

LOS PROCESOS DE DEGENERACIÓN Y MEJORA EN «LE MIRACLE DE THÉOPHILE»

MARÍA PILAR SUÁREZ

Universidad Autónoma de Madrid

El «exemplum» que narra la historia del monje Théophilus¹ fue uno de los más difundidos en la Edad Media. De él se hicieron numerosas versiones, pero la que más fama alcanzó en Francia fue la realizada por el poeta Rutebeuf: *Le miracle de Théophile*.

En esta obra se trata de manera muy particular la historia dilemática del hombre que se debate entre la gracia y la condenación, manifestando de una manera plenamente humana la duda que al ser humano se le plantea entre el bien y el mal, en el contexto de la lucha por el poder.

Advertimos en *Le Miracle de Théophile* un proceso doble:

¹ Esta historia se remonta al siglo VI en el que se supone que había vivido Théophilus, ecónomo de una iglesia de Cilicia. Fue escrita en griego, traducida posteriormente al latín por Paul le Diacre, convirtiéndose esta versión en fuente de la mayoría de las versiones actuales, ya fueran en latín o en lengua vernácula. Dicha historia está incluida en casi todas las colecciones de milagros de la Virgen.

Tenemos referencia de las siguientes versiones de esta leyenda: veinticinco redacciones en latín, cuatro poemas narrativos en francés, varias versiones en prosa y dos escritos en verso llamados «prières de Théophile».

Por otra parte, además del *Le Miracle de Théophile*, existe otro milagro anónimo compuesto y representado en Caen, probablemente entre 1502 y 1510.

- La caída moral como vía hacia una ascensión temporal hacia el poder.
- La reflexión sobre la caída como vía hacia la gracia.

El análisis de las particularidades de la presentación de estos dos procesos constituye el eje fundamental de nuestro trabajo.

En la obra se plantean dos acciones que constituyen dos trayectorias complementarias: una de degradación, y otra de mejora. Procederemos a una segmentación de ambas, con el fin de observar las posibles coincidencias formales que entre ellas se producen, y poder llevar a cabo un análisis conjunto de los dos procesos.

Hemos agrupado los segmentos obtenidos bajo tres columnas a las que hemos denominado respectivamente: reflexión, tránsito y consecuencias.

Rechazo situación actual: pobreza	Acude a Salatin —mediador—	Duda de Théophile
Decisión de aceptar	Salatin: puerta hacia Sathan	Salida ciudad
Aceptación Sathan	Votos	Obtención de poder
Rechazo situación actual: pecado	Acude a María —mediadora—	Renacimiento

A la vista de este esquema nos damos cuenta de cómo el tiempo del drama está más desarrollado en beneficio de la primera fase, ya que existe una clara voluntad por parte del autor de reflejar con el máximo detalle la motivación y el desarrollo del sometimiento de Théophile a los consejos de Salatin y a la voluntad del diablo.

Como ya habíamos dicho, la primera fase de la obra coincide con la degradación del héroe, y en su desarrollo, esta responde a los esquemas de un proceso de iniciación, o anulación de la condición actual para renacer a otra. Según Mircea Eliade en su libro *Iniciation, rites, sociétés secrètes* las etapas que configuran un proceso de iniciación son las siguientes:

Separación de la madre, muerte simbólica, escenario con valores embriológicos o de profundidad, retiro individual y victoria obtenida tras el proceso².

² MIRCEA ELIADE, *Iniciation, rites, sociétés secrètes*, París, Gallimard, 1959, p. 272.

Según se desprende del análisis del texto³, la transmutación de Théophile se ajusta a las siguientes pautas:

1. En lo que respecta a la separación de la madre, Théophile se aparta de la Iglesia, ámbito en el cual había vivido hasta entonces, renunciando a sus santos, e incluso a María, personaje emblemático de la institución eclesial, de la cual encarna su aspecto materno:

Salatin: «Voudriez vous Dieu renouier» (v. 81)

Théophile: «Se je reni Saint Nicholas
Et saint Jehan et Saint Thomas
Et Nostre Dame»

(vv. 105-107)

2. De esta acción no está ausente el elemento cruento, ya que, como se especifica en el verso 653, la carta que Théophile entrega a Satán estaba escrita con la sangre de aquél.

Evesque: «De l'anel de son doit seela ceste lettre,
De son sanc les escrist, autre enque n'i fist metre»

(vv. 652-653)

3. Estas pruebas han de desarrollarse en un lugar que posea el valor de retiro: en el caso de Théophile este ha de salir fuera de la ciudad y descender hacia un valle, lugar en el que lo cita Satán.

Li Deables: «Viengne en cel val»

(v.190).

El hecho de que el punto de encuentro entre Théophile y el demonio está situado fuera de la ciudad es significativo, fundamentalmente, porque la ciudad posee el valor del espacio sagrado —microcosmos isomorfo de la Jerusalén ce-

³ La edición sobre la que hemos trabajado es la de M. ZINK, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, París, Bordas, 1989-1990, 2 vols.

leste⁴— en el que vive la comunidad cristiana y que se halla dominado por las instituciones sagradas como son la Iglesia y el poder, también sacralizado, por lo cual cualquier acción llevada a cabo fuera de su recinto, poseerá carácter marginal.

4. La cuarta condición era someterse a las pruebas en la más completa soledad, de tal manera que Théophile ha de abandonar a Salatin para enfrentarse al diablo:

Sathan: «Sanz compaignie et sanz cheval».
(v. 191)

5. El quinto punto de la iniciación son los resultados: el neófito deja de serlo para acceder a otro estadio, fruto de su renacimiento tras la muerte simbólica.

La muerte a la gracia que se ha producido en Théophile marca su acceso al poder, que es la nueva vida que le proporciona el pacto con Satán.

Li Deables: «... Je te refaz un couvent
Que te ferai si grant seignor
C'on ne te vit onques greignor»
(vv.245-247).

La primera parte de la obra describe la autoexclusión de uno de sus miembros, tal vez por ello, y para expresarlo dentro de los parámetros vigentes en la sociedad de la época, el autor ha elegido un esquema accional familiar a esta: se trata del rito vasálico. Moshé Lazare afirma que Théophile se somete por propia voluntad al diablo al que jura fidelidad a cambio de un poder temporal⁵.

La identificación de la relación de Théophile y el diablo, con este rito se puede observar en las siguientes escenas, en las cuales la acción se ajusta a las pautas que regían el ceremonial del vasallaje.

⁴ AARON GOUREVITCH, *Les catégories de la pensée médiévale*, París, Gallimard, 1983, p. 121.

⁵ MOSHÉ LAZARE, «Théophilus servant of two masters. The prefaustian theme of despair and revolt» in *Modern language notes*, 1972, vol. 87, pp. 31-51.

Según Le Goff, el señor a través del llamado «requisivit»⁶ preguntaba al hombre que a él acudía sobre su intención de establecer con respecto a él un vínculo de dependencia, ya que dicha relación se basaba en un compromiso libre; a lo cual el futuro vasallo había de responder «je le veux». Observemos la aparición de este motivo en la obra:

Li Deables: «Requiers-m'en tu?
Théophile: Oil.»

(v. 239)

Este paralelismo se completa con la escena de la «inmixtio manuum»⁷:

Li Deables: «Or joing
Tes mains, et si devien mes hon.
Je t'aiderai outre reson.

Théophile: Vez ci que je vous faz hommage»

(vv.239-242)

En esta escena el código verbal se combina con el código visual, de tal manera que el discurso se ve apoyado por el gesto. Vemos, pues, a Théophile rindiendo homenaje a Satán bajo las pautas prefiguradas en el rito del homenaje: arrodillado y depositando sus manos unidas en las del señor, lo cual posee un fuerte valor significativo, ya que no podemos olvidar que en la Edad Media los signos corporales eran de suma importancia y se hallaban sujetos a un fuerte grado de codificación, pues, de alguna manera, se los consideraba reveladores de la disposición anímica.

En lo que respecta a la naturaleza de contrato que adquiere esta relación entre Théophile y Satán, el documento que refuerza el compromiso adquirido también aparece de manera explícita en esta obra⁸:

⁶ JACQUES LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age*, París, Gallimard, 1978, p. 178.

⁷ JACQUES LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age*, obr. cit., p. 189.

⁸ Es preciso puntualizar que aunque el proceso antes descrito se ajusta a las fórmulas del rito vasálico, sustancialmente se ha producido una subversión en este, a causa de su carácter regresivo con respecto a los valores religiosos y sociales mantenidos por la sociedad del siglo XIII, profundamente aferrada a la religión, la cual informa todos los procesos civiles. De hecho, esta ceremonia se celebraba en un lugar y en un contexto sagrados, al tiempo que se establecía una cierta identificación entre el señor y Dios. Por otra parte, la ceremonia del vasallaje requería un espacio social, que al ser inexistente en la obra objeto de nuestro análisis, confiere a la ceremonia en sí un matiz de clandestinidad. JACQUES LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age*, obr. cit., p. 163.

Li Deables: «Saches de voir qu'il te covient
De toi aie lettres pendanz
Bien dites et bien entendanz»

(vv. 249-251)

Hemos visto cómo se ha producido en este proceso la confluencia de dos esquemas: el del vasallaje y el de la iniciación, en los cuales reside respectivamente la vertiente contractual y social y la vertiente trascendente de la acción del héroe. Ahora bien, aunque hemos hablado de iniciación y el desarrollo de la primera parte de la obra se ajusta formalmente al esquema de aquélla, consideramos necesario hacer una serie de observaciones al respecto.

Toda iniciación es una transmutación del destino, al tiempo que un compromiso. Al igual que un bautismo, implica la muerte a una condición para renacer a otra vida.

Ahora bien, a pesar de que formalmente la acción de Théophile se ajusta al proceso iniciático, es preciso indicar que existe una subversión de éste último, ya que la iniciación busca la victoria sobre la muerte mediante la eliminación de la condición negativa del hombre, para así renacer a una vida anímica superior. Esto último no se produce en *Le Miracle de Théophile*, antes bien, el héroe acepta la muerte a la gracia —degradación— para conseguir un beneficio material, lo cual no es concebible dentro del contexto de la iniciación.

Esta degradación de Théophile se teje en torno a una serie de elementos semánticos que se constituyen en soporte de la negatividad que subyace a ésta.

En primer lugar, hemos advertido que los procesos de cambios morales que tienen lugar en esta obra son metafORIZADOS por medio de desplazamientos físicos, de los cuales no están ausentes los guías, como más adelante veremos. Comenzaremos por estudiar la naturaleza de los ámbitos en los que se desarrolla la acción.

En la primera fase, y en el momento que hemos denominado de «duda», Théophile evoca el infierno, espacio en el que ha de integrarse para acceder a la riqueza, con las imágenes siguientes: «d'enfer le noir» (v. 110); «hideus ma noir» (v. 112); «ja n'i verra ja soleil luire» (v. 119) «plains d'ordure» (v. 120).

Son estos elementos los que en el mismo discurso, se oponen a «richece», causa fundamental por la que Théophile se desplaza hacia el ámbito del Demonio, siendo consciente de la naturaleza del lugar en el que se adentra.

La negatividad del espacio en el que el héroe se ha integrado expresada mediante imágenes relacionadas con la oscuridad se ve reforzada por la aparición de otro grupo de éstas en las que se observa la presencia del elemento destructor que amenaza al hombre: «flambe pardurable» (v. 114), «enfer le boillant» (v. 393), «terre, quar oevre, si me va engloutant» (v. 395), las rique-

zas del mundo «m'ont geté en tel leu dont ne me puis ravoïr» (v. 403), «des maufez d'enfer engingniez et trahis» (v. 398)

El motivo de la amenaza de destrucción propia del Infierno se complementa con una referencia a su situación de excluido de Dios y de su mundo.

Théophile: «Qui de Dieu et du monde est hüz et haïs» (v. 397).

Théophile: «Dont sui je de trestoz chasciez et envais» (v. 399).

Tras observar los versos que acabamos de citar, comprobamos cómo el autor sitúa a Théophile en un abismo —oscuro, profundo— del que le resulta imposible salir y al que se incorpora la idea de la destrucción o lo que es lo mismo: la imagen del monstruo devorador, tan íntimamente relacionada con el infierno y el demonio.

Realmente la acción que Théophile lleva a cabo no es otra que un descenso hacia los infiernos; por ello es por lo que las experiencias que el, primero, teme y, después, experimenta, están presididas por elementos significativos que se unen entre sí para expresar la angustia del hombre en el ámbito de la muerte.

Habíamos anunciado que para acceder a cada uno de los espacios en los que se ubica el héroe, éste es conducido por un guía; asimismo, habíamos hablado de una acción que formalmente se adapta al esquema de la iniciación, por lo cual, bien podríamos utilizar el término de «maestro de iniciación» que acompaña al neófito en su proceso de muerte y renacimiento.

En lo que respecta al proceso de degradación, esta función la desempeña Salatin, el cual no sólo aparece en calidad de enlace entre dos mundos, sino como marca de ese desplazamiento.

Su primera aparición viene dada por una didascalia a través de la cual este personaje es directamente vinculado con el ámbito del Infierno: «Ici vient Theophiles a Salatin que parloit au deable quant il voloit» (int. vv. 43-44), idea que se ve reforzada en los versos 146-147 y 157-158, en los que, por medio de un lenguaje harto familiar, que no deja de ser cómico, se muestra la integración de Salatin en Satán.

Esta estrecha relación con el infierno se expresa mediante la invocación que el primero hace al diablo en un lenguaje cabalístico⁹, tras la cual Satán aparece en el escenario:

⁹ La invocación de Salatin, llevada a cabo en ese lenguaje fantástico responde al gusto del autor por los juegos lingüísticos y por la creación de un segundo lenguaje. G. DAHAN, «Salatin du "Miracle de Théophile" de Rutebeuf» in *Le Moyen Age*, 83, 1977, pp. 460-465.

Salatin: «Bagahi laca bachaé
lamac cahi achabahé...»

(vv. 160-161).

Este galimatías, no pretende tanto imitar un idioma en particular, como construir un clímax en medio del cual el público se sintiera fuertemente impresionado al observar cómo el demonio se materializaba en medio del escenario, trasladando el contexto de la acción al ámbito infernal.

Al mismo tiempo esa invocación adquiere un carácter emblemático que contribuye a presentar a Salatin como hechicero y como servidor de Satán:

Salatin: «Un clerc avons
de tel gaaigng com nous savons
soventes foiz nous en grevons
por nostre afere»

(vv. 177-179).

Esa función de enlace —de hecho Théophile no acude directamente al diablo, sino que llega a él por medio de un tercero—, es llevada a cabo por Salatin mediante el desarrollo de una acción persuasora, basada en la utilización de una motivación hedónica, que se observa en el empleo de verbos como «onore-ra» (v. 209); «plus grant seignor te fera» (v. 210); «tu seras encor du plus» (v. 213), los cuales satisfacen el móvil inicial que hace que Théophile se acerque a Salatin. éste desempeña el papel del «influenciador»¹⁰, que consigue vencer los escrúpulos que Théophile experimenta antes de acceder a las condiciones del diablo:

Salatin: «Voudriez vous Dieu renoier» (v. 81)

La actuación de este personaje se desarrolla en las dos primeras fases del primer proceso, el momento de la duda y la indecisión. La razón por la que a esta parte de la obra se le concede una atención especial es la intención de mostrar la victoria del aliado del infierno sobre las contradicciones interiores y el miedo a pecar del clérigo.

¹⁰ CLAUDE BRÉMOND, *Logique du récit*, París, Le Seuil, 1973, p. 170.

Se ha mostrado a la perfección la función mediadora de Salatin, oponiendo su influencia a los últimos lazos que retenían a Théophile en la Iglesia y, finalmente presentándolo como un personaje «bisagra» entre espacios —tierra y ámbito infernal—, constituyéndose por ello en pieza clave del proceso de degradación.

El verso que mejor muestra esa función mediadora de Salatin aparece acompañado de una gestualización: la de abrir una puerta, la cual se constituye en metáfora del tránsito que Théophile emprende hacia el ámbito demoníaco:

Salatin: «Va t'en, que il t'attendent. Passe» (v. 224)

La diferencia entre el proceso que acabamos de describir y el proceso inverso —conversión— también se expresa a través de la naturaleza semántica de las imágenes sobre las que se articula: éstas son el templo, concebido como espacio de reconversión que permite la reintegración del sujeto a la comunidad y otro mediador entre dos mundos: María.

Nos situamos, por tanto, en la segunda parte del cuadro que anteriormente presentábamos, en el cual se describe la trayectoria en la que se integran símbolos relacionados con el ámbito de la maternidad, el renacimiento y del cual no está ausente la lucha.

El proceso de mejora empieza por un desplazamiento desde el abismo infernal —situación anímica en la que se encuentra Théophile— hasta el templo de María, lugar isomorfo del útero, tanto por lo que el símbolo del templo implica en sí mismo¹¹, como por la propia presencia de la figura materna. La salida del héroe del abismo se produce mediante un renacimiento, y mediante la destrucción de los lazos del mal, que aparecían como esa bestia que lo aprisionaba.

La liberación del héroe se presenta a modo de recreación del proceso redentor: el hombre apresado en el precipicio se acoge a la labor salvadora de un héroe que destruye las tinieblas y los monstruos devoradores; pero, al mismo tiempo existe un proceso de renacimiento personal, inverso al que había tenido lugar en el momento de la degradación, y que se integra en la isotopía de la intimidad y la maternidad. En ambos procesos interviene de manera activa el personaje de María:

¹¹ El templo no sólo tiene valor de recinto sagrado y centro del mundo, en el cual habita el dios; sino que en él se engloban dos sentidos aparentemente opuestos: el del recogimiento interior, y el colectivo —lugar de reunión de la comunidad—.

- En primer lugar, encarna la figura de la diosa madre en el seno de la comunidad cristiana, por ello, su función es la de generar vida. Esa función uterina aparece expresada claramente por el ámbito del templo, en el cual se adentra Théophile con la esperanza de renacer a otra vida. No obstante, ese templo —casa que cobija— se transforma en lugar de actividad defensiva en el momento en que María aparece como diosa de luz que lucha contra el Diablo.
- La acción de María contra Satán tiene un perfecto reflejo en la relación entre Atenea —la diosa virgen y guerrera— y Aracne, la tejedora de redes —figura de la que el personaje de Salatin es isomorfo—; ya que en múltiples ocasiones, el pecado, la miseria humana están representados por la atadura. Esa atadura se ha expresado por medio de un documento contractual: la carta; siendo aquel anulado mediante la recuperación de esta por parte de María, tras, al menos, una amenaza de lucha física contra Satán:

Nostre Dame: «et je te foulerai la pance!» (v.585)

Este acto adquiere el valor de un nuevo Bautismo, que hace renacer a Théophile a una vida nueva. Más que de un nuevo proceso iniciático, se trata de un «regressus ad uterum» en el que es la madre quien lleva a cabo la acción, permitiendo el renacimiento del hijo, tras constituirse en héroe solar destructor de las tinieblas.

Por otra parte, si la tarea persuasora y conductora de Salatin desembocaba en un contrato entre el hombre y el diablo que lo separaba de la Iglesia -contrato vasálico—, también la conversión se solidifica sobre un acto social: el de la confesión pública ante el obispo, lo cual marca la reincorporación definitiva de Théophile al ámbito social de la comunidad cristiana de la cual se había apartado voluntariamente.

Estas oposiciones tan marcadas, sobre las que se sustenta la dinámica de la obra podrían ser resumidas mediante el siguiente esquema:

El Diablo _____ Dios

Salatin _____ María

←----- Théophile -----→

El principio del bien y el principio del mal aparecen reduplicados por sus mediadores, mientras que el hombre es presentado como un elemento que se mueve en medio de esa lucha de fuerzas, pero capaz de elegir una u otra.

Esta presentación no sólo se debe a razones de eficacia dramática, sino a motivos que podríamos calificar de didácticos: se trata de presentar una verdad espiritual y una enseñanza moral sobre la situación del hombre ante el problema de la salvación, pero de una manera que pueda ser fácilmente retenida¹². Ese es el motivo por el que dos personajes han encarnado dos estados espirituales opuestos. Por ello, incidiremos en la relación de oposición que media entre ambos, para, posteriormente, tratar de determinar y justificar la elección de la naturaleza de cada uno de ellos.

La oposición funcional entre Salatin y María —vía degradadora y vía regeneradora—, se muestra por medio de un mismo recurso metafórico: el de la puerta.

Habíamos visto cómo era Salatin quien abría la puerta que conducía al infierno, mientras que la Enciclopedia medieval considera a María mediadora entre el hombre y Cristo, siendo invocada como «Ianua Coeli». Ésta se convierte en elemento de tránsito, al permitir la reintegración de Théophile en la comunidad.

María se ha constituido en conductora de un proceso de mejora, sustituyendo incluso a Jesús en la tarea redentora y anulando a Salatin, el cual desaparece tras cumplir su tarea, siendo obviado su posible castigo.

Nos parece encontrar en este proceso una recreación de la imagen arquetípica de la Sinagoga y la Iglesia, que la Enciclopedia medieval ha desarrollado hasta la saciedad, y que es incluso reforzada por las corrientes religiosas y sociales dominantes en esa época.

Esa relación de oposición entre el judío y María pervivió según los miembros de la Iglesia de la época, en las comunidades judías: de hecho, cuestiones como la virginidad de María y su naturaleza, se convirtieron por tradición en motivo de «disputationes» entre judíos y cristianos, e incluso más: uno de los argumentos esbozados para proscribir el Talmud, es que en él se advertieran insultos hacia María.

Tal vez esto podría contribuir a resolver la duda que existe acerca de la naturaleza de Salatin —sarraceno o judío— que, entre otros, ha sido planteada por G. Deham¹³.

¹² MICHELINE DE COMBARIEU, «Le Diable au Moyen Age» in *Senefiance*, 6, 1979, pp. 157-178, p. 165.

¹³ G. DAHAN, «Salatin du "Miracle de Théophile" de Rutebeuf», obr. cit., p. 468.

Esta postura de asociar a Salatin con un sarraceno teniendo en cuenta las preocupaciones políticas de la época, es también defendida por Edmond Faral en su edición de las obras de Rutebeuf. (Ed. E. Faral, J. Bastin, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, París, Picard, 1960, tomo II, pp. 15-18).

Este autor afirma que lo que realmente caracteriza a Salatin es ser una representación de la «alteridad» con respecto a los valores vigentes en la sociedad. En primer lugar, también los sarracenos eran acusados de llevar a cabo curaciones a través de prácticas de hechicería; por otra parte, el nombre nos remite al mundo de referencia de una época en la que el mundo cristiano está absolutamente influido por el fenómeno de las Cruzadas¹⁴.

Estamos de acuerdo en que es ese valor de «alteridad» y de excluido de la sociedad, el que realmente importa en este personaje intermediario entre el hombre y el mal.

Ahora bien, vamos a intentar delimitar la entidad de dicho personaje, ya que, como anteriormente hemos podido observar en el caso del rito del vasallaje, el autor emplea elementos que puedan ser identificados por la sociedad de la época para dramatizar un proceso espiritual.

En primer lugar, la propia tradición marcada por las múltiples versiones de este milagro, siempre coincide en identificar al mediador entre el hombre y el diablo como un judío, no dándole ni tan siquiera un nombre propio.

Aunque en esta obra la identificación no sea explícita, nos parece encontrar alguna alusión a esta condición de judío:

Li Deables: «Ne me traveillier mes des mois,
Va, Salatin,
Ne en ebrieu ne en latin»

(vv.201-203).

Ahora bien, hay que tener en cuenta que esta obra se crea en un momento en el que existe no sólo un rechazo violento contra los judíos en el territorio francés, sino que se está llevando a cabo una Cruzada contra los sarracenos en la cual se halla implicado directamente Luis IX de Francia.

Efectivamente, el sarraceno también encarna la maldad: su valor es próximo al de la bestia y, tal como vemos en otros textos cuya temática gira en torno

¹⁴ Es preciso decir que el principio de la lucha violenta contra los judíos se desata con motivo del inicio de las Cruzadas y de las predicaciones que de estas se hacen, en las cuales se incide de manera especial en la necesidad de la lucha contra el infiel.

En Francia la situación de éstos no se tornará francamente negativa hasta los siglos XII y XIII, arreciándose las persecuciones contra este grupo en la época de Luis IX, el cual en 1245 decreta la cruzada contra los albigenses, en 1253 marcha a Tierra Santa, desde donde sigue persiguiendo a los judíos, hasta que en 1284 suprime el Talmud. Su política era la de eliminar cualquier brote de diferencia religiosa. H. H. BEN SASSON et ali, *Historia del Pueblo Judío*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 3 vols, vol. II, p. 560.

a la cruzada, éstos son representados como portadores de valores infernales, y como poseedores de fuerza bruta, pero en una obra en la que se trata la contaminación de un cristiano por parte del mal, bien podemos centrarnos en un personaje que según las creencias cristianas era el opuesto a Cristo por antonomasia —deicida y ciego ante sus epifanías—, y del que se temía en la Edad Media que contaminara a los cristianos de su error, lo cual constituyó uno de los pretextos —no los motivos reales— del aislamiento y, a veces, de la expulsión de éstos.

Por otra parte, la persecución violenta contra los judíos está estrechamente relacionada con la lucha contra los sarracenos, ya que ésta primera se desencadena en un momento en el que las Cruzadas se empiezan a predicar: se trata de un movimiento apocalíptico que tiende a perseguir tanto al infiel de Tierra Santa como al que está en el propio país.

Pero la situación de franca oposición a Cristo y a los cristianos por parte del judío, unido a las condiciones de coexistencia que se producen entre éste y la comunidad cristiana, justifica el hecho de que se convierta en un elemento negativo próximo. Esa situación negativa hace que está en disposición de absorber características propias de otros grupos marginales, precisamente en virtud de la característica común a todos ellos: la alteridad.

Dahan cita como apoyo a Blumenkranz en su obra *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Age sur les juifs et le judaïsme* el cual dice «le magicien ne sera pas représenté en juif, mais comme un sarrasin. Le contexte historique ayant changé, l'auteur change sans hésitation les personnages de son modèle»¹⁵.

No obstante, esta indicación nos hace pensar que, en muchos casos, variaría el sistema de representación, pero no necesariamente la naturaleza del personaje¹⁶.

El mismo Blumenkranz en su obra *Le juif au miroir de l'art chrétien*, expone que, ya desde el siglo XII, en muchas escenas de la Pasión, los miembros de la Sinagoga aparecen tocados con turbantes; por otra parte, no podemos olvidar cómo en el *Mistère de la Sainte Hostie*, el judío jura por «Mahomet», o

¹⁵ BERNHARD BLUMENKRANZ, *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Age sur les juifs et le judaïsme*, París, La Haye, 1963, p. 228, cit. por G. Dahan, obr. cit., pp.

¹⁶ De todas formas, Gilbert Dahan en su artículo «Les juifs dans le théâtre religieux en France du XIIe au XIVe siècles», in *Archives Juives*, 13, 1977, pp. 1-10, a pesar de que deja constancia de la ambigüedad de la presentación de Salatin, no deja de considerar la entidad judía de este personaje, reconociendo la diferencia entre peligro cercano —judíos— y peligro remoto —sarracenos—.

los miembros de la Sinagoga son representados en el *Mistere de la Vengeance de Nostre Seigneur* como practicantes de cultos paganos¹⁷.

En la escena hay algo más que un problema teológico: se trata de un cristiano que ha visto peligrar su alma a causa de su ambición aprovechada por uno de los personajes negativos que convivía con él en un tiempo y un lugar, lo cual hacía que el peligro resultara más cercano que si se hubiera representado al diablo o la tentación en abstracto; y, desde luego, el judío, como antes hemos indicado, es una de las representaciones más tangibles¹⁸.

La obra pretende presentar la elección por parte del hombre entre el bien y el mal. Dice Stéphane Gompertz, que en ella se «insiste sur la libre détermination de son personnage, mais en même temps le clerc semble bien minuscule face aux deux mondes entre lesquels il oscille»; de hecho, según este mismo autor, Rutebeuf es el único que se atreve a presentar dramáticamente la caída de Théophile como el desplazamiento hacia el diablo por la sensación de abandono por parte de Dios que el héroe experimenta¹⁹.

Es ese deseo por parte del autor de presentar el pecado y el arrepentimiento como cuestiones familiares al espectador, lo que, a nuestro juicio, lo ha conducido a dramatizar la acción sobre un tópico —el vasallaje— que reproduce la

¹⁷ Blumenkranz ofrece testimonios de representaciones gráficas en las que aparecen judíos, en el escenario de la pasión tocados con turbantes; asimismo el propio Judas, a veces aparece caracterizado de una forma semejante. BERNHARD BLUMENKRANZ, *Le juif au miroir de l'art chrétien*, París, Études Augustiniennes, 1965.

Las otras obras a las que hacemos referencia son *Le Mistere de la Sainte Hostie*, Aix, A. Pontier, 1817; *Vengeance de Nostre Seigneur Jesu Crist*, París, Alain Lotrian, 1539.

Los judíos son considerados como «les pires des impies et les vrais fils de Satán» BERNARD LAZARE, *L'antisémitisme, son histoire et ses causes*, París, Hachette, 1982, p. 95. Tanto la postura del judío ante el cristianismo, como el valor que le confiere su actitud y su función en la historia mítica, lo sitúan en el grupo de los excluidos.

El judío es el «otro» con respecto a unos valores establecidos. Es ése el motivo de la frecuencia de las acusaciones de las que es objeto, como por ejemplo, el de considerarlos culpables de acciones atroces contra Dios y la comunidad cristiana: como son las profanaciones o la brujería, que más bien eran achacables a otros grupos marginales, en este caso, el de los herejes. No obstante, esa categoría compartida de exclusión negativa, hace posible esa absorción de semas.

¹⁸ Esa proximidad sugerida por la aparición en el escenario de un judío integrado en la misma época en que tiene lugar la acción hacía aparecer la imagen del judío como algo mucho más peligroso que los propios judíos de la Pasión, ya que se mostraba cómo se conducían según las creencias de la Edad Media los judíos que con ellos convivían. Un buen ejemplo de ello es el *Mistere de la Sainte Hostie*, en el cual un judío es hallado culpable de profanación.

¹⁹ STÉPHANE GOMPERTZ, «Du dialogue perdu au dialogue retrouvé. Salvation et détour dans le "Miracle de Théophile" de Rutebeuf», in *Romania*, 100, 1979, pp. 525-526.

vida social de la época y sobre dos unidades culturales²⁰ —María y el judío— que en el seno del mito cristológico eran la encarnación de dos principios abstractos —el bien y el mal—, y cuya dualidad se hallaba reforzada por factores sociológicos, y tenía repercusiones de la misma índole.

Observamos, pues, como esa voluntad de materializar lo absoluto, hace que la integración de Salatin en el ámbito infernal se exprese mediante la presencia de una familiaridad inusitada en sus coloquios con el diablo; esa misma finalidad motiva que Théophile se vea sujeto al Infierno por los mismos cauces «legales» que se sometería a un ser humano; y por esa misma razón, la elección del bien y el mal se expresa mediante la ubicación del personaje en un espacio significante.

²⁰ La «unidad cultural» es una idea abstracta, que procede de una convención cultural que se ha fijado en el seno de una sociedad.

UMBERTO ECO, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1985 (3.ª), p. 82.