

# LA TRADICIÓN MEDIEVAL EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA. *DIMONIS DE COMEDIANTS*

María José SÁNCHEZ MONTES  
mariaj@ugr.es  
*Universidad de Granada*

Fernando Lázaro Carreter comenzaba su *Teatro Medieval* afirmando que «la historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia»<sup>1</sup>. Que Lázaro Carreter hablase de ausencia en el caso de una tradición de casi diez siglos resulta cuando menos llamativo, aunque tal afirmación la realizase hace algunas décadas ya y numerosos estudios hayan venido a matizarla e incluso a discutirla.

A mi modo de ver, sus palabras, y de ahí mi interés en esta ocasión en tomarlas como punto de partida para reivindicar una concepción del teatro que es escénica, no pretendían constatar la inexistencia de tradición teatral alguna sino que ponían en evidencia algo que, en general y por razones asociadas entre otros motivos a lo efímero del hecho escénico, constituye casi una constante para una manera de entender el teatro bastante extendida incluso en nuestros días. Me refiero a la idea de que si no existe texto dramático literario no existe tradición teatral. En ese sentido Lázaro Carreter apostaba claramente por el concepto de lo teatral asociado a lo literario, en detrimento de lo escénico, y junto con el modo en que daba cuenta de la sustitución del drama que tuvo lugar a partir de la caída del Imperio Romano. subrayaba no sólo su decidida apuesta por el teatro como un fenómeno textual sino también su falta de aprecio por aquellos «mimos e histriones, que realizaban ejercicios gimnásticos, ejecutaban bufonadas, pantomimas, burdas parodias mezcladas con comentarios satíricos, bailaban y hasta desnudaban sus cuerpos»<sup>2</sup>, como si además aquellos cuerpos fuesen un elemento ajeno a lo teatral.

Hace algunos años afirmé que en el contexto occidental, y mediante un proceso que se inicia con la recuperación de las ideas de Aristóteles, se asienta a partir del siglo XVIII y culmina en el siglo XIX, acaba por consolidarse la unión indivisible entre el término teatro y la literatura dramática,

---

<sup>1</sup> Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1965, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*

ante la concepción que queda conformada fundamentalmente a partir del siglo XVIII de que existe una unión indivisible entre teatro y literatura dramática así como una consecuente dependencia del primero respecto a la segunda, surge entonces la pregunta: [...] ¿cómo ha llegado la palabra a ocupar un lugar tan preponderante en el espectáculo teatral que la sitúa muy por encima del resto de los elementos escénicos?<sup>3</sup>

Esta circunstancia, bajo mi punto de vista, no dejaba de ser producto también de una cierta proyección del concepto de literatura instaurado en el siglo XIX:

Entre los siglos XVIII y XIX [se] impone una manera de concebir y entender el teatro que se presenta a sí misma como universal y ahistórica. A partir de ese momento y de manera cada vez más extendida en Europa, se comienza a sentar una nueva noción de *teatro* asociada al texto dramático, que es calificado además de *literario* de tal manera que se trasladan al ámbito de la escena las características conformadoras del concepto de literatura<sup>4</sup>.

Así, en demasiadas ocasiones se utiliza el término teatro de manera ambigua, aparentemente englobando todo lo que implica, es decir tanto el texto si lo hubiera como la representación. No obstante lo que en realidad subyace en esa concepción es la idea de que el texto dramático es el único depositario de la especificidad teatral y que si no hay texto previo no existe teatro y por tanto tampoco tradición. En ese sentido, sería quizá más adecuado subrayar que tales afirmaciones parecen querer referirse a una ausencia que tiene más que ver con el texto dramático que con el espectáculo, y sin embargo acaban englobando en la carencia de textos *literarios* toda una tradición que no sólo no es inexistente sino que en el caso concreto de la medieval más que textual es escénica. Por otro lado esta circunstancia sobre la que podríamos llenar cientos de páginas se ha traducido en discontinuidad a la hora de escribir la historia del teatro, o mejor dicho de las puestas en escena.

Si atendemos a estudios más recientes sobre el teatro medieval es notable una más que loable y muy necesaria recuperación de textos y una cierta reconstrucción a través de ellos de la tradición teatral medieval<sup>5</sup>. No obstante el trabajo llevado a cabo desde el ámbito filológico con éxito ha venido a llenar un vacío que sobre todo tiene que ver con los textos. Mi propósito sin embargo no es el de entrar en ese

<sup>3</sup> M.<sup>a</sup> José Sánchez Montes, *El cuerpo como signo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>5</sup> Fundamentales en ese sentido son los estudios de Pedro Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas literarias y culturales*, Madrid, Gredos, 2005, y de Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.

espacio, ni mucho menos discutirlo sino contribuir de algún modo a encontrar conexiones entre ciertas tradiciones medievales vinculadas a la realidad escénica contemporánea. Considero entonces que para completar ese vacío al que Lázaro Carreter se refería, se hace necesario reconstruir en cierta medida la realidad textual y escénica del momento, aspecto sobre el que hay numerosos estudios, pero también rastrear su proyección en algunas prácticas teatrales recientes.

En ese sentido, mi objetivo en esta ocasión es reivindicar que lo teatral medieval-renacentista puede mantener una vinculación a veces contestada o a veces inexistente con lo dramático literario pero que no deslegitima la práctica artística escénica como tal ni la hace en consecuencia desaparecer. Además y en relación con todo ello quisiera destacar la importancia de ciertas tradiciones escénicas, en concreto aquellas que tienen que ver con la presencia del demonio medieval en espectáculos contemporáneos.

Incontestable es el hecho de que existe en la sociedad medieval en general, y evidentemente en sus prácticas artísticas en particular, una especial predilección por la imagen del demonio, por lo que el ámbito de lo escénico-teatral no iba a ser una excepción. Este interés, así como el intento de atender a concepciones y funciones otorgadas a esta figura, pueden arrojar cierta luz a la hora de interpretar algunas de sus apariciones en la escena contemporánea. En ese sentido, y partiendo de las palabras de Juan Paredes acerca de la necesidad de aceptar la interpenetración de lo cotidiano y lo fantástico «para poder comprender el mundo medieval, donde lo sobrenatural y lo maravilloso es aceptado precisamente porque se inscribe en un contexto que lo acepta y lo explica y que no es comprensible desde la perspectiva actual»<sup>6</sup>, podríamos decir que ciertas experiencias escénicas contemporáneas pueden ser justificadas desde el conocimiento del papel que juegan justamente lo sobrenatural y lo maravilloso en el mundo medieval. Así, a través de estas líneas, quisiera establecer de qué modo determinados modelos y prácticas medievales, en este caso aquellas donde la presencia del demonio es más que prominente, pueden tener todavía una destacada vigencia en la escena contemporánea y en particular en la reciente escena española. Es esta tímida y modesta incursión en el terreno de la tradición medieval un intento de verter alguna luz, no sobre la tradición de partida sino sobre los vínculos con la creación más contemporánea. En concreto me centraré en un espectáculo teatral, *Dimonis*, y además exclusivamente en el contexto de su estreno en Granada, donde fue parcialmente malentendido por lo que considero tiene que ver con un desconocimiento de la tradición medieval de la que el espectáculo bebía.

---

<sup>6</sup> Juan Paredes, «Ángeles y demonios en el imaginario y en la literatura del Medioevo», en Id. (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada, 2012, p. 15.

Els Comediants, artífice del espectáculo que me ocupa, constituye uno de los grupos más consolidados del panorama teatral español desde el final de la dictadura franquista y hasta nuestros días. Se habían dado a conocer en junio de 1972 en el Instituto del Teatro de Barcelona con su espectáculo *Non plus plis*, y desde ese momento y hasta el estreno de sus *Dimonis* en 1981 habían producido cuatro espectáculos más, *Catacroc*, que tuvo dos versiones, una infantil y otra para adultos, *Plou i Fa Sol*, *Apoteosic Sarao* y *Sol Solet*<sup>7</sup>. *Dimonis*, que sería el sexto espectáculo de Comediants, se ha mantenido vivo durante más de tres décadas y la compañía todavía lo representa ocasionalmente. Me interesa en esta ocasión remontarme a los años ochenta del pasado siglo, en concreto a la noche del 28 de mayo de 1984 en la que se estrenó en la ciudad de Granada<sup>8</sup>.

Como quedaba señalado desde el propio título, *Dimonis* se trataba de un espectáculo que tenía al demonio como protagonista y centro de su dramaturgia. Además el espectáculo, que se desarrollaba siempre de noche y fuera de los escenarios convencionales, servía entre otras cosas para reivindicar el espacio público y conquistarlo. Se trataba así, de un pasacalles que consistía en una suerte de procesión de corte carnavalesco protagonizada fundamentalmente por unas figuras vestidas como demonios que rodeadas de fuego corrían y se mezclaban entre el público. Estos demonios y dragones histriónicos daban y recibían golpes, empujaban, corrían, huían, portando petardos y cohetes mediante movimientos descoyuntados y exagerados. El espacio escogido para la representación siempre era una plaza, una calle, una zona abierta de la ciudad donde, o bien por el propio espacio o bien por la arquitectura, la intervención resultase idónea. A través de esas imágenes de fuego, estos diablillos transformaban mágicamente el entorno escogido y lo convertían no ya en un elemento significativo y un signo del espectáculo sino claramente en elemento condicionante de la puesta en escena y determinante para la construcción del mismo. Junto con el espacio y en relación con él era importante la presencia del público, y ambos, espacio y público, convertían en única la representación, algo que acentuaba el componente efímero del hecho teatral.

<sup>7</sup> Para un recuento de sus primeros quince años de trayectoria: *Comediants 15 años. Cuadernos El Público*, 27 (1987).

<sup>8</sup> En esta ocasión no afronto la interpretación de este espectáculo dentro de las premisas del teatro independiente, no obstante entre los títulos reseñables para conocer el contexto de formación y actuación de Comediants, habría que destacar: Manuel Aznar Soler (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996; Alberto Miralles, «Esos chicos tan simpáticos del teatro independiente», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1981; Fermín Cabal y J.L. Alonso de Santos, *Teatro Español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985; César Oliva, *Teatro español del siglo xx*, Madrid, Síntesis, 2002; César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989; José Antonio Sánchez, «El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000», *Gestos*, 11/19 (2004), rev. 38.

La música, en directo, combinaba ritmos ternarios, reiterativos y contundentes inspirados, según los propios miembros del grupo confesaban, en composiciones antiguas de tipo folklórico o ritual que acentuaban este carácter en el espectáculo y que creaban una atmósfera de celebración, de fiesta, alegría y gusto por la vida, al que contribuían además el efecto embriagador de la pólvora. Respecto a la presencia de texto fijado previamente, o al uso de cualquier tipo de palabra, más allá de algunas interjecciones del tipo «¡viva nuestro infierno! ¡viva la alegría! ¡vivan los demonios!», el espectáculo carecía de texto dramático-literario escrito previamente o disponible para el espectador o el lector en cualquiera de sus formas impresas. Así, la palabra quedaba arrinconada.

El espectáculo era marcadamente plástico y, con ocasión del repunte de los espectáculos de calle en la España de los años ochenta, retomaba elementos venidos de las tradiciones festivas mediterráneas: los bailes de diablos, los correfocs, la fiesta carnavalesca, la pólvora, etc., y los demonios, sus protagonistas, parecían tomar la ciudad e inducir a sus habitantes al placer de vivir.

*Dimonis* se había estrenado en el año 1981, en la Feria de Teatro de Calle de Tárrega, precedido por un avance del espectáculo presentado en los carnavales de Venecia el 1 de marzo de ese mismo año. En Granada se programaba en la primavera de 1984 en el marco del *II Festival Internacional de Teatro de Granada*, y compartía programa esos días con La Fura dels Baus y su *Accions*. Con anterioridad, el espectáculo de Comediants se había podido ver también en Avignon y en algunas otras ciudades españolas, Sevilla y Madrid concretamente. En su estreno en Granada lo hacía dentro de un festival que aspiraba en palabras de su director Antonio Sánchez Trigueros a «embarcar a la ciudad en la turbulencia del teatro»<sup>9</sup> y a consolidarse como «el festival por antonomasia en Andalucía, durante el cual Granada se convirtiese por unos días en protagonista teatral dentro de la comunidad andaluza»<sup>10</sup>, deseo que se hizo realidad con creces por el éxito en general de aquella edición al que se sumó lo acontecido en torno a los dos espectáculos<sup>11</sup>.

Ambos tuvieron una extraordinaria repercusión a partir de aquella edición del *Festival*, que todavía mantienen en nuestros días, y que convertiría a ambas puestas en escena, y por supuesto a los grupos responsables, en clásicos de la escena contemporánea. En ese sentido sólo habría que recordar que serían La Fura dels Baus y Comediants los encargados de abrir y cerrar respectivamente los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona, hecho que podemos calificar incluso de

<sup>9</sup> Eduardo Castro, «El festival de Granada ultima su programación teatral», *El País*, 2 de mayo 1984.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> En esta ocasión sólo daremos cuenta de lo ocurrido en torno a Comediants y dejaremos lo acontecido en *Accions* de La Fura dels Baus para una futura ocasión.

paradójico a la luz de las circunstancias de sus estrenos en Granada en aquella primavera de 1984. El escándalo y la provocación que rodearon a ambos espectáculos en su momento, quedaban disipados ocho años más tarde cuando sus propuestas eran aceptadas por completo, no sólo por el poder político y cultural sino por un amplísimo sector de espectadores que los asumieron sin ninguna clase de reserva como paradigmas escénicos legítimos y sobre todo como instancias dignas y merecedoras de proyectar la imagen de España ante el mundo en evento de tal magnitud.

Sin embargo me interesa especialmente la representación del año 1984 y su recepción, no sólo por cercana, ya que tuvo lugar en Granada y en el seno de un Festival que conozco bien, sino por el cariz de los acontecimientos de aquella noche. Ellos, bajo mi punto de vista, hacen más necesario explicar el espectáculo, el papel del demonio y su vínculo con la tradición medieval.

¿Acaso estos demonios tenían realmente algo que ver con la tradición medieval?, ¿cuál era su función?, ¿qué representaban?, y por último ¿qué pretendía el grupo catalán con este espectáculo que a mi modo de ver entroncaba la renovación de la escena española contemporánea tras años de dictadura, con nuestras mejores tradiciones medievales?

En Granada los *Dimonis* recorrerían la distancia entre la Plaza del Triunfo, entrando en la Gran Vía para subir hasta el Arco de Elvira, escenario abierto y no convencional, donde se llevó a cabo la mayor parte del espectáculo y todo el despliegue pirotécnico con el que finalizaba el mismo. Al igual que, aunque de manera más tímida, había ocurrido anteriormente en Sevilla, en Granada provocaría que ciertos sectores ultracatólicos y de ultraderecha lo considerasen una ofensa y un ultraje. Tanto fue así que destacados miembros de Alianza Popular, y en concreto una señalada militante, organizaron una suerte de espectáculo alternativo. Mediante diversos medios se convocó a los granadinos a un rosario que se rezó a los pies de la Inmaculada del Parque del Triunfo y que derivó en una procesión formada por ciudadanos fundamentalmente católicos que caminaban por calles aledañas al lugar de la representación de los *demonios*. Esta procesión encabezada por una cruz, es decir, este espectáculo alternativo, comenzaría minutos antes del de Comediants con la pretensión de cruzarse con sus *demonios*. Desgraciadamente, y como era en cierta medida de esperar, el acto derivó en altercado aunque en última instancia fue controlado rápidamente por la policía local de tal manera que, a pesar de los intentos infructuosos para que se suspendiera el espectáculo, cinco mil personas disfrutaron de la *fiesta de demonios*. No obstante, y ya con la distancia que nos permite establecer el tiempo transcurrido, podemos analizar el hecho e incluso considerarlo parte del espectáculo, o por lo menos espectáculo paralelo, acen tuando en ambos casos el carácter medieval del mismo, así como

irónicamente el desconocimiento de esta tradición por aquellos que promovieron y secundaron la protesta. Así, aunque un par de disparos, parece ser que con pistolas de fogeo, podrían haber causado que todo terminase en tragedia, irónicamente en Granada se pudo ver un espectáculo diferente al resto: de un lado el carnaval medieval, el de los demonios y de otro el de los opositores al carnaval, la procesión del anticarnaval, la de aquellos que querían que el período medieval se continuara interpretando como período oscuro, donde los demonios tendrían un papel y un carácter diferente.

Los demonios medievales que encontramos asociados a espectáculos teatrales en la Península Ibérica tienen que ver con una tradición fuertemente arraigada en Cataluña, la Comunidad Valenciana, las Islas Baleares, y que actualmente podemos encontrar en los *Ball de diables* o los *Correfocs*. Cataluña, como nos recuerda Joan Anton Benach, es tierra de *diables* como Mallorca pero, «tanto en las islas como en la Península, la configuración del espectáculo o de la danza se modifica de una a otra comarca»<sup>12</sup>.

El *Baile de Diablos*<sup>13</sup> es una representación teatral de la lucha del Bien contra el Mal, y en concreto en algunos lugares los *diablos* conservan la estructura de un entremés original de los siglos XI y XII, y del que hay copiosos testimonios en las celebraciones del Corpus medieval donde servía como acompañamiento para dar un aspecto más espectacular. Los diablillos desfilaban encabezando la comitiva para anunciar su llegada con jaleo de todo tipo, y de manera estrepitosa y ruidosa apartaban al público asistente abriéndose paso en la procesión. Podemos además encontrar la figura del diablo o diablillo en el origen de los bailes hablados. Se trata de un personaje que no necesariamente tiene que ver con la obra que se representa pero que interrumpiendo y entre medias del resto de los participantes hace reír a todos con sus cabriolas. Al finalizar la obra dice unos versos satíricos relacionados con la vida política o pública de la localidad donde se representa.

Pues bien, mientras que en unos lugares conserva la forma descrita, en otros nos dice Benach, se halla incorporado a un ceremonial del fuego, a advocaciones y cultos del santoral cristiano o convertidos en simples comparsas armadas de cohetes que se suman al bestiario fantástico y a los bailes de una determinada fiesta. Monstruos surgidos del optimismo y la celebración de la sensualidad, *Dimonis* se inspiraba en los bailes tradicionales de diablos y rescataba al

<sup>12</sup> Joan Anton Benach, «Crónica de una fascinante transgresión», *Comediants 15 años, Cuadernos El Público*, 27 (1987), p. 20.

<sup>13</sup> La primera noticia escrita sobre un Baile de Diablos, según Joan Amades, al que Comediants recurre en primera instancia para documentarse antes de concebir su *Dimonis*, data del año 1150. Según Amades el acto fue representado en el banquete de la boda del conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV con la princesa Petronila, hija del rey de Aragón y Cataluña. La crónica nos dice que representaba la lucha de unos demonios, dirigidos por Lucifer, contra el Arcángel San Miguel y una cuadrilla de ángeles.



demonio mediterráneo. Sin embargo, Comediants daba un paso más allá y convertía a sus demonios en figuras que representaban las dichas terrenas, aparecían como portavoces de la no oficialidad, protagonistas de la inversión carnalesca a la que se refería Mijail Bajtín. Así, considero que los *dimonis* de Comediants son demonios carnalescos y claro exponente de la tradición de la que nos habla Bajtín. Una de las cuestiones que más preocupaban al pensador ruso era el estudio de las formas populares de la risa así como su diferenciación del uso que había hecho la tradición romántica. Para ello distinguía tres categorías que reflejaban un mismo aspecto cómico del mundo: la primera las formas y rituales del espectáculo, la segunda las obras verbales, y en último lugar el vocabulario familiar y grosero<sup>14</sup>. Bajtín apuntaba igualmente a que en la sociedad medieval el carnaval, la risa y lo cómico ocupaban un lugar destacado en la vida de las personas por ser formas de expresión de su visión del mundo y de la cultura popular que posibilitaban el establecimiento de una alternativa a la oficialidad medieval. Estas formas que pertenecían a la vida cotidiana, se encontraban libres de todo dogmatismo religioso y su ley, única bajo la cual se podía vivir, se fundamentaba en la libertad. Estaban relacionadas además con el espectáculo teatral aunque su lugar preciso se encontrase entre el arte y la vida por cuanto el juego se transformaba en vida real. La idea de renacimiento y renovación universales componen para Bajtín la esencia misma del carnaval, y la risa y la fiesta son sus rasgos fundamentales. Mediante la posibilidad temporal de esta segunda vida, se abolían las jerarquías y aparecía un nuevo tipo de comunicación de lenguaje cuyas formas estaban «impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes»<sup>15</sup>. La parodia se convierte entonces en el elemento fundamental de este lenguaje, una parodia que como la risa carnalesca es ambivalente, alegre y al mismo tiempo burlona y sarcástica.

Sin embargo lo que nos interesa en este caso de la teoría bajtiniiana es el papel fundamental que adquiere el concepto de realismo grotesco, herencia de la cultura popular, cuya concepción puede resumirse en la forma utópica de la fiesta, y en cuya definición precisamente utiliza la figura del demonio para distinguir entre los dos tipos de grotesco, el de la cultura popular medieval y el grotesco romántico, y señala:

El tratamiento de la figura del demonio permite distinguir claramente las diferencias entre los dos grotescos. En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un

<sup>14</sup> Mihail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat & César Conroy, Barcelona, Barral, 1974, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.



despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño (en Rabelais, el personaje Epistemón, de vuelta al infierno, “asegura a todos que los diablos eran buena gente”). A veces el diablo y el infierno son descritos como meros “espantapájaros” divertidos. Pero en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna<sup>16</sup>.

Entiendo entonces que los *demonios* que nos propone Comediants son los primeros, los portavoces de la cultura no oficial, los personajes divertidos, irónicos, ambivalentes, los que incitan a la fiesta, a la liberación, al ejercicio liberador de la inversión que propone el carnaval medieval. Tienen su origen en el teatro medieval realizado en la calle y comparten su misma función, la función a la que se refiere Paredes<sup>17</sup>, irónica, burlesca y ambigua.

Como nos recuerda Joan Anton Benach<sup>18</sup>, los personajes luciferinos de Comediants eran de naturaleza pícara y estaban completamente desprovistos de toda perfidia satánica. Además, como he señalado, no había texto en el que se pudieran encontrar conceptos próximos a la blasfemia, a la heterodoxia, a principios éticos o morales. Se trataba de un despliegue escénico, magistral en la creación de un clímax, el del carnaval, tradición que paradójicamente no puede estar más unida a las de la iglesia católica y que sin embargo muchos, y ciertamente algunos aquella noche en Granada, se empeñaban en olvidar. Considero que uno de los problemas que se evidenciaron en aquella representación tuvo que ver con el hecho de que las personas que se opusieron frontalmente a la celebración del espectáculo carecían de la necesaria información y formación sobre nuestro pasado medieval, y me refiero no sólo a los textos sino a la realidad de las tradiciones escénicas.

Los componentes de Comediants jamás se han sentido hechizados por el artificio arqueológico ni por el ancestro folklórico. Han rechazado el exotismo y el orientalismo porque es la cultura occidental, mediterránea y por extensión cristiana, su terreno de juego. El carnaval, como he señalado antes, es una celebración cristiana y lo único que pretende y pretendía Comediants mediante la imaginaria y el bullicio era poner de manifiesto todo el ritual y el simbolismo resultantes de aquel pacto. Como ya subrayó Xabier Fábregas:

Comediants ha tenido el acierto de rescatar esta criatura popular, de librarse de las definiciones teológicas de los manuales de catecismo.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>17</sup> Juan Paredes, «Ángeles diabólicamente humanos: de lo sobrenatural cotidiano en el cuento medieval», en ed. cit., pp. 285-295.

<sup>18</sup> Art. cit. p. 19.

El demonio mediterráneo no tiene nada que ver con la teología y mucho menos con la teología de procedencia judía. El demonio mediterráneo es un fauno de las simas que puesto a trotar por la superficie de la tierra, frenéticamente, pone en cuestión todos los tabúes establecidos por las convenciones que nuestra sociedad ha ido tejiendo. El éxito del alud demoníaco de Comediants [...] y la fenomenal pirotecnia que les acompaña constituyen el triunfo – lúdico, pero efectivo– de cuanto nos ha sido escamoteado<sup>19</sup>.

Augusto Boal, en su *Teatro del oprimido*<sup>20</sup>, se había referido a la transformación de la fiesta en teatro y la consecuente pérdida del elemento corporal. Así, señalaba que al principio el teatro fue canto dítirámico, carnaval, fiesta, para posteriormente las clases dominantes adueñarse de él y construir sus muros divisorios, primero entre el pueblo, los espectadores y los actores, y posteriormente entre los actores, los protagonistas y el resto.

A través de la recuperación del espacio urbano, Comediants quería volver a los orígenes del teatro, a la fiesta, y romper los muros, acabar con las barreras. Y para llevarlo a cabo, qué mejor modelo que el del espectáculo medieval. Retornan así, a la idea del teatro como fiesta y como tal al acto de transgredir los géneros tradicionales y los hábitos del espectador, y consiguen finalmente hacer accesibles, inteligibles y participativos los géneros festivos. No ridiculizan, aunque paganizan los ritos y rescatan las tradiciones. Comediants y sus *demonios* desplegaban, y todavía despliegan ante nuestros ojos, una realidad que reivindica el periodo medieval, que lo reclama, que denuncia que no constituye un vacío escénico en absoluto, en todo caso una tradición en algo perdida y sobre todo pretendidamente olvidada. Los espectadores de aquella noche de mayo de 1984, y muchos más durante las décadas siguientes, fueron privilegiados testigos de aquello.

Recibido: 28/03/2016

Aceptado: 20/10/2017

<sup>19</sup> Xabier Fábregas, «Comediants: demonios mediterráneos», *El Público*, 1 (1983), p. 7.

<sup>20</sup> Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, Barcelona, Alba, 2009.



## LA TRADICIÓN MEDIEVAL EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA. *DIMONIS* DE COMEDIANTS

RESUMEN: En más de una ocasión se ha señalado la ausencia de tradición dramática medieval, que además se ha extrapolado a la carencia total de tradición escénica en el contexto occidental. Sin embargo, es incontestable que existió una tradición teatral durante la Edad Media, que incluso mantiene ciertos vestigios en el teatro contemporáneo. A través de este artículo se pretende reconstruir un vínculo, en concreto el del demonio medieval, con un espectáculo emblemático para la tradición escénica contemporánea española, *Dimonis* de Comediants, que espero contribuya a la mejor comprensión del espectáculo en su propio contexto y a la recuperación de esa tradición a veces pensada como inexistente.

PALABRAS CLAVE: *Dimonis*, Comediants, teatro contemporáneo, Festival Internacional de Teatro de Granada, demonio medieval.

## MEDIEVAL TRADITION IN CONTEMPORARY THEATRE. *DIMONIS* BY COMEDIANTS

ABSTRACT: Often has the lack of medieval drama texts been interpreted as a lack of theatre tradition altogether. Nonetheless, there was a theatre tradition during the medieval period that extends all the way to the contemporary theatre. Through these pages, I intend to give an account of the link between the medieval daemon with a contemporary Spanish emblematic performance, *Dimonis* by Comediants, with which I hope to contribute to a better understanding of it as well as to reconstruct a tradition once thought as non-existent.

KEYWORDS: *Dimonis*, Comediants, contemporary theatre, Granada International Theatre Festival, Medieval daemon.