citado por Doudet, *op. cit.*, pp. 409-410.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 410.

<sup>13</sup> Berger, John, *Why Look at Animals*. London, Penguin, 2009.

## 2. EL ANIMAL MECANIZADO

En línea con los beneficios escenográficos que conlleva la presencia de un animal humano sustitutivo del ejemplar propio de la especie, los objetos teriomórficos vienen a completar esa emulación que posibilita una puesta en escena efectiva tanto desde el punto de vista de la praxis escénica cuanto del simbolismo que acarrea. Los animales mecanizados, representados por objetos cuya configuración material varía en su complejidad, es una práctica recurrente por los motivos anteriormente indicados en el caso de animales encarnados por humanos. Max Harris alude al *Palmesel* en la zona del Tirol, esto es, la figura que representa un asno en una suerte de paso procesional, y sobre el cual monta una escultura de Cristo<sup>14</sup>. El animal, integrado en el teatro procesional del Domingo de Ramos, aparece sobre ruedas y tirado por unas cuerdas; el traqueteo de su rodar conlleva la oscilación del mismo, así como el balanceo de la imagen, dando con ello la impresión de que la figura crística está en movimiento tratando de mantener el equilibrio sobre el cuadrúpedo. La ilusión es reforzada ataviando al Cristo con una túnica, proveyendo su mano con una rama de olivo, o haciéndole asir las riendas.

La mecanización del animal puede resultar más sencilla en el caso del denominado *chevalet* o *cheval jupon* –en inglés, *hobby horse*–, a saber, el caballo encarnado por un sencillo palo de madera coronado por la cabeza –ficticia, manufacturada con mayor o menor precisión– de un équido. Como apunta Femke Kramer, las farsas holandesas *De schuifman*, *Die Mane* y *De vloijvanger*, emplean recurrentemente este artificio, constituyendo en todas ellas el momento de clímax escénico la aparición de hombres a caballo montados en estos utensilios que quedan recubiertos por los amplios ropajes con que van ataviados los humanos, o con que enjaezan al animal simulado<sup>15</sup>. Citemos, también, un último ejemplo, de animal escénico mecanizado, en este caso, francés: el «serpens artificiose compositus»<sup>16</sup> que reptaba por el árbol en el *Jeu d'Adam*, y cuya presencia evita recurrir a una serpiente real, con las reacciones, entre el público y los actores, que su presencia conllevaría durante la función.

Conviene destacar, desde el punto de vista escenográfico, que el animal mecanizado dista mucho del accesorio teatral. Mientras que este no deja de ser una comparsa ornamental que constituye una aportación sustantiva a la trama, el animal mecanizado constituye un eje central de la misma, al poner en evidencia un alto grado de simbolismo alegórico en el espectador. Este ha de imaginar al animal

---

<sup>14</sup> Harris, Max, «Inanimate Performers: The Animation and Interpretive Versatility of the Palmesel», en Philip Butterworth y Kate Normington, *Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and Their Audiences*. Martlesham, D.S. Brewer, 2017, pp. 179-196.

<sup>15</sup> Kramer, Femke, «Writing, Telling and Showing Horsemanship in Rhetoricians' Farce», en Philip Butterworth y Kate Normington, *op. cit.*, pp. 161-178.

<sup>16</sup> *Le jeu d'Adam*, ed. de Véronique Dominguez, Paris, Champion, 2012, p. 232. Peggy McCracken considera que la serpiente podía ser, amén de un objeto mecánico, «a disguise for an actor» (McCracken, Peggy, *In the Skin of a Beast: Sovereignty and Animality in Medieval France*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 101).



real y el éxito de la función depende en gran medida de la fabulación creada gracias al entramado mecánico. En las piezas cuyos protagonistas humanos van a caballo de équidos contruidos con madera, la simbiosis creada entre el jinete y su montura aportan un mayor grado de autenticidad al espectáculo. El caballo de madera dista mucho de su homólogo infantil actual: es el elemento visual del escenario que remite directamente, de manera alegórica, al caballo real. De manera similar, el asno portado en una pequeña plataforma queda revestido de un significado religioso que nada tiene que envidiar a otras figuras y estatuas propias de los pasos y rituales religiosos. El accesorio se convierte, así, en elemento escénico de primer orden, sustantivo del devenir y de la morfología visual del personaje humano.

### 3. EL ANIMAL VIVO SOBRE LAS TABLAS

La tercera y última parte de nuestro estudio es aquella de mayor complejidad para el historiador teatral por cuanto el texto escénico recela habitualmente de incorporar con gran detalle la actividad escenográfica de un animal vivo en el espectáculo. La escritura teatral resulta un medio poco adecuado para reflejar los movimientos, técnicas o gestos del animal sobre las tablas, limitándose, en el mejor de los casos, a acotaciones residuales, imprecisas y lacónicas. Acaso el mejor ejemplo de ello sea la famosa «exit pursued by a bear», que popularizó el *Winter's Tale* de Shakespeare y que ha dado lugar a no pocas hipótesis respecto de cómo se llevó a cabo su puesta en escena original. Bien por medio de la simple palabra de un actor, de su encarnación corporal humana, de un artificio mecanizado que simulase al animal, o por medio de un verdadero oso —la cercanía del Globe Theatre con el «bear-pit» de Southwark ha llevado a John Dover Wilson y a Arthur Quiller-Couch a afirmar que, *de facto*, fue el un animal real quien capitalizó el éxito de la función<sup>17</sup>—, la manida didascalia shakespeariana pone principalmente de manifiesto la incógnita sobre la naturaleza del animal inherente al aparato textual teatral. Reducido a unas pocas palabras, contenido en una breve y única indicación escénica remitente a su movimiento, el animal queda confinado en la imaginación del público, del director escénico y del lector actuales, posibilitando con ello múltiples puestas en escena y recreaciones variables en su artificialidad<sup>18</sup>.

En el caso que nos ocupa aquí, la primera dificultad reside en saber fehacientemente si algún animal real fue empleado en el espectáculo. ¿Acaso la mención del animal implica su presencia escénica? ¿Cómo es posible acreditar que, efectivamente, la representación conllevó la incorporación de animales durante la función? ¿La referencia textual es siempre una garantía de ello? ¿Hasta qué punto el animal

---

<sup>17</sup> Shakespeare, William, *The Winter's Tale*, introduction and notes by John Dover Wilson y Arthur Quiller-Couch. Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1950], p. xx.

<sup>18</sup> Véase el estudio de Bartholomeusz, Dennis, *The Winter's Tale in Performance in England and America, 1611-1976*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.





citado en el texto teatral –principalmente, en sus acotaciones– ocupó el área de juego? Resolver tales incógnitas resulta una tarea tanto más compleja al carecer de documentos iconográficos ilustrativos de la integración de las diferentes especies animales en la función específicamente estudiada, algo que las representaciones en tiempos posteriores sí han logrado acreditar por medio de grabados, litografías y, ya entrado el siglo XIX, fotografías o, más recientemente, filmaciones. Asimismo, la ausencia de testimonios escritos, procedentes de espectadores o críticos, garantes del uso de animales para la función, oscurece la posibilidad de estudiar su presencia en el espectáculo, así como el escrutinio de sus movimientos y efecto entre el público.

A menudo, la probatura de la presencia del animal vivo sobre el escenario es certificada, exclusivamente, a través de las didascalias. En su estudio de la presencia de los caballos en los misterios medievales, Mario Longtin y Camille Salatko-Petryszcze sostienen que son estas, en consonancia con los diálogos, las que permiten afirmar que se dio la presencia real de équidos durante la representación<sup>19</sup>. En su análisis, los críticos afirman que las acotaciones escénicas determinan que la figura del caballo resulta esencial en los misterios, desvelando pistas de la dramaturgia empleada: de aquellas se deduce, por ejemplo, que el área de actuación (el espacio vacío central denominado «*parc*» o «*champ*») debía de ser de enormes dimensiones puesto que había de acoger la presencia de estos animales durante sus desplazamientos en una escena concreta, o en la representación del desfile de uno o varios caballos, de modo que el área de juego adquiriese un significado diferente dependiendo de lo que la palabra del actor le atribuyese como función<sup>20</sup>.

Longtin y Salatko-Petryszcze se apoyan en los textos de misterios como *Le Saint Didier* o *La Sainte Barbe*, en los que las didascalias resultan ampliamente reveladoras. En el primero de ellos, las referencias textuales acotadas «*Pierre va amener trois chevaulx cellez et bridez*», «*Cy amennent les chevaulx*», «*Ils montent a cheval*», «*Ils chevauchent*», «*Icy sont tous a cheval, tant de l'église que de la ville, et pourra de chascun cousté avoir encoir ung vallet sans parler*»<sup>21</sup> se conjugan con los parlamentos de los personajes, a través los cuales se evidencia la incorporación del animal a la intriga escénica. Así, por ejemplo, vemos a un escudero proferir ante el público «*Veescy cheval, plain et entier, courant plus fort qu'une esrondelle*» o, más adelante, «*Veescy vostre monture belle, Bon frain, bon mors, bon arson*»<sup>22</sup>. El escudero proclama la existencia de un caballo en el espacio de actuación. Pero, además, el caso anterior ilustra cómo la presencia escénica del animal real condiciona la escritura dramática: la entrada del caballo sobre el escenario acarrea el acompañamiento de

---

<sup>19</sup> Longtin, Mario y Camille Salatko-Petryszcze, «Chevaux et mystères». *Revue d'histoire du théâtre*, n.º 250 (2011-II). *Dossier: Le cheval et la gloire dans le spectacle vivant*, pp. 125-136.

<sup>20</sup> La puesta en escena quedaba así, inevitablemente, permeada por otros espectáculos como el torneo –cuya etimología remite precisamente a que el caballo pudiese «*tourner*», esto es, dar la vuelta–.

<sup>21</sup> Flamang, Maistre Guillaume, *La Vie et Passion de saint Didier, Martir et Evesque de Lengres, jouée en ladicté cité l'an MILCCIIIXX et deux*. Paris, Librairie de Techener, 1855, pp. 22, 355, 126, 24. Citado por Longtin y Salatko-Petryszcze, *op. cit.*, pp. 125-130.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 129.



la figura del *écuyer*, esto es, del escudero que ha de asir al animal, cuidarlo, prepararlo y llevarlo hasta su señor, tanto en la ficción dramática cuanto en la propia realidad escenográfica<sup>23</sup>. En otras palabras, la puesta en escena del animal constituye un condicionante a la hora de crear el texto: este ha de incorporar, forzosamente, la figura de un humano que, de un modo u otro, se responsabilice y gestione su integración en el espacio físico de la representación.

En línea con lo anterior, el misterio de *La Sainte Barbe* resulta, igualmente, interesante, por cuanto el propio manuscrito incorpora, al margen, indicaciones redactadas en latín, relativas a la puesta en escena de la obra. «Ascendat super equos Rifflemont cum suis militibus», reza el texto<sup>24</sup>, dando a entender que, efectivamente, la presencia del animal era real ante el espectador, y no simbólica o alegórica como los espectáculos citados en los apartados anteriores. Longtin y Salatko-Petryszcze se preguntan con acierto cuál podía ser la comprensión, por parte del espectador, de la trama verbal declamada por los personajes, ante una obra que se desarrolla en un *parc* ocupado por varios especímenes ecuestres y trufado de relinchos y ruidos derivados de las armaduras y pasos de caballos y hombres<sup>25</sup>. Ciertamente, el espectáculo ocular en sí parece ser de mayor importancia que la comprensión léxica del mismo. Al tiempo, conviene precisar que el éxito de la función depende de la preparación de los animales no solo a la presencia de espectadores en un circuito cerrado, sino, también, al ruido generado por estos, por la fricción de las espadas, o por el sonido de los clarines y demás instrumentos tan propios de la función teatral. Dada la espectacularidad de los elementos visuales, estamos de acuerdo con los críticos en que el texto medieval poseía un estatus inferior a la puesta en escena, y que la trazabilidad del animal por medio de la acotación era meramente residual respecto de la potencia teatral inherente a su representación física ante un espectador que espera, ansioso, su entrada sobre el escenario<sup>26</sup>.

#### 4. EL LIBRO DEL REGIDOR Y EL LIBRO DE CUENTAS DEL *MYSTÈRE DE LA PASSION DE MONS*

En virtud de estas limitaciones textuales propias del momento, y con el fin de corroborar aquello que las didascalias acreditan, uno de los más valiosos —y difícilmente hallables— documentos susceptibles de ratificar la presencia de animales sobre las tablas medievales son los libros de cuentas, esto es, los escritos que certifican los gastos ocasionados por el espectáculo, y que constituyen un indicio ciertamente fiable de que el animal fue adquirido para la función. En estos casos, los espectáculos que contaron con más dispositivos escénicos durante la representa-

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>24</sup> Manuscrito BnF fr. 976, fol. 344r, citado por Longtin y Salatko-Petryszcze, *op. cit.*, p. 131.

<sup>25</sup> Longtin y Salatko-Petryszcze, *op. cit.*, p. 132.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 136.



ción, aquellos que propusieron una puesta en escena más elaborada técnicamente y destinada a un efecto óptico de mayor calibre, resultan una fuente documental de primer orden para testimoniar la presencia del animal –más allá de las didascalias– al integrar paratextos relatores de la puesta en escena. Por constituir el espectáculo de mayor magnitud escénica durante los siglos xv y xvi, el género de los misterios medievales se yergue como un potencial testigo, tanto en su texto teatral cuanto en la documentación que susceptiblemente le acompaña, de la presencia real de animales sobre el escenario.

El *Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses* –del *Mystère de la passion*, representado en Mons, el 5 y 12 de julio de 1501–, constituye un verdadero tratado de *zooscenografía* medieval<sup>27</sup>. Compuesto de un libro de conducta del regidor –es decir, un libro en el que quedan reflejados, al margen, todos los movimientos de quienes fueran a subir al escenario, ya fueran humanos o no humanos– seguido del libro de cuentas del espectáculo, en ellos se identifican las técnicas, mímicas y nombres de los actores, así como la naturaleza, precio y uso escénico de absolutamente todos los objetos y materiales empleados para la representación. En lo que a los animales se refiere, en el libro de cuentas aparecen tanto las especies empleadas para la función cuanto los usos que se les dio, amén de todo lo relativo a su manutención, cuidado, lugar de actuación y naturaleza. Estos datos permiten entrever, como raramente un texto parateatral lo ha hecho anteriormente, la integración de un animal en un espectáculo que se remonta más de cinco siglos, así como los requisitos económicos, físicos y teatrales necesarios para su puesta en escena con éxito. Una disquisición por partes de ambos documentos resulta necesaria para entender su importancia para el estudio del teatro medieval francés.

En primer lugar, el cuaderno de cuentas especifica no solo todos los artículos adquiridos para una representación que aspiraba a albergar entre su público a Philippe le Beau y a su hermana, la princesa de Castilla, sino que se erige como un verdadero tratado de puesta en escena a partir del desglose de los elementos que la conforman. En lo que aquí nos interesa, la cohorte de animales que poblaron la función ocupa una parte en sí misma del documento, llegando a identificar la especie, el precio por cada uno de los especímenes que subieron a las tablas, su ubicación en el espacio de juego, la escena en la que se daba su presencia y el propietario que accedió a la venta y/o préstamo. Así, por ejemplo, el libro de *dépenses* indica que hubo que pagar 16 sueldos a «A Jehan David, pour avoir prestét son asne et agnon, par les VIII Journées dudit Mistere sur ledict Hourt»<sup>28</sup>. Además del número y la especie, la edad del animal es, igualmente, consignada en ciertos casos: así leemos que un asno de edad avanzada, otro de más corta edad y un buey fueron adquiridos para la escenificación del Nacimiento, de la Fuga a Egipto y de la Entrada en Jeru-

---

<sup>27</sup> *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour Le mystère de la passion joué à Mons en 1501, publiés pour la première fois et précédés d'une introduction*, edición de Gustave Cohen. Strasbourg, Librairie Istra, 1925.

<sup>28</sup> *Livre de conduite, op. cit.*, p. 542.



salem (el «asne sur quoy Marie ira en Bethleem»<sup>29</sup> o el buey que «jadeará» a Jesús en la cuna, y para al que hubo que proveer con varios «fais d'erbe»<sup>30</sup>). A ello se suma una variada lista de especies animales requeridas para poblar y representar el Arca de Noé durante el diluvio (el «coullon [paloma] lyé par le pied» que aparece en el texto del regidor<sup>31</sup>; así como «les bestiaux de l'arche»<sup>32</sup>, entre los cuales hallamos un «oyson», dos «annettes», tres «coulons vif», varios «poisson vif» o dos «aigneaux vif»<sup>33</sup>), la creación del mundo o los sacrificios de Abel, Caín y Abraham («II aigneaux vif [...] tant pour ladite Creation comme pour les Sacrifices de Aubel et de Abraham»<sup>34</sup>).

Lo anterior posibilita una reflexión en clave tanto simbólica cuanto escenográfica respecto de las especies utilizadas. Desde el punto de vista simbólico, es evidente que, para la escena de la Creación del mundo, los diferentes reinos animales (terrestres, acuáticos y aves) están cristalizados por los animales empleados durante la función. La totalidad de los seres vivos queda así representada por animales cuya realidad orgánica (obsérvese el uso recurrente del adjetivo «vif», del que más adelante hablaremos con mayor detenimiento) es sustantiva a su adquisición. El animal ha de estar vivo durante la representación para legitimar y certificar el significado alegórico del mensaje divino, así como para proveer la obra con una riqueza visual ausente en funciones en que los humanos encarnan a los animales.

Desde el punto de vista escenográfico, es posible observar que las especies utilizadas durante la función son aquellas que pueden ser adquiridas fácilmente por el humano (asnos, conejos, corderos, palomas). Ello se debe a que forman parte de la domesticidad y, por lo tanto, admiten ser amaestradas sin necesidad de recurrir a complejos engranajes técnicos (por ejemplo, la incorporación de especies exóticas o poco habituales en el espectáculo, importadas de territorios lejanos, como ocurriría en las *venationes* romanas). Dicha domesticación fomenta, además, su inserción en la sintaxis de la representación, por cuanto su grado de imprevisibilidad es reducido o, al menos, más fácilmente controlado debido al conocimiento de las mismas vinculadas a su convivencia con ellas. Las especies empleadas han de ser, también, reconocibles y/o visibles para el espectador: no tendría sentido adquirir especies animales cuya percepción por parte del público, en el marco de un escenario de dimensiones muy superiores a las actuales –Cohen afirma que el tamaño giraba en torno a 60 metros<sup>35</sup>–, fuera deficitaria o inexistente. En otras palabras, el efecto óptico es corolario al éxito del uso del animal sobre las tablas, tanto más en las escenas en que su presencia es capital para el significado de las mismas –véanse, por ejemplo, la puesta en escena de animales en los sacrificios de Abraham o de Abel–.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 564.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 46.



Asimismo, los gastos reseñados arrojan luz sobre el aguzado sentido escenográfico de sus creadores, desde una óptica que conjuga la etología con la organización del espectáculo. Leemos que los animales habían de ser dotados con suficiente comida durante la función: «Pour I fais d'erbe, achetés cedit jour pour l'asne d'Abraham: VI d.»<sup>36</sup>; «pour II fais d'erbe achetés cedit jour, pour mengier l'asne et l'ausnon, estant sur le Hourt: XII d.»<sup>37</sup>; «A Jean Foucquart dit Docque Docque, pour la nourriture de certains oyseaux de toutte sorte à lui bailliét en cherge pour servir à la Creation du Monde: VI s.»<sup>38</sup>. Los haces de hierba destinados a los asnos de Abraham, o la comida «de ciertos pájaros» presentes en la Creación del mundo, evidencian que los animales habían de ser alimentados bien con anterioridad a la función, bien durante esta, bien en ambos casos. El libro especifica, además, que la hierba había de ser fresca –pues, al margen de su precio, se matiza que su compra tenía que realizarse el mismo día de la función («cedit jour»)–. La frecuencia de la alimentación resulta importante, pues el animal tenía que ser nutrido a diario, durante todo el periodo en que la función estuviera en vigor (nótese que el libro de cuentas desglosa los gastos realizados por cada una de las jornadas, a la que se añade la fecha). Esto permite afirmar que, lejos de ser un mero ornamento decorativo, el alimento destinado al consumo animal tenía por función nutrirle *de facto*, bien para garantizar su manutención durante la representación, bien para asegurarse que el animal se mantendría inmóvil –o, al menos, ligado a su avituallamiento– durante la puesta en escena. Las referencias indican, también, que los haces serán consumidos por animales que «estant sur le Hourt», esto es, en la zona de juego escénico, lo que presupone su fijación teatral. Asimismo, este matiz resulta importante pues el libro de gastos separa claramente aquellos animales adquiridos como instrumentos de suministro, transporte y carga del decorado (sin por ello formar parte del dispositivo escénico), así como aquellos que serán ingeridos por los actores durante escenas que representan momentos de ingesta (por ejemplo, el «soupper fait [...] en la maison Simon Le Lepreux» compuesto de «carpes» y «II poissons»<sup>39</sup> o los víveres detallados durante la ingesta que precede al Diluvio: «1 espaulle et 1 poitrine de mouton rostie cedit jour, sur le Hourt, au Convive du monde et des pechés avecque L'Umain linage, devant le Deluge»<sup>40</sup>).

La puesta en escena del animal conlleva una serie de requisitos técnicos que el libro del regidor no deja de detallar. Por cuanto los animales se hallan en libertad durante la representación, sin ningún tipo de vallado, protección o barrera física –más allá que aquellas impuestas por el propio decorado– que pudiera limitar sus movimientos, resultaba necesario que se introdujeran diferentes mecanismos escénicos que restringieran su acción deliberada y aseguraran el cumplimiento del guion. Esto resulta particularmente evidente en el caso de las aves: el episodio del Diluvio

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 565.





identifica en las didascalias cómo las palomas aparecen «lyé par le pied»<sup>41</sup> [atadas por las patas]. Este elemento muestra bien el problema de contar con aves amaestradas en un espacio tan amplio y abierto. Igualmente, la didascalia identifica con precisión la alternancia entre aves reales y ficticias en función de la actividad que les es encomendada (volar libremente sin esperar su regreso; volar portando objetos en el pico): «lors doit Noël envoyer le coulon vif, lequel s'envole, et en revient ung futif qui raportera le 'rainseau' d'olivier et s'en doit venir sur l'arche»<sup>42</sup>. Más tarde, el ave habrá de regresar a la orden verbal del personaje, tal y como indica la didascalia siguiente: «Quant il a dit: 'Retourne, coulon debonnaire', cy doit le coul[ ]on venir de Paradis à Noël, lequel coulon doit estre pris par Noël et mis en son arche»<sup>43</sup>. Finalmente, el ave será liberada para que vuele en libertad, sin esperar su regreso: «Lors il le[i]sse envoler le coullon blancq vif, qui ne revient plus»<sup>44</sup>. Además, la didascalia marca bien la necesaria orquestación milimétrica de los tiempos, de modo que la paloma artificial sea «enviada» de regreso, en el momento adecuado, al Arca; el actor situado en la mansión del Paraíso habrá de ser advertido para que el ave que regrese con la rama de olivo lo haga una vez que la paloma real haya sido liberada: «Nota. Soit cy adverti en Paradis celuy qui est deputé à faire venir le coul[ ]on atoute une branc[h]e verde en son becq»<sup>45</sup>. Se desprende de lo anterior que los movimientos del animal han de ser regulados cuidadosamente de acuerdo con las palabras de los personajes humanos. Lo mismo ocurrirá más tarde, cuando el cordero del sacrificio que ofenderá Noé a Dios haya de ser preparado una vez que el personaje haya proferido las palabras «As esté en ce pas mortel», indicándose, acto seguido, «soit cy preparé l'aignel dont Noël doit faire sacrifice»<sup>46</sup>; o cuando Abel «prend son agniel et le tue tandis que Kayn parlera»<sup>47</sup>. Las didascalias nos revelan, además, indicios técnicos de cuándo habrá de estar preparado el asno sobre el cual Marie entrará en Belén, advirtiendo bien del cálculo de los tiempos («Avoir regard que l'asne sur quoy Marie yra en Bethleem soit prest, quant tempz será, et ossi le beuf»)<sup>48</sup>.

Los detalles anteriores certifican sin ningún tipo de duda que el espacio de actuación acoge a los animales durante la función. El *parc* ha de estar dotado de una amplitud suficiente para albergar diferentes especies. Como afirmábamos anteriormente, los misterios de Saint Didier y Sainte Barbe evidencian la presencia de caballos reales, lo que requiere unas dimensiones suficientemente amplias para contener en su interior varios équidos si no en movimiento perpetuo, sí en reposo y claramente visibles desde los diferentes puntos en los cuales se hallan emplazados los espectadores. Ello conlleva, además, las capacidades técnicas de los actores a la hora

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 62.

de manejar a los animales en un espacio de dimensiones limitadas. Una reflexión similar es aplicable al *Mystère de la passion*: por ejemplo, el prólogo de «L'après diner du premier jour» indica, en su primera didascalia, que «soit adverti Joachin s'en venir au milieu du Parc pour garder les moutons»<sup>49</sup>. El actor ha de ser capaz de gestionar la presencia de los animales sobre el escenario de modo que no se dispersen. En otras ocasiones, también en la misma obra, quien encarna a José habrá de llevar «l'asne par le bride» mientras que «Eliachin maine le boeuf» durante la entrada de Marie en Belén<sup>50</sup>. Un cierto grado de cercanía y pericia con el animal es presupuesto en quienes subieran a las tablas con ellos, lo que permite afirmar siquiera fuera un mínimo de preparación para la actuación en compañía de otras especies.

Por último, conviene realizar una reflexión sobre la naturaleza «viva» («vif») de los animales. El recurso a animales mecanizados o artificiales en contraposición con animales reales obedece a motivos propios de la trama narrativa y de la economía del espectáculo: resulta ciertamente más sencillo liberar a una paloma para que vuele libremente sobre el escenario que amaestrar a otra para que, una vez en el aire, regrese con una rama en el pico al área de actuación a la voz de mando del actor, tal y como es visto anteriormente. Pero no solo es este el motivo que explica la alternancia entre animales reales y simulados por artificios materiales. La yuxtaposición, en la sintaxis de la puesta en escena, entre unos y otros tiene por finalidad crear una suerte de identidad entre ambos en la mente del espectador: una vez visualizada la paloma real, el espectador asocia aquella creada artificialmente con la primera, de modo que en su mente la ligazón entre ambas se produce de manera natural, haciéndole entrar de lleno en la ilusión teatral. El público ve el artificio y voluntariamente entiende el significado de la teatralidad del hecho escénico, asumiendo ese pacto que Coleridge identificó como «suspension of disbelief»<sup>51</sup>, inherente al simulacro escénico, y que arroja nueva luz sobre la eminente modernidad del espectáculo medieval.

Asimismo, la naturaleza viva, orgánica, del animal contribuye al efecto óptico —resultaría anacrónico utilizar aquí el adjetivo «realista»— de la función. Los sacrificios de animales de Abraham o Caín implican la presencia de un cordero vivo no tanto en aras de dar muestra de una ruptura con la ilusión mimética —algo habitual en los escenarios del siglo xx— sino por cuanto se trata de una acción harto corriente, en el terreno de la domesticidad, para el espectador medieval, que no requiere simulación alguna. Del mismo modo, los animales ingeridos por los actores en diferentes escenas no buscan restaurar un compromiso perdido con la realidad, tal y como ocurrirá con el advenimiento del naturalismo escénico a lo largo de la segunda mitad del siglo xix, sino, sencillamente, dar cuenta de una acción habitual para el propio espectador que no requiere aditamento técnico alguno.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>51</sup> Coleridge, Samuel T., *Biographia Literaria*; o *idem*, *Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. New York & Boston, Leavitt, Cricker & Brewster, 1834, p. 174.





Es por ello que, en los casos en que la distinción entre animales vivos y animales muertos y/o creados por el hombre –particularmente en el caso de estos últimos– sí es textualmente especificada por el libro del regidor, convenga extraer conclusiones adicionales. El animal vivo es asimilado a tantos otros frutos de la creación que han de ser igualmente *frescos*, esto es, adquiridos ese mismo día para la función: por ejemplo, los cinco sueldos entregados por «pummés viezes et nouvelles, aussí series, achetéés cedit jour pour mettre aux arbres du Paradis terrestre»<sup>52</sup>. Los frutos frescos del árbol que representará el paraíso terrenal se asemejan a tantos otros «congings», «coulons», «poissons», «oysons», o «aigneaux» comprados «vif» para las escenas de la Creación del mundo, del Arca, o de los sacrificios.

Muy diferente es, sin embargo, la naturaleza de otros animales que el regidor identifica como manufacturados en madera («futif») por el hombre: es el caso, por ejemplo, de la paloma que regresa al Arca portando una rama de olivo en el pico, citado más arriba; de «les corps de sept serpens d’osiere»<sup>53</sup> (las siete serpientes de madera) que, presumiblemente, adornaban las barbancas de la Tour d’Enfer, de acuerdo con la miniatura de la *Passion de Valenciennes*; o el pago realizado a Jehan Cantineau, «pour couvrir ung serpent d’oziere allant sur son pis»<sup>54</sup>, esto es, por una serpiente de madera que se deslizara sobre su pecho, y que, eventualmente, seducirá a Eva. El uso contrapuesto del animal vivo frente al animal ficticio hecho por el hombre acarrea una separación de orden simbólico que trasciende el régimen de la representación escenográfica. A partir de las referencias a los animales vivos adquiridos y de las notas del propio texto teatral, que especifican en qué momentos y qué animales son creados a mano o reales, se desprenden una serie de valores remitentes al sentido que la comunidad otorga al animal. Así, el animal vivo, orgánico, suele ser atribuido a escenas en que las acciones remiten a momentos de la creación divina, o a acciones de hombres que se valoran positivamente por la comunidad. Por el contrario, la presencia de especies perniciosas como las serpientes bíblicas aparece siempre relacionada con la mano del hombre. A nuestro entender, tal distinción no se debe solo al uso de cada especie en función de la escenografía: es evidente que la domesticación de la serpiente para la escena es altamente más improbable que la del resto de animales puestos en escena. Una interpretación alternativa propone que el animal creado por el humano resta credibilidad y potencia a la propia especie, respecto de aquel –real– que emana de la voluntad divina, y que, con su presencia orgánica, viene a confirmar la plasmación escénica de aquella. En otras palabras, los valores nobles de la divinidad serían encarnados sobre las tablas por animales reales, orgánicos, vivos, mientras que aquellos más innobles y bajos en la Creación serían trasladados por animales producto del hombre, irreales, manufacturados y, por lo tanto, imperfectos, a diferencia de los primeros.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 564.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 516.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 527.



## 5. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, podemos afirmar que los libros de cuentas y del regidor de la *Passion de Mons* constituyen un ejemplo altamente valioso para rastrear la presencia de animales vivos en el teatro francés medieval por cuanto arrojan evidencia de una verdadera preocupación escenográfica, en términos actuales, por el éxito de la función, a partir de la inserción de diferentes especies en la representación. La detallada adquisición de estas, la especificidad de su emplazamiento en la intriga de la obra y en el espacio de juego escénico, y la naturaleza –orgánica o artificial– de cada especie, muestran bien que cada una de ellas requiere una serie de atenciones escenográficas propias, en línea con los argumentos derridianos invocados en al inicio de este artículo. Más allá del simbolismo cultural inherente a cada uno de ellos, los libros de cuentas y del regidor certifican la presencia de animales vivos en el teatro medieval francés evidenciando un uso sofisticado de aquellos que va mucho más allá de su simple existencia sobre las tablas: por el alto grado de concordancia en los ritmos de la representación que su presencia conlleva, así como por la orquestación milimétrica en todos aquellos momentos en que su visibilidad sea requerida –tanto más cuando aquella ha de conjugarse con otros animales humanos o artificialmente simulados–, o por cuanto su presencia activa una serie de comportamientos por parte del resto de los actores humanos que les rodean, resulta evidente que el animal se aleja del simple accesorio y representa un elemento de primer orden sobre el que se basa la ilusión teatral. Así, aunando la semiótica escénica con el mensaje teológico y la etología animal, el espectáculo medieval dotado de animales reales constituye un fértil terreno de exploración teatral que confirma la ineludible modernidad del periodo.

RECIBIDO: 11 de septiembre de 2022; ACEPTADO: 24 de octubre de 2022



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHOLOMEUSZ, Dennis, *The Winter's Tale in Performance in England and America, 1611-1976*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- BERGER, John, *Why Look at Animals*. London, Penguin, 2009.
- BERLONI, William, RAMOS-GAY, Ignacio y ALONSO-RECARTE, Claudia, «Revisiting the History of the Implementation of Animal Welfare Policies in Theatre and Film Productions: an interview with William Berloni, leading animal trainer in Broadway shows». *Revista General de Derecho Animal y Estudios Interdisciplinarios de Bienestar Animal*, n.º 0 (noviembre 2017).
- BOEHRER, Bruce (ed.), *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. Oxford, New York, Berg, 2007.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le bestiaire du Christ*. Paris, Albin-Michel, 2006.
- CINTRÉ, René, *Bestiaire médiéval des animaux familiers*. Paris, Éditions Ouest-France, 2016.
- COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du Moyen Âge*. Paris, Honoré Champion, 1926.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. New York & Boston, Leavitt, Cricker & Brewster, 1834.
- DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis (à suivre)*. Paris, Galilée, 2006 [1999].
- DOUDET, Estelle, «Bêtes de scène. Les animaux et le théâtre du Moyen âge», en Valérie Méot-Bourquin y Aurélie Barre (eds.), *Du temps que les bestes parloient. Mélanges offerts au professeur Roger Bellon*. Paris, Garnier, 2018.
- FLAMANG, Maistre Guillaume, *La Vie et Passion de saint Didier, Martir et Evesque de Lengres, jouée en ladicté cité l'an MILCCCIXXX et deux*. Paris, Librairie de Techener, 1855.
- GRANT, Teresa, RAMOS-GAY, Ignacio y ALONSO RECARTE, Claudia (eds.), *Real Animals on the Stage*. London, Routledge.
- HARRIS, Max, «Inanimate Performers: The Animation and Interpretive Versatility of the Palmesel», en Philip Butterworth & Kate Normington, *Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and Their Audiences*. Martlesham, D. S. Brewer, 2017, pp. 179-196.
- HOFELE, Andreas, *Stage, Stake, and Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- KISER, Lisa J., «Animals in Medieval sports, Entertainment and Menageries», en Brigitte Resl (ed.), *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*. Oxford, New York, Berg, 2007.
- KRAMER, Femke, «Writing, Telling and Showing Horsemanship in Rhetoricians' Farce», en Philip Butterworth & Kate Normington, *op. cit.*, pp. 161-178.
- KRAMER, Femke, *Le jeu d'Adam*, ed. de V. Dominguez. Paris, Champion, 2012.
- KRAMER, Femke, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour Le mystère de la passion joué à Mons en 1501, publiés pour la première fois et précédés d'une introduction*, edición de Gustave Cohen. Strasbourg, Librairie Istra, 1925.
- LONGTIN, Mario y SALATKO-PETRYSZCZE, Camille, «Chevaux et mystères». *Revue d'histoire du théâtre*, n.º 250 (2011-II). *Dossier: Le cheval et la gloire dans le spectacle vivant*, pp. 125-136.
- MCCRACKEN, Peggy, *In the Skin of a Beast: Sovereignty and Animality in Medieval France*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017.



- OELZE, Anselm, *Animal Minds in Medieval Latin Philosophy. A Sourcebook from Augustine to Wodeham*. New York, Pakgrave, 2021.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2010 [1990].
- OROZCO, Lourdes, *Theatre & Animals*. London, Palgrave, 2013.
- PASTOUREAU, Michel, *Les animaux célèbres*. Paris, Bonneton, 2001.
- PASTOUREAU, Michel, *L'Ours: histoire d'un roi déchu*. Paris, Seuil, 2007.
- PASTOUREAU, Michel, *Le cochon: histoire d'un cousin mal aimé*. Paris, Gallimard, 2009.
- PASTOUREAU, Michel, *Du coq gaulois au drapeau tricolore*. Paris, Arléa, 2010.
- PETERSON, Michael, «The Animal Apparatus. From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts». *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 33-48.
- SHAKESPEARE, William, *The Winter's Tale*, introduction and notes by John Dover Wilson y Arthur Quiller-Couch. Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1950].
- TESNIÈRES, Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval. Enluminures*. Paris, BNF Éditions, 2018.



