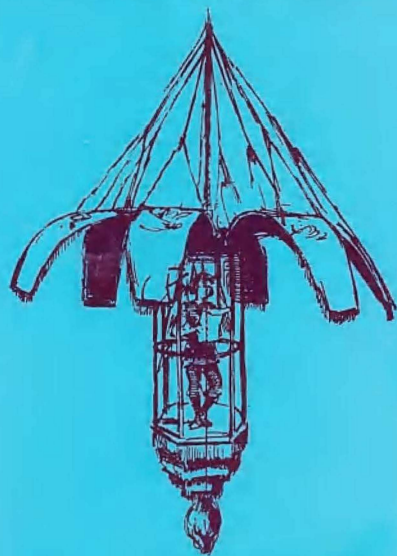


JESÚS-FRANCESC MASSIP

TEATRE RELIGIÓS
MEDIIEVAL
ALS PAÏSOS
CATALANS



17

MONOGRAFIES DE TEATRE
INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Monografies
de
Teatre
17.

JESÚS FRANCESC MASSIP

TEATRE RELIGIÓS
MEDIEVAL
ALS PAÏSOS CATALANS

PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

EDICIONS 62

Barcelona

MONOGRAFIES DE L'INSTITUT DEL TEATRE. DIPUTACIÓ DE BARCELONA.
INSTITUT DEL TEATRE, Carrer Nou de la Rambla, 3 i 5 (Palau Güell),
08001-Barcelona.

Coberta de Jordi Fornas, il·lustrada amb un dibuix de la magrana del
Misteri d'Elx.

Primera edició: desembre de 1984.

© Jesús Francesc Massip, 1984.

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta): Institut
del Teatre, de Barcelona. Realització: Edicions 62 s/a., Provença, 278,
08008-Barcelona.

Imprès a Nova-Gràfik, Puigcerdà 127, 08019-Barcelona.

Dipòsit legal: B. 40.725 - 1984.

ISBN: 84-297-2224-6.

AGRAÏMENTS

Al meu pare, que m'inicià, amb passió, als estudis artístics i històrics i que em posà a l'abast l'Arxiu Municipal de Tortosa i les primeres dades documentals sobre l'espectacle medieval.

A la meva mare, que ha seguit, dia a dia, la redacció d'aquest treball, en un llarg estiu inoblidable.

Al doctor Ricard Salvat, entranyable mestre i amic incondicional, que m'ha ofert, any rera any, l'orientació i el suport més abundant, i que ara ha accedit a presentar, amb generositat i afecte, aquest meu primer llibre.

Al doctor Amadeu J. Soberanas, que tantes valuoses indicacions va fer-me en el procés d'elaboració d'aquest estudi.

A la doctora Josefina Mateu, pel rigorós mestratge paleogràfic que m'oferí en els anys d'estudiant.

Finalment a Xavier Fàbregas, que ha fet possible aquesta publicació.

A propòsit del llibre de Jesús Francesc Massip

Es per a mi motiu de gran satisfacció poder presentar el primer assaig del meu alumne i col·laborador Jesús Francesc Massip. Aquest treball, amb el títol *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, és, de fet, la tesina de llicenciatura que va ser presentada el 28 de setembre de 1982 i que obtingué la màxima qualificació. El tribunal era compost pel doctor Alexandre Cirici, en qualitat de president, el doctor Amadeu J. Soberanas com a vocal i el qui signa aquestes ratlles com a director del treball.

Una part d'aquesta tesina va ser presentada també al Simposi d'Història del Teatre sobre «L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre», que tingué lloc a Sitges els dies 13 i 14 d'octubre de 1983. Vàrem poder comprovar que el treball de Jesús Francesc Massip sorprenia, per la seva maduresa i la seva claredat metodològica, els grans especialistes en teatre medieval i renaixentista que s'aplegaren al Maricel suburenc.

L'any 1965 vaig tenir ocasió d'intervenir en el III Corso Internazionale di Storia del Teatro, que tingué lloc a Venècia entre els dies 15 i 25 de setembre, organitzat per l'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale. En aquella avinentesa vaig tenir també accés als treballs que s'havien fet en els dos anys anteriors. Entre aquests m'agradaria destacar, per la seva importància, els següents: «The Elizabethan Stage» i «The Development of Elizabethan Drama» d'Allardyce Nicoll, «Il teatro del Rinascimento nei paesi slavi» de Filip Kalan Kumbatovic, «Das Theater der Renaissance in Deutschland» de Günter Schöne, «Das österreichische Theater im Zeitalter der Renaissance» de Heinz Kindermann, «Le Théâtre Français de la Renaissance. I. — Des Mystères à la tragédie irrégulière. II. — De "Pathelin" à Larivey» de Robert Garapon, «La Scenografia Italiana del Rinascimento» d'Elena Povoledo, «Il Teatro Italiano del Rinascimento» de Natalino Sapegno.

Més interès varen tenir per a nosaltres algunes de les ponències presentades en els cursos anteriors, sobretot perquè es tractava de temes medievals i de dramàtiques locals o pertanyents a nacionalitats de demografia escassa, cosa que ens va permetre d'establir algunes relacions amb el que succeïa a casa nostra. Voldríem també assenyalar, en aquest sentit, les comunicacions presentades pels següents professors: Jacques Chailley («The French Medieval Theatre»), Paolo Toschi («The Italian Theatre of the Middle Age»), Nicola Mangini («Problems of the Mediaeval Theatre in Europe»), referents al I Corso, i Julian Lewanski («Le théâtre médiéval en Pologne»), Adolf Scherl («Le théâtre tchèque médiéval»), Allardyce Nicoll («Le théâtre de Shakespeare»), Alfredo Obertello («Shakespeare et l'Italie»), Guillermo Díaz-Plaja («Les origines du théâtre dans la Péninsule Ibérique»), W. H. Beuken («Le théâtre du Moyen Âge dans les Pays Bas»), Antonio Viscardi («Le théâtre laïque en Europe»), André Mirambel («Le théâtre Byzantin»), referents al II Corso. Especial interès per a nosaltres va tenir l'esplèndida aportació del professor Tibor Kardos, que va parlar sobre «Le théâtre hongrois du Moyen Âge». Aquest treball ens va fer adonar que, sense caure en la temptació dels esquematismes, els teatres locals o de població reduïda solen tenir unes característiques molt semblants. Les grans dramaturgies tenen la possibilitat de crear un teatre renaixentista o de passar, d'una o altra manera, per la gran experiència enriquidora del Renaixement. Els teatres minoritaris acostumen a tenir la seva màxima expansió durant l'Edat Mitjana i, sovint, no poden tenir accés, per qüestions de raó política, a tot el que comporta l'obertura d'horitzons intel·lectuals, científics i polítics del Renaixement. Per totes aquestes raons, aquests països hauran d'esperar el gran fenomen del Romanticisme per tornar a trobar, en el món del teatre, aquella identitat que ja havien plenament definit durant l'època medieval. El fet és que les dramaturgies hongareses, txeques, de les diverses nacionalitats iugoslaves, poloneses i, naturalment, també la catalana, tenen aquestes característiques. El nostre teatre clàssic és el medieval i cada cop, gràcies a les aportacions que es van produint i, entre elles, la que acaba de fer el professor Jesús Francesc Massip, es va demostrant cada vegada més.

Tenint en compte totes aquestes consideracions, quan, gràcies a la Secció d'Estudis Històrics de l'Institut Italià de Cultura de Barcelona i a l'ajut de la Universitat de Barcelona, l'Institut d'Experimentació Teatral que dirigeixo va tenir la possibilitat d'or-

ganitzar un congrés internacional sobre història del teatre, vàrem considerar que convenia donar una gran importància al teatre medieval i al pre-renaixentista. Pensàvem que calia homenatjar a tots els especialistes que, a casa nostra, d'una manera callada i, sovint, heroica, han anat treballant per donar a conèixer el nostre teatre medieval. Invitàrem a tothom i la majoria dels nostres estudiosos varen poder ser-hi presents, fent així possible que els participants estrangers quedessin absolutament admirats i interessats pel nostre riquíssim teatre medieval. A la cita de Sitges s'hi varen presentar les ponències següents: «Els moralistes front l'espectacle medieval» de Josep Hernando, «Notícia del drama assumpcionista del XVI» d'Amadeu J. Soberanas, «El teatro navideño medieval en la cultura catalana: la fuerza de la tradición legendaria» de Ferran Huerta, «Lo spettacolo alla corte di Pesaro e Urbino nel 1475. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore» d'Elisa Garbero Zorzi, «Perduración del paradigma anti-semita medieval en el teatro de Lope de Vega» de Joseph H. Silverman, «Firenze e Lione nei festeggiamenti per le nozze di Maria Regina» de Sara Mamone, «La Vita Nuova del Buffone» de Cesare Molinari, «Breu notícia sobre el teatre a la Cort de la reina Germana de Foix» de Xavier Fàbregas, «Autor-actor: ¿Pero es que no hubo un teatro profano medieval español?» de José María Díez Borque, «La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro» de Luisa de Aliprandini, «El teatro popular vasco en la Edad Media y en el Renacimiento: las Pastorales, los xaribaris y las tragicomedias de Carnaval» de Patrizio Urkizu, «La compagnia dei comici Confidenti al servizio di Don Giovanni dei Medici» de Siro Ferrone, «Teatri degli attori, teatri degli spettatori» de Ferdinando Taviani, «El teatre assumpcionista medieval als Països Catalans» de Josep Romeu i Figueras, «La ideología teatral en Lope de Vega» de Mario Rodríguez Alemán, «Las influencias de la Comedia del Arte en España» de María de la Luz Uribe. Ja hem parlat de l'aportació del professor Maspip, que, concretament, va exposar el tema de «L'evolució de l'espai escènic medieval als Països Catalans», part del qual es pot trobar publicat al «Serra d'Or» del desembre de 1983 (*Una revivificació del drama medieval: la representació de l'Assumpció a la Selva del Camp*). A la trobada de Sitges vàrem tenir especial interès a retre un homenatge a la gran personalitat del professor Ludovico Zorzi, un dels millors historiadors del teatre d'aquests últims anys. Jo em vaig encarregar de fer la semblança del professor Zorzi, desaparegut recentment, i la seva vídua, la

professora Elvira Garbero, va tenir la gentilesa de voler agair i contestar públicament el record emocionat que, en nom de tots els presents, li vàrem fer.

Com diu, amb gran penetració, el professor Ferran Huerta i Viñas «les representacions religioses en l'àmbit català durant l'Edat Mitjana foren tan abundants i freqüents que no tenen paral·lel en les de la resta de la nostra Península. Per llur varietat i riquesa només poden ser equiparades amb les de França. Les principals abadies catalanes i les catedrals i esglésies majors de Mallorca, València i Catalunya rivalitzaren a crear una forta tradició de representacions iniciades durant l'etapa del primer drama litúrgic. Especialment la seu de la Ciutat de Mallorca constituí un notable centre del drama litúrgic romànic, si jutgem per les nombroses referències fornides pels llibres que registraven els actes del culte, anomenats "consuetes"... Cal suposar, doncs, que l'àmbit català fou una zona privilegiada per al desenrotllament d'aquestes activitats; en tenim una bona prova en l'abundor de prohibicions que les autoritats eclesiàstiques dictaren contra elles; però llur insistència, al llarg dels segles, fou incapaç d'anul·lar la popularitat que obtingueren les representacions».¹ Aquesta riquesa també queda patent en l'extraordinari assaig sobre el *Teatre hagiogràfic* que, a cura del professor Josep Romeu, publicava l'editorial Barcino l'any 1957, on s'analitzen, entre d'altres aspectes, els diferents orígens del teatre hagiogràfic i on, de manera molt especial, es tracta dels aspectes merament teatrals pertanyents al món de l'espectacle que hi ha sempre en el teatre medieval: «El conjunt ens mostra els diferents orígens del teatre hagiogràfic: la litúrgia al fons de tot, les festes patronals i les processons, particularment la de Corpus.»²

La varietat i l'abundància del teatre medieval català es mostra, doncs, fonamentalment, en l'espectacle religiós que es desenvolupa a través de sis cicles essencials: el Cicle de Quaresma o Pasqual, on s'origina el drama més vigorós del teatre cristià: la Passió, Mort i Resurrecció de Jesucrist; el Cicle de Nadal, amb el naixement i l'adoració de l'infant Jesús; el Cicle Veterotestamentari, que acull els passatges més destacats de l'Antic Testament; el Cicle Hagiogràfic, dedicat a les vides de sants; el Cicle Marià, referit a la figura de la Verge, i el Cicle del Corpus, que sintetitza

1. HUERTA I VIÑAS, Ferran: *Teatre bíblic. Antic Testament*. A cura de... Editorial Barcino. «Els Nostres Clàssics», 109-110, pp. 7-8. Barcelona, 1976.

2. ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Teatre hagiogràfic*. A cura de... Editorial Barcino. «Els Nostres Clàssics», 79, p. 5. Barcelona, 1957.

i fusiona, en el marc de la festa ciutadana, el teatre religiós i les pervivències populars de l'altra gran línia de l'espectacle medieval: el teatre profà.

Voldríem insistir en l'aspecte que el teatre medieval és, abans que res, espectacle, i, en el moment en què tots els teatròlegs es preocupen per donar una gran importància a la dimensió espectacle del teatre i fugir de la dictadura del teatre literari, el teatre medieval adquireix una importància decisiva, en la mesura en què la dimensió purament espectacular és clau en la composició mateixa del fenomen teatral medieval. Això fa que un investigador tan savi i avisat com és el professor Josep Roméu, afirmi el següent: «Un aspecte important del nostre teatre hagiogràfic és el de les representacions de la processó del Corpus. Conservem una detallada ressenya de la processó celebrada a Barcelona l'any 1424, i per ella ens adonem que les representacions i les figuracions que hi assistien eren ordenades segons la concepció cíclica del teatre del temps, és a dir, des de la Creació fins als sants i als màrtirs. Aquest teatre relacionat amb la litúrgia del Corpus, la més recent de totes, era ambulant, figurat i representat damunt de "roques" o escenaris mòbils, i a terra, i tenia un dramatisme més limitat que el dels misteris. Per tal de donar-li més amplitud, València adoptà una solució, segons sembla, forastera, consistent a adaptar als misteris processionals el text de misteris preexistents.»³ Sorprenentment seria difícil de trobar en els historiadors a l'ús, en els historiadors d'altres èpoques més valorades del devenir general del teatre, referències tan netes a la dimensió espectacular del teatre que és la que avui dia s'aprecia. També és molt revelador que aquesta perspectiva que tots tenim present a l'hora d'analitzar el fenomen teatral avui fos destacada pel gran escriptor Eugeni d'Ors en la seva aproximació al *Misteri d'Elx*. Després de parlar d'algunes fortes impressions que va rebre al llarg de la seva vida d'espectador teatral, el gran mestre afirmava: «Jamás, empero, en lo que lleva mi historia de espectador y oyente en teatro, he experimentado una emoción tan profunda, como la sentida el 14 y 15 de agosto de 1934, presenciando en el templo de Santa María de Elche, su "Misterio". ¿Me atreveré a confesar que en este efecto de emoción entra sin duda, en considerable manera, la impureza misma del espectáculo; aquélla por la cual se mezclan, en la ópera más antigua del mundo —ópera puesto que íntegramente materia de canto—, elementos de li-

3. Id., id., p. 11.

turgia y hasta de acrobacia? Impureza que también puede ser considerada, y sobre todo sentida, como plenitud: como síntesis de las artes; con significación más amplia todavía que aquella según la cual Ricardo Wagner concibió las representaciones de Bayreuth. Wagner, fundiendo en vívida unidad la música y la palabra, o nuestro imaginero Berruguete —gran sintetizador de las artes también— haciendo coincidir, en los lugares de un culto piadoso destinados a figurar sombras, la plástica, que las proyecta, y el colorido, que las finge, no logran, con todo su genio, la impresión escalofriante de totalidad que los anónimos y probablemente sucesivos, autores del Misterio de Elche.»⁴

No voldríem tampoc deixar de recordar que ja el gran mestre Manuel Milà i Fontanals es referia a aquests aspectes en els seus *Orígenes del Teatro Catalán*, quan afirmava: «Las más antiguas ceremonias de nuestro culto, en los actos simbólicos y en la recitación y canto alternados, ofrecen ya elementos dramáticos, pero no drama propiamente dicho. La transición a esta forma se halla en la recitación por diferentes personas de un escrito en todo o en parte dialogado; mas para que haya verdadero drama es necesario que varias personas se revistan de un carácter ajeno, no sólo en la recitación, sino en la parte mímica.»⁵

Pensem que és molt adequat, doncs, que a partir d'ara l'estudi del teatre medieval es faci sempre des d'aquesta doble dimensió, cosa que, de fet, ja s'ha anat fent, però, sobretot, que els nous investigadors sobre aquesta riquíssima zona de la nostra cultura tinguin també experiència directa del que és la praxis teatral. El professor Jesús Francesc Massip no solament ha tingut una ja llarga experiència com a investigador, cosa que es pot comprovar en els seus diferents articles publicats a «Ebre-Infomes» sobre temes medievals,⁶ sinó que també ha exercit com a

4. D'ORS, Eugenio: *Prólogo*. Dins d'*El Misterio de Elche*, p. 7 (s.n.). Publicación del Patronato Nacional del Misterio de Elche. Elche, 1974.

5. MILÀ I FONTANALS, Manuel: *Orígenes del teatro catalán*. Dins d'*Obras Completas*, vol. VI, pp. 206. Barcelona, 1895.

6. MASSIP, Jesús Francesc: *Les «fembris mundanes» a la Tortosa medieval*. «Ebre-Infomes», núm. 106. Tortosa, 7-II-1980. *El fet dramàtic a l'Edat Mitjana*. «Ebre-Infomes», núm. 174. Tortosa, 4-VI-1981. *Les festes del Corpus*. «Ebre-Infomes», núm. 175. Tortosa, 11-VI-1981. *La procesó del Corpus*. «Ebre-Infomes», núm. 176. Tortosa, 19-VI-1981. *L'espectacle medieval*. «Ebre-Infomes», núm. 177. Tortosa, 26-VI-1981. *Els mites rituals*. «Ebre-Infomes», núm. 178. Tortosa, 2-VIII-1981. *La Cucafera*. «Ebre-Infomes», núm. 179. Tortosa, 9-VII-1981. *Els gegants*. «Ebre-Infomes», núm. 180. Tortosa, 16-VII-1981. *Altres balls i jocs*. «Ebre-Infomes», núm. 181. Tortosa, 23-VII-1981. *La recuperació de la festa*. «Ebre-Infomes», núm.

crític teatral a la revista «Canigó» i a «El Eco de Sitges», entre d'altres llocs.⁷ Però a més a més, ha fet una directa pràctica amb el món del teatre, treballant com a secretari d'organització en els XIV, XV i XVI Festival Internacional de Teatre de Sitges, i, molt particularment, com a responsable del Grup de Teatre de l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona, a més de prendre part en alguns muntatges de la Companyia Adrià Gual, com, per exemple, *El Príncep de Homburg* d'Heinrich von Kleist. La seva tasca al front del Grup de Teatre de la Universitat és reveladora dels seus interessos per la investigació sobre l'espectacle medieval, amb el muntatge d'una «Mostra de Teatre profà medieval»⁸ (Facultat d'Història, 25-V-1983) i l'espectacle sobre textos baixmedievals i renaixentistes *Lo Canonge Ester convidada festes*, presentat a l'esmentat Simposi de Sitges (13-X-1983), a les Jornades Nacionals de Teatre Universitari de Múrcia (7-XII-1983), al Pati de Lletres de la Universitat de Barcelona (7-II-1984) i a la Mostra de Teatre de Vila-Real (18-III-1984).⁹ Amb el mateix grup ha col·laborat en la realització dels espectacles *Concerto grosso per triolins en «A» bemoll* i *Herois de la misèria*, escrits i posats en escena pel director iugoslau, especialment invitat per l'Institut d'Experimentació Teatral, Milan Vuko-

182. Tortosa, 30-VII-1981. En aquest mateix setmanari J. F. Massip ha publicat una sèrie de quinze articles sobre «L'espectacle barroc» (núms. 200-216), especialment dedicats a l'activitat de Francesc Viçenç Garcia.

7. Al setmanari barceloní «Canigó», J. F. Massip hi col·laborà com a comentarista teatral des del novembre de 1981 fins a la seva desaparició (març de 1983). Per la seva temàtica relacionada amb l'estudi de l'espectacle medieval cal destacar els articles següents: *El drama de la Passió*, «Canigó», núm. 761. Barcelona, 8-V-1982. *La festa del Corpus*, «Canigó», núm. 767. Barcelona, 19-VI-1982. *El «Misteri» d'Elx*, «Canigó», núm. 773. Barcelona, 31-VII-1982. Al setmanari «El Eco de Sitges», J. F. Massip duu la secció «Actualitat Teatral» des del novembre de 1981. Cal destacar, també, en relació al teatre català de l'Edat Mitjana l'article *El teatre de l'Assumpció* («El Eco de Sitges», núm. 4708. Sitges, 14-VIII-1982).

8. Aquesta «Mostra» incloïa els dos diàlegs catalans del cançoner de Joan Fernández d'Hixar, editats per J. Romeu i Figueras: *Teatre profà*, vol. I («ENC», núm. 88, Barcelona, 1962); que s'unien dramàticament amb un fragment de la comèdia *Seraphina* de Bartolomé de Torres Naharro, igualment publicat per J. Romeu (*Teatre profà*, vol. II).

9. Posteriorment a la redacció d'aquestes línies «Lo Canonge Ester convidada festes» ha estat presentat al Teatre Romea de Barcelona (8-VII-1984) dintre de la 1a. Mostra Juvenil de Teatre, al I Festival de Teatre de Tortosa (15-VII-1984) i als teatres municipals d'Arbúcies i Vilassar de Mar (10-VIII-1984 i 11-VIII-1984).

tic, muntatges estrenats a la Facultat d'Història (1-III-1984 i 9-IV-1984).¹⁰

Tots aquests interessos aplegats han fet que el treball de Jesús Francesc Massip sobre l'espectacle medièval hagi incidit, especialment, en l'estudi de l'espai escènic, aportant diversos elements de coneixement i noves dades, parcialment o totalment renovadores. Un d'ells és la revisió del nostre teatre antic, no tant des de l'òptica literària i àdhuc filològica, sinó, essencialment, des del punt de vista de l'art escènic; això l'ha dut a un estudi de l'evolució de l'espai escènic que al llarg de l'època medieval, i en el nostre àmbit cultural, discorre per un seguit de modalitats i variants que van des de l'escenari múltiple horitzontal a porta closa dels drames litúrgics de l'Estany, fins al complex escenari vertical dels drames eclesiàstics de València i Elx, passant pel drama urbà de l'Assumpció de Tarragona. Així mateix, cal destacar l'anàlisi de la distribució simbòlica dels decorats en el marc de la representació, d'acord amb la seva naturalesa i les seves característiques, i aplicant-la als textos escollits per aventurar-ne suggestives i indicatives mostres gràfiques. Les mateixes decoracions, la tramoia i els aparells tècnics han estat objecte d'estudi detallat, amb substancioses comparacions documentals que l'han dut a establir que són les penínsules Ibèrica i Italiana les creadores de la forma més complexa de l'escena medieval: l'escenari múltiple vertical, amb documents més antics a la Corona d'Aragó i resultats més desenvolupats a Florència gràcies a l'activitat escenotècnica de Brunelleschi.

Recentment hem assistit a la localitat de Mateus (Portugal) a un encontre titulat «El text i l'acte», on es miraven d'analitzar el que ha estat i podria ser el teatre de 1968 al 2000. Diversos especialistes hi varen participar, entre els dies 26 i 29 d'abril de 1984, i, com sol ser habitual, es varen marcar dues posicions molt clares: els que defensaven l'essència de la teatralitat i els que tornaven a valorar el teatre literari i el retorn al text, com fou el cas del professor Bernard Dort. Contràriament el professor Jean Duvignaud i nosaltres defensàrem la dimensió espectacle en contra del retorn al teatre basat exclusivament o fonamentalment en el text literari. En la seva intelligentíssima comunicació, el professor Duvignaud valorava extraordinàriament el teatre medieval i deia: «És possible que la imatge simbòlica més per-

10. Aquests espectacles foren presentats a l'XI Festival Internacional de Teatre Universitari de L'Aquila (Itàlia) (15 i 16-V-1984).

fecta del teatre d'Occident sigui la del suplici. Suplici de l'individu enmig d'una munió de gent o d'un públic —mort d'Antígona, mort del cristià a la sorra del circ, mort del bruixot damunt la foguera, mort de Hamlet, morts espectaculars...» Però encara anava més lluny: «Ens queda per saber per quina raó les ciutats gregues amb la tragèdia, la romanitat amb el circ, l'Edat Mitjana amb la crema dels heretges, l'Europa moderna amb les genials visions de Lope de Vega, de Shakespeare, de Marlowe, de Racine, testimonien aquestes anades i tornades de la sang i del símbol, de la literalitat i de la transposició, però sempre dominats per la mort d'un sol per al plaer de tots. És dubtós que ens trobem aquí en el domini d'allò que els moderns anomenen "comunicació". Car no es tracta tant de comunicar com d'assistir al suplici concertat, encara que sigui a través de la llengua poètica més bella que l'home hagi parlat, la d'Èsquil, la de Shakespeare. Contràriament l'espectacle es recolza menys en la comunicació que en la fascinació. La fascinació, un estat poc estudiat.»¹¹ Pensem que aquesta fascinació és l'element clau de l'espectacle medieval, i que l'aportació del professor Jesús Francesc Massip ha ajudat perquè es comenci a desvetllar. En tot cas aquesta fascinació serà el camí que ens portarà a la trobada de la nostra veritable identitat teatral.

RICARD SALVAT
abril 1984

11. Aquestes citacions pertanyen a la ponència del professor Jean Duvignaud titulada «Les limites actuelles du théâtre dans l'ensemble de la communication sociale», que va ser llegida el dia 28 d'abril per l'actor Carlos Wallenstein a la Casa de Mateus (Vila Real, Portugal). El professor Duvignaud no hi va poder assistir per malaltia. Hem utilitzat la fotocòpia de la ponència repartida per la Fundação Calouste Gulbenkian, que publicarà, en breu, totes les ponències i els actes de l'encontre «Le texte et l'acte».

1. Introducció

1.1. SELECCIÓ I DELIMITACIÓ

Quan el curs 1978-79 realitzàrem un treball d'història local sobre l'evolució de la pràctica dramàtica a Tortosa,¹ contextualitzada; necessàriament, en el discurs general dels Països Catalans, observàrem, amb sorpresa, la gran importància que adquiria, dintre el seu desenvolupament, el teatre medieval, l'activitat lúdico-pedagògica bàsica d'aquella època.

Els documents arxivístics que utilitzàrem, eren pròdigs en referències dramàtiques, sobretot durant el segle XV, veritable culminació de l'esclat teatral a l'Edat Mitjana, que es perllonga, almenys, durant tota la primera meitat del XVI.

Aquesta evidència ens esperonà a iniciar un estudi en profunditat sobre les manifestacions dramàtiques medievals, que resultaven especialment importants en l'àmbit de llengua catalana. Manifestacions que aviat veiérem que resultaven cabdals en el conjunt evolutiu del nostre teatre.

D'aquesta manera, amb l'estudi i la investigació del teatre medieval, provem de completar, per dalt, l'arbre genealògic del teatre català, tan deteriorat al llarg de la història, orientant el treball cap a una detallada reconstrucció de graons interromputs en la llarga escalada dramàtica des de l'Antiguitat als nostres dies.

Pensem que és l'Edat Mitjana la que posa els fonaments al modern teatre occidental i, molt particularment, al nostre. Pensem també que els Països Catalans justament és en aquesta època quan assolixen el seu punt culminant de maduresa cultural per

1. *Notes d'història del teatre a Tortosa (segles XIV-XX)*. Presentat a l'assignatura «Història de l'Art Dramàtic», impartida pel doctor Ricard Salvat. Departament d'Art. Facultat d'Història i Geografia. Universitat de Barcelona. Curs 1978-1979.

damunt de les altres cultures peninsulars. Uns tan esplèndids moments històrics que s'evidencien en uns no menys esplèndids moments literaris i artístics. De la poesia trobadoresca occitano-catalana al gran Ausiàs March i l'escola valenciana del xv, passant per l'immens Ramon Llull i les primeres produccions de descripció i reflexió històrica, de codificació jurídica, de tractats gramàtics, científics i tècnics, etc. Dels frescos romànics als retaules gòtics, dels monestirs benedictins a les grans catedrals urbanes, palaus civils, construccions públiques ojivals...

A una tal esplendor no podia més que correspondre-hi un paral·lel dramàtic d'intensa vitalitat, l'estudi del qual es fa cada cop més necessari, no només per establir una ben engalzada contínuïtat històrica, sinó per contribuir a l'actual recerca de la nostra autèntica tradició teatral; tradició que cada cop urgeix més de delimitar per tal de definir amb precisió les línies pròpies del teatre català d'avui.

1.2. LA INVESTIGACIÓ SOBRE EL TEATRE MEDIEVAL A CATALUNYA I SITUACIÓ ACTUAL DE LA QÜESTIÓ

La història dels treballs consagrats al teatre religiós català de l'Edat Mitjana ha estat entrebancada per les més diverses dificultats de recerca i investigació: la complexitat dels problemes històrics, feta tant de la llunyania temporal com de la raresa arxivística.

L'estudi del teatre medieval en el nostre àmbit cultural té una primera fita en el treball de l'erudit Manuel Milà i Fontanals sobre els orígens del nostre teatre, editat pel seu deixeble Marcelino Menéndez Pelayo, on es recull gran quantitat d'informació i on es demostra, per primera vegada, l'enorme activitat dramàtica d'imprompta medieval als PPCC.

Aquesta fita es veié eixamplada per Gabriel Llabrés amb el descobriment d'un recull de 49 «consuetes» mallorquines (Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya), nous textos de teatre medieval i noves orientacions per al seu estudi, si bé encara hi ha diverses peces inèdites que caldria treballar.

Les manifestacions més antigues —el drama litúrgic— foren profunditzades, sobretot, per l'escola musicològica que encapçalà Felip Pedrell i que ha tingut el seu més destacat representant

en Higiní Anglès; tasca continuada pel rigor d'un Miquel Querol, president de la Societat Catalana de Musicologia, o, recentment, per M. Carme Gómez i Muntaner. Interessats especialment, però, en l'estudi musical, no s'ha tractat en profunditat el valor dramàtic d'aquest teatre litúrgic, com s'escauria, sobretot, després del panorama general tan ben estructurat per Richard Donovan, que posà sobre la taula l'existència d'una prodigiosa activitat dramàtica en la litúrgia catalana, mereixedora d'un sòlid i particular estudi teatral (espai escènic, escenografia, moviment actoral, etc.).

L'estudi del teatre medieval català s'ha prosseguit, des del punt de vista històrico-literari, amb les interessants aportacions de Jordi Rubió i Balaguer i Pere Bohigas, amb les erudites precisions i riques aportacions documentals de Josep Massot i Muntaner, amb el tractament general dins la història de la literatura catalana de Martí de Riquer o Eduardo Julià Martínez, o el tractament particular, referit a textos veterotestamentaris, de Ferran Huerta Viñas; i, des d'una òptica més teatral, amb la síntesi d'Henri Merimée en el camp valencià, amb els estudis escenogràfics de Guillem Díaz Plaja, amb la cabdal investigació sobre l'espai escènic de William Shoemaker, i, sobretot, amb els fonamentals estudis de Josep Romeu i Figueras sobre els més diversos aspectes de la dramàtica catalana medieval (*La festa del Corpus, Passions i Davallaments, Dansa de la Mort*, hagiografia i teatre profà, etc.), fita indefugible per a l'estudiós del nostre teatre.

A la vegada, l'estudi del veí teatre medieval castellà ha seguit un camí paral·lel, sobretot amb els treballs de Ramon Menéndez Pidal, Àngel Valbuena Prat i Fernando Lázaro Carreter, tot i que les restes anteriors al XVI són molt migrades, mentre que ens resulten d'un interès especial els estudis sobre el teatre basc, concretament sobre la Pastoral (espectacle amb característiques dramàtiques plenament medievals i d'arrels pre-cristianes, que el poble èuscar ha mantingut fidelment fins als nostres dies), entre els quals destaquem el *Teatro Éuskaro* de Labayen,² la *Història del teatre basc* de Patri Urkizu,³ o els estudis de Larzábal, Lafitte,

2. LABAYEN, A. M.: *Teatro Éuskaro. Notas para una historia del arte dramático vasco*. 2 vols. Col. «Auíamendi», núms. 42 i 43. Edit. Auíamendi. Sant Sebastià, 1965.

3. URKIZU, Patri: *Euskal Teatroaren Historia (Saiakera: 1975ko «agora» sària)*, Eskatzeko: Kriselu. Donostia. Imprintatzen du: Ekin, Bilbao.

Mitxelena o Sarasola,⁴ però, sobretot, les específiques investigacions sobre la Pastoral de Georges Herelle,⁵ el Pare Lekuona,⁶ Wentworth Webster,⁷ A. León o J. Saroianhandy.⁸ La vivacitat i la perduració d'aquests espectacles ens ofereixen actualment encara exemples notabilíssims, entre els quals destaca la producció de Junes Casenave Harigile.⁹

Tanmateix, tot i que s'ha escrit abundantament, no se n'han tret conclusions homogènies. S'ha estudiat en profunditat tant el drama litúrgic com els «misteris» en romanç (hagiogràfics, veterotestamentaris, marians), com les Passions i Nativitats, com el teatre anomenat «profà»; però, generalment, ha predominat el punt de vista literari —tractant els drames com a textos literaris—, i la difusió ha estat servida majorment amb articles esparsos en multitud de publicacions periòdiques, de vegades introbables.

Falta, doncs, una autèntica visió de conjunt i un estudi, més que dels textos, dels espectacles que eren susceptibles de produir,

4. LARZÁBAL, P.: *Euskuarazko Teatroa*. Gure Herria. Baiona, 1955. LA FITTE, P.: *La littérature basque*. Ed. Mende berri. Baiona, 1973. MITXELENA, L.: *Historia de la literatura vasca*. Edit. Taurus. Madrid, 1960. SARASOLA, I.: *Euskal literaturaren historia*. Ed. Lur. Donostia, 1973.

5. HERELLE, Georges: *Les Pastorales basques considérées dans leurs rapports avec l'Église*. Gure Herria. Baiona, 1921. Id.: *La musique et la dance au théâtre basque*. Gure Herria. Baiona, 1922. I especialment: Id.: *Études sur le théâtre basque. La représentation des Pastorales à sujets tragiques*. Librairie Ancienne Honoré Champion. Paris, 1923.

6. LEKUONA'TAR, Manuel: *Idaz-lan Guztiak*. 1. *Aozko literatura*. Karda-beraz Bilduma, 22. Vitoria, 1978 (pp. 187-257: «La poesia popular vasca»; pp. 259-540: «Literatura oral vasca»; pp. 599-611: «Paralelo entre la Pastoral suletina y el teatro griego»). 2. *Eusko Etnografia* (pp. 151-159: «Técnica teatral de las Pastorales suletinas»; pp. 163-166: «Gabon-misterioak Euskalerrian»; pp. 529-536: «El teatro y los toros de Calahorra»).

7. WEBSTER, Wentworth: *El teatro popular de los vascos*. Euskalerriren alde, 1911.

8. LEÓN, A.: *Une Pastorale basque: Hélène de Constantinople*. Paris, 1909. SAROIHANDY, J.: *La Pastoral de Perarrúa*. «Bulletin Hispanique.» Bordeaux, 1916.

9. HARIGILE, Junes Casenave: *Ibañeta (Pastoral)*. *Jakin. Arantzazu. Oñati*, 1978. Id.: *Pette Basabúru*, Pastuala Pagolan 1982. Premi «Toribio Alzaga 1981».

Assenyalem també l'espectacle d'Eugenio AROZENA i Xabier LETE utilitzant la forma Pastoral (*Antzerkia deuseztik izatera*. Itxaropena. Zarautz, 1977).

Cf. SALVAT, Ricard: *Primera aproximació al teatre basc*. «Canigó», número 758. «Papers», pp. 12-13. Barcelona, 17-IV-1982. I *Carta a Jack Lang*. «Canigó», núm. 776. «Papers», p. 8. Barcelona, 21-VIII-1982.

cosa que ja s'ha començat a fer, sobretot a França i Anglaterra, i que a casa nostra està, en gran part, per realitzar.

A la vegada, cal tenir presents les pervivències de la dramàtica medieval amb què comptem actualment. Pensem que la intensa activitat teatral desenvolupada arreu dels Països Catalans durant l'època medieval no tingué, en el seu moment oportú (segles xvi-xvii), el sòlid suport polític autòcton que hauria fet evolucionar aquest aspecte de la cultura posant-lo al dia en el discurs general de la història, fins a uns sostres creacionals semblants a les paral·leles cultures castellana, francesa o anglesa. Almenys, però, rebé el suport incondicional del poble, que, en el seu característic afany de tradicionalitat, perpetuaria aquelles formes dramàtiques.

D'aquesta manera, en la festa popular podem trobar motius de tota mena que ens remeten a la pràctica medieval de l'espectacle. Per això ens resulten d'un alt interès els estudis dels costums, tradicions i folklore catalans, que troben una cabdal i exhaustiva compilació en el *Costumari català* de Joan Amades o una interessant aportació en el *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes* d'Aureli Capmany, per citar només els més destacats.

D'altra banda, hem de subratllar molt especialment els intents que s'han fet per posar en escena certs espectacles medievals. En aquest sentit cal destacar, pel seu elevat rigor, la importantíssima tasca de Josep Romeu i Figueras, endegant i dirigint els Cicles de Teatre Medieval durant les seves nou edicions (1961-1969), iniciats amb motiu de l'Exposició Internacional d'Art Romànic auspiciada pel Consell d'Europa, que es realitzaren a l'esplèndid Saló del Tinell barceloní, on, entre d'altres obres, es reconstruïren la *Passió* de Cervera (I Cicle),¹⁰ els drames litúrgics *De tribus Mariis* i *De peregrino* o la peça hagiogràfica *Consueta de sant Jordi* i el castellà *Auto de los Reyes Magos* (escrit, probablement, per un català o gascó aclimatat a Castella) (II Cicle),¹¹ la *Representació de l'Assumpció de madona santa Maria* (III Cicle), la *Representació de la Mort* (IV Cicle), el *Misteri d'Adam i Eva* valencià i la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez

10. CARBONELL, Jordi: *La Passió, misteri dramàtic del segle XVI*. «Serra d'Or», VI-1962, pp. 45-46.

11. CODINA, Josep Anton: *Segon Cicle de Teatre Medieval*. «Serra d'Or», XII-1962, pp. 59-60.

Manrique (V Cicle),¹² l'*Ordo Prophetarum* i el *Cant de la Sibilla*, i el *Auto da Sibila Cassandra* de Gil Vicente (VII Cicle)¹³ o una selecció d'obres de Juan de la Encina (IX Cicle).¹⁴

La direcció escènica del Cicle la dugué a terme Manuel Cubelles, mentre Francesc Albors tenia cura del vestuari i A. Bachs Torné s'encarregava de la luminotècnia.

La part musical fou admirablement assessorada pel doctor Miquel Querol i Gavalrà i interpretada per la Coral Antics Escolans de Montserrat, sota la direcció de Joan Maria Aragonés, acompanyats en la interpretació escènica pel Grup de Teatre Lliure «Retablo». Recordem també que l'any 1959 i el 1960 el grup Teatre Estudi del Rat-Penat de València, a redós del seu president Rafael Llorenç i Romaní, representà tres «misteris» valencians del segle XVI a la plaça de l'Almoina primer i al Teatre Principal després.¹⁵ Es tractava de les peces *Adam o la Creació del món*, *El rei Herodes o la degolla* i *Sant Cristòfol*, úniques restes dels abundosos misteris que es representaven a València en la Festa del Corpus.¹⁶

El mateix any 1960 el Teatre Universitari Ca'Foscari de Venècia presentava al Romea barceloní un *Laudes Evangeliorum*, espectacle sobre les famoses laudes de Perusa (segle XIV), mentre que el 1962 Esteve Albert posava en escena la *Vita Christi* d'Isabel de Villena al Palau dels Reis de Mallorca, a Perpinyà, i el 1966 Feliu Formosa, amb l'EADAG, presentava l'espectacle *L'encens i la carn* format per cinc peces de teatre medieval.¹⁷

Cal no oblidar tampoc la posada en escena que féu Joan Argenter de la *Representatió de la mort*, text mallorquí de la primera meitat del segle XVI donat a conèixer per Josep Romeu. Aquesta escenificació tingué lloc a la Finca Arnús de Badalona l'octubre de 1959 i es va repetir, pel novembre, a l'escola Santa Isabel de Sarrià.

12. CARBONELL, Jordi: *Un «misteri» valencià al Vè Cicle de Teatre Medieval*. «Serra d'Or», XII-1965, pp. 75-76.

13. FABREGAS, Xavier: *VIIIè Cicle de Teatre Medieval*. «Serra d'Or», XI-1968, pp. 108-109.

14. FABREGAS, Xavier: *IXè Cicle de Teatre Medieval*. «Serra d'Or», I-1970, p. 69.

15. CARBONELL, Jordi: *Sobre teatre medieval*. «Serra d'Or», VIII-1960; pp. 21-23.

16. CODONYER, Francesc: *Els «Misteris del Corpus» a València*. «Serra d'Or», VIII-1960, pp. 23-24.

17. MARFANY, Joan Lluís: *L'encens i la carn*. «Serra d'Or», II-1966, pp. 44-45.

2. El fet dramàtic a l'Edat Mjtjana

2.1. L'ANIMAL TEATRAL

Des dels orígens de la Humanitat, l'art ha anat sempre molt íntimament lligat a la màgia i la religió, expressions d'una finalitat única: dominar la natura. L'home es troba davant d'una realitat que no comprèn i que l'excedeix, i necessita de bon principi modificar-la, assimilar-la i interpretar-la, amb la funció primigènia de sobreviure. El mitjà: el treball i els instruments per realitzar-lo. Els fruits: la tècnica, la religió, la filosofia, l'art, ... el progrés.

Els primers artistes foren els qui posaren la natura al servei de l'home. L'element bàsic que possibilita el domini d'aquesta natura és la imitació. Imitació de l'entorn que permet a l'home sentir seva la realitat i apoderar-se'n, per tal d'aclarir els misteris que entranya.

Aquesta imitació es plasmava en la disfressa. Disfressar-se d'animal era una identificació que produïa un sentiment de possessió; l'obtenció de poder sobre la cosa imitada. Sempre la disfressa (i el ritual que comporta) han servit per adquirir un poder, per persuadir. Així ho feien i ho fan els bruixots, fetillers i druides, les sibilles i pitonisses, els sacerdots i altres espècies de mags de la tribu. Però aquesta disfressa també servia per sublimar els condicionaments socials, per alliberar l'home de la realitat opressiva i retrobar-se a si mateix en una prospecció del subconscient.

Estem descrivint els orígens del fet teatral. Els rituals, les cerimònies màgico-religioses (la finalitat de les quals no era solament un mitjà per garantir la subsistència material de l'home, sinó també per assegurar la seva subsistència espiritual i la seva continuïtat social), són els generadors del fet dramàtic. L'emoció col·lectiva que aquestes cerimònies produeixen (catarsi grega) i la

reflexió que, paral·lelament, inciten marcaran les dues línies bàsiques en la història del teatre.

Aquests fonaments rituals i mítics primitius, en el nostre país arriben, en la seva essència, a l'Edat Mitjana, en una societat eminentment agrària que viu molt intensament la tradició autòctona.¹

2.2. LA INTERRUPCIÓ D'UNES FORMES

D'altra banda, el drama clàssic grec i llatí queda interromput ja en els darrers temps de l'Imperi Romà. Pensem que el gran tràgic cordovès Luci Anneu Sèneca (4 aC - 65 dC), autor de nou tragèdies en vers —traduïdes per primer cop per Antoni de Vilarrugat (1336 - c. 1400) al català—, no va poder portar mai a l'escena romana cap obra seva. El teatre literari ja no tenia lloc en el Baix Imperi, i era desplaçat per l'espectacle de masses (amfiteatre i circ) i per les noves formes teatrals que la demanda del públic consumidor anava imposant: farses atellanèses, mims i pantomimes, que assentarien definitivament per a la història l'anomenat teatre d'actor.

El teatre de reflexió havia estat absolutament bandejat. Tot discorria entre l'àgil comicitat del mimodrama, l'estrafeta hilaritat de les comparses de nans, animals ensinistrats i altres «fenòmens», o l'excitant temeritat d'acròbates i funambulistes. En opinió del director teatral francès Gaston Baty (1885-1952),² el desenfrenat desig de realisme de la societat romana condueix als espectacles de circ, on batalles, lluites i combats anaven adquirint verisme en la substitució de l'actor pel condemnat a mort: el cristià o el malfactor que moria realment en escena sota l'urpa d'una fera, el glavi del gladiador o penjat de la creu. Tot era autèntic. Es cremava realment a l'«actor» o es consumava un coit en la representació. La peça teatral clàssica quedava fora d'osques. S'havia arribat a un grau de decadència insostenible.³

1. MASSIP, Jesús Francesc: *El fet dramàtic a l'Edat Mitjana*. «Ebre-Infornes», núm. 174, p. 2. Tortosa, 4-VI-1981.

2. BATY, Gaston - CHAVANCE, René: *El arte teatral*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios, 45. 3a. edic. México - Buenos Aires, 1965.

3. Q. Septimi F. Tertul·lià (c. 160 - c. 240), intel·lectual cartaginès convertit al cristianisme, afirmava en la seva *Apologia contra los gentiles* (es-

2.3. LA NOVA INTEGRACIÓ

Amb aquest panorama d'absoluta preponderància del teatre-espectacle per una banda, i de la festa-cerimònia pagana per l'altra, es trobaria, doncs, l'Església, nou element vertebrador de l'ordre social, que intenta dirigir totes aquestes manifestacions col·lectives, i adaptar-les al nou contingut espiritual que predica: el cristianisme. L'obstinat esforç per consumir aquesta integració es contrapunta amb la irrenunciable tradició popular.

I en un estira i arronsa continuat, l'Església, al cap i a la fi única estructura de poder coherent i àdhuc populista, única dipositària d'una línia cultural sòlida, arribarà a un acord (en uns casos imposat, en altres acceptat) amb el poble.

De bon principi, l'Església condemnarà tot tipus d'espectacle: l'amfiteatre i el circ per raons òbvies (eren el símbol del poder alienador contra el qual es rebellaren els primers cristians a costa de perdre-hi la pell en llurs arenes), i la pantomima perquè quedava el mal gust de boca del mim cristològic de befa i escarni (continuació de les burles infligides al mateix Crist —corona d'espines, canya, flagellació...— en les quals s'havien emprat tècniques pantomímiques). Automàticament, l'ofici de comediant serà maleït per la vida dissoluta i irreverent que comporta, però sobretot, per mostrar-la al poble sobre els escenaris.

Els Pares de l'Església, ben aviat, arremeteren contra el teatre: Tertullià, iniciador de la teologia llatina occidental, escriví un pamflet, *De spectaculis*, on afirmava que «els dimonis han inspirat als homes l'afecció per les representacions», i afegia: «El teatre representa només accions criminals, de furor a la Tragèdia, de llibertinatge a la Comèdia»; i es mostrava especialment preocupat pels «homes que vesteixen com a dones». Cebrià, bisbe de Cartago (c. 205-258) encara anà més lluny declarant que «s'aprèn l'adulteri veient-lo representar». Joan Crisòstom (c. 344-407), home conflictiu amb el poder pel seu popularisme, prevenia l'auditori contra el «plaer que produeixen els espectacles», car «incita a la fornicació, la impudícia i tota mena d'incontinències» i —mal-

crita a Roma l'any 200 i dirigida al Senat) que, en una comèdia dedicada a la deessa Cíbele, l'actor que representava el déu Atis (un malfactor) «va ser efectivament castrat» en escena, i «qui representava Hèrcules Eteu el vàrem veure cremar viu a l'amfiteatre». Cf. TERTULIANO, Q. S. F.: *Apología contra los gentiles*. 2a. edic. Col. «Austral», 768. Buenos Aires. Espasa Calpe, 1947, p. 53.

grat que no s'estava de donar referència de certes representacions a Constantinoble, on els personatges anaven diferenciats per màscares i vestuari, i encarnaven uns arquetipus en consonància amb les farses atel·lanes— concloïa, rotund, que «el teatre és la pesta de les ciutats».⁴ L'ofici d'actor o comediant era considerat propi de «*personas inhonestae*», a qui calia negar l'eucaristia i àdhuc l'accés a les cerimònies cristianes. En el Sínode Provincial d'Íl·beris a Granada (305) —deu anys abans de l'oficialitat del cristianisme— es declarà que «si els mims i pantomimes volen fer-se cristians, primer hauran d'abandonar la seva professió».⁵

Ara bé, el que no podia condemnar de cap manera l'Església, ni atacar frontalment, eren les cerimònies rituals pre-cristianes, tan arrelades en els pobles agrícoles i ramaders de la Romània (per on s'estendrà el poder eclesiàstic). Tanmateix, provarà en tot moment d'integrar-les i assimilar-les al nou ritual cristià: les festes hiemals («llibertats de desembre») seran l'Advent, el solstici d'hivern serà el Nadal, les celebracions primaverals s'estrancaran amb la Quaresma (amb l'única resta d'un Carnestoltes controlat), l'equinocci de primavera serà Sant Josep, les festes agràries de la sega es resumiran en la festivitat del Corpus i el solstici d'estiu esdevindrà Sant Joan.⁶

2.4. PERVIVÈNCIA DE L'ANTIGUITAT CLÀSSICA

2.4.1. CONTINUÏTAT ITINERANT

Això no significa, però, un absolut trencament i un oblit terminant respecte a la dramàtica clàssica. D'una manera més o menys latent, tangencial i ocasional, el llevat del teatre antic fermentarà, en certes ocasions, determinats productes gens menyspreables. A Bizanci, al segle III, s'intenta adaptar l'estructura

4. CASTAGNINO, Raúl Héctor: *Teorías sobre el arte dramático, I*, pp. 35-45. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1969.

Crisòstom constatava fins i tot que «representaven bagasses nues, i tan nues que feien patent el seu sexe». (Cf. BANCES CANDAMO, Fco. Antonio: *Theatro de los theatros*, p. 25, Tamesis Books Limited. London, 1970.)

5. BERTHOLD, Margot: *Historia social del teatro, I*, p. 184. Ediciones Guadarrama. Punto Omega, 177. Madrid, 1974.

6. MASSIP, Jesús Francesc: *El drama de la Passió*. «Canigó», núm. 761. «Papers», pp. 8-9. Barcelona, 4-V-1982.

desafectada de la tragèdia a una *Fugida a Egipte*.⁷ Al monestir de Gandersheim (Saxònia), la monja Hroswitha (c. 935.-c. 973) escriu una sèrie de drames sagrats, en sis actes únics, recollint la tècnica i l'estil de Terenci, que mostren una delicadesa pròpia d'una cultura refinada.⁸ A la capçalera del còdex que recull aquestes obres, Hroswitha aclareix:

«Hi ha molts catòlics, i nosaltres mateixes no podem eximir-nos completament de la imputació, que, atrets per la polida elegància de l'estil dels autors pagans, prefereixen les seves obres a les Sagrades Escripures. N'hi ha d'altres que, encara que estan profundament adherits als escrits sants i no tenen cap relació amb la majoria de les produccions paganes, fan una excepció en favor de Terenci, i, fascinats per l'encant de la manera, s'arrisquen a ser corromputs per la perversitat de l'assumpte. Per la qual cosa jo, la vigorosa veu de Gandersheim, no he vacillat a intentar imitar en els meus escrits un poeta llegit per tanta gent [Terenci], amb l'objecte d'elogiar, en la mesura del meu dèbil talent, la lloable castedat de les verges cristianes, emprant la mateixa forma de composició que ha estat utilitzada per descriure les desvergonyides conductes de dones impúdiques.»⁹

Amb el model d'Eurípides, al món bizantí s'escriu al segle XI una tragèdia sobre la Passió de Crist (*Christos Paschon*) en 2.640 versos, sense agilitat escènica, i, probablement, només per ésser recitada pels monjos.¹⁰

Més endavant, quan el cristianisme baixmedieval creï les grans Passions escèniques, el sement clàssic rebrotarà i, «amb divuit segles d'interval, reneix el teatre per seguir les mateixes fases de desenvolupament: cors on els ditirambes i els himnes celebren el naixement de Zagreu o Jesús, l'Homofàgia o la Passió...».¹¹ I els misteris, com la tragèdia, provaven d'harmonitzar totes les arts, amb el cant i la recitació, amb l'escenografia exuberant, el color mediterrani i els ginys tramoístics.¹²

Les farses atel·lanes, amb els seus personatges arquetípics

7. PIGNARRE, Robert: *Histoire du théâtre*. PUF, París, 1974.

8. BATY, Gaston - CHAVANCE, René: *Op. cit.*, p. 70.

9. NICOL, Allardyce: *Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anouilh*. Aguilar. Madrid, 1964, pp. 107-108. *Vid.* també CASTAGNINO, R. H.: *Op. cit.*, p. 40.

10. COTTAS, Venetia: *L'influence du drame Christos Paschôn sur l'art chrétien d'Orient*. París. Geuthner, 1931.

11. BATY-CHAVANCE: *Op. cit.*, p. 76.

12. «El misteri se'ns apar com l'única temptativa que s'ha fet per renovar el miracle grec» (BATY-CHAVANCE: *Op. cit.*, p. 84).

(Maccus, Bucco, Pappus o Dössenus), llegariens, juntament amb els mims i pantomimes, el seu tarannà grotesc, desenfadat i acrobàtic als joglars i bufons que, al llarg de tota l'Edat Mitjana, estan presents en el món de festa i diversió, de taverna i de fira, de celebracions comunitàries. L'arquebisbe Bruno de Colònia, eminent erudit, llegia aquests textos còmics i farsescs (que segons el seu biògraf Ruotgers feien cargolar de riure el més pintat), interessat no pels acudits sinó pel lèxic i les construccions del seu llenguatge.¹³

A Catalunya, a més de la ja esmentada primícia de traducció de Sèneca, es tradueixen, a partir del segle xv, les obres de Plautè i Terenci, amb gran èxit i difusió,¹⁴ dins del corrent de recuperació del classicisme dut a terme pels humanistes, els quals escriurien teatre de col·legi i de cenacle, redactat en llatí de les plomes de gent com Llorenç Palmireno, Francesc Satorres, Jaume Romanyà, Joan Caçador, Antoni Pi, Jaume Cassà...¹⁵

2.4.2. LA LÍNIA DEL TEATRE PROFÀ

L'anomenat teatre profà medieval, en fi, recollirà l'esperit dels *ludus* i espectacles festius romans, solemnitats imperials i formes de diversió populars, ço és, la tradició clàssica i l'autòctona a la vegada. El teatre profà medieval, però, és un quefer bohemi i ocasional —quan no és una activitat oficial promocionada pels poders laics—, sense la més mínima voluntat de pervivència. És el ludisme del moment, de la mímica al carrer, del circ ambulat, de naturalesa absolutament itinerant i nòmada. És una activitat sense intenció fixadora basada en l'actualitat quasi periodística.

2.4.2.1. *L'espectacle àulic*

D'una banda tenim l'espectacle àulic, ço és, el promocionat i fet entorn dels senyors i cavallers, el que es fan preparar la gent

13. BERTHOLD, M.: *Op. cit.*, I, p. 267.

14. *L'Aunuch*, versió catalana del drama terencià, es representà a Girona abans de 1542. Cf. RUBIÓ i BALAGUER, Jordi: *Sobre el primer teatre valencià*. Dins de *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, pp. 141-164. Barcelona, 1964.

15. ROMEU, Josep: *Teatre* (part medieval). Veu de la GEC, vol. 14, p. 253.

de diners per al seu solaç i la seva distracció, dins del castell o palau. Aquest espectacle àulic tindrà tres emanacions essencials:

a) *L'espectacle culte*,¹⁶ és a dir, el que realitzen els trobadors, que són bons poetes i bons músics, també actors si cal, que van de cort en cort, que preparen festes i representacions àuliques i que cerquen el favor dels grans personatges. Eren objectes de luxe, objectes culturals que prestigiaven el senyor per al qual treballaven. Ells eren els autors de la més rica poesia medieval: la poètica provençal. Moltes de les seves cançons eren mimades, cantades o recitades a dues o més veus en un rudiment d'acció dramàtica, que comportava certa mena de diàleg líric (que permetia, per exemple, la conversa d'enamorats), o de diàleg narratiu (que permetia la discussió, la disputa i el debat). Així, doncs, es produeixen poemes dialogats del tipus del «sirvantés» (poesia d'atac que rep una rèplica), la «tensó» i el «partiment» (alternança d'interlocutors), les «pastorelles» (diàlegs entre noble i pastora), les «cobles» (polèmiques reduïdes),¹⁷ i, sobretot, les «albes» o «albades» (cançons d'amor on els enamorats s'acomiaten, en arribar l'albada, abans que hom es desvetlli, i on intervé, com a despertador, el cant dels ocells, si estan al camp, o la veu del «guaita» o vigia, dintre el castell o mansió).¹⁸

16. Pensem que la cultura a l'Edat Mitjana és absolutament iniciàtica i està en mans de l'Església i dels laics lletraferits i estudiosos (entre els quals cal ressenyar els anomenats «vagabunds», que anaven de ciutat en ciutat i s'arregleraven amb elements marginals dedicats al joc, a la taverna i a la prostitució). En general els homes anaven a la guerra o s'hi preparaven, i no eren versats en les lletres. Només qui es quedava, qui no guerrejava, tenia la possibilitat d'accedir a la cultura. Possibilitat que romania, doncs, en mans dels clergues, les dones i els poetes (artistes). No fóra desencaminat de suposar que en el pas del «trobar clus» al «trobar leu» tinguessin el seu paper els «guerrers» (a la vegada els «marits»: el «gilós»), que no entenien els poemes d'amor que a les seves pròpies dones componien els trobadors, i en forçarien l'aclariment car en sospitaven el contingut...

17. Encara en són exemple avui dia al País Basc, els versolaris.

18. NICOLAU D'OLWER, Lluís: *Del diàleg en la poesia medieval catalana*. Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic de la Mancomunitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, 1920. *Vid.* també: DÍAZ PLAJA, Guillermo: *La literatura dramàtica peninsular hasta 1400*. Dins d'*Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. I, pp. 403-423. Editorial Vergara. Barcelona, 1949. I JULIA MARTÍNEZ, Eduardo: *La literatura dramàtica peninsular en el siglo XV*. *Id.*, *id.*, vol. II, pp. 239-315.

b) D'altra banda hi ha l'espectacle de divulgació, ço és el que té per missió vulgaritzar la literatura culta en medis populars i a la vegada actuar d'espectacle d'actualitat. Els joglars són els qui s'encarreguen d'aquesta tan important difusió, fent de pont entre l'avantguarda artística i el poble, entre la casa senyorial i la plaça pública. L'ofici dels joglars és divertir la gent,¹⁹ dinamitzar les festes populars i portar-hi alegria. El joglar tan aviat és «sonador» dels més diversos instruments, com recitador i cantor dels més variats poemes on s'acompanya de l'expressió gestual i el mim per subratllar les accions que les cançons inclouen, com informador dels esdeveniments més importants del temps. En la dramàtica profana als Països Catalans és d'obligada referència la menció de Pere Çahat, «*magistrum ludis amoris*», a qui Pere III dona salconduit i guiatge, a ell «*et societatem vestram*».²⁰ Un joglar, doncs, convertit en director d'una companyia de teatre, que ens demostra l'existència, ja al segle XIV, d'un espectacle profà organitzat. La reconeguda professionalitat, però, no arriba fins al segle XVI.

De finals del XV o principis del XVI deuen ser els dos diàlegs catalans del Cançoner d'Hijar, escrit entre 1470 i 1580, requestes d'amor, populars i satíriques, que són com autèntics *sketchs* de la quotidianitat més realista, i que segurament s'interpolaven en els entreactes de representacions més llargues. Sembla que provenen d'Urgell (el copista els titula *Los requiebros de Urgel*) i són d'una vivacitat i d'una gràcia extraordinàries.²¹

D'altra banda, el 1442 a les parròquies mallorquines es representaven entremesos profans sobre temes eròtics.²²

19. «...*illorum officium tribuit laetitiam*» (hom els atribueix l'ofici de l'alegria), s'escriu a les *Leges Palatinae* de Jaume III de Mallorca.

20. ACA, reg. 863, f. 187. Pere III València, 1338.

21. ROMEU, Josep: *Teatre profà*, vol. I, pp. 69-74. Editorial Barçino: «ENC», 88. Barcelona, 1962.

22. Ens ho testimonia el notari Joan Gradolí, conseller de Ciutat, que escriu: «... se acostumava en temps passat fer en semblant dia [Festivitat de la Caritat] diverses entremeses e representacions per les parròquies, devotas e honestas e tals que trahien lo poble a devoció; mes emperò, d'algun temps ensà, quasi tots anys se fan per los caritaters de las parròquies, qui los demás són jóvens, entremeses de enamoraments, alcavotarias e altres actes desonestos e reprobats, majorment en tal dia en lo qual va lo clero ab processons e creu levada portant diversas reliquias de sancts, de que lo poble pren mal exempli e roman scandalitzat.» Cf. QUADRADO, J. M.: *Un misterio catalán del siglo XIV*. «La Unidad Católica» (Palma, 1871). Reproduït a MILÀ I FONTANALS, Manuel: *Orígenes del teatro catalán*. Dins «Obras Completas», vol. VI, pp. 322-323. Barcelona, 1895.

c) *Espectacle de diversió i commemoració.* Finalment, l'espectacle àulic contempla la vessant més sumptuosa i pública que abraça des de les festes reials de la coronació, rebudes d'alts dignataris, entrades i visites urbanes del sobirà, efemèrides històriques, fins a entremesos bèl·lics d'afirmació militar, passant pels àpats amb diversions teatrals. En aquestes manifestacions tenen cabuda no només trobadors i joglars, sinó tota mena de bufons, saltimbanquis, domadors, prestidigitadors, encantaires, etcètera.

Les festes de les coronacions reials sempre són esplèndides. En la coronació d'Alfons III, el 1327, abunden les cançons mima-des pels joglars i «cavallers salvatges» (els clergues que havien penjat els hàbits, anomenats «goliards»). En la rebuda de la nova reina Martha d'Armanyac, esposa de Joan I el Caçador, es representaren batalles entre sarraïns i cristians (1373).²³ En la coronació de la reina Sibilla de Fortià (1381) es féu un àpat sumptuós on «fou aportat a la derrera del menyar un bell entremés, so és un bell pagó qui feya la roda e estave en un bell bestimen en torn del qual havia molta bolateria cuyta cuberta de pany d'or e d'argent e aquest pagó fou servit fort altament e presentat a la taula de la dita senyora ab mols estruments axí de còrda com d'altres... e lo dit entremés portave en sos pits una cobla escrita...».²⁴

És impressionant el desplegament escènic que es duu a terme en la coronació del rei Martí l'Humà a Saragossa (1399), quan, en sortir de la seu, el seguici és encapçalat per un castell, sobre un cadafal amb rodes, amb quatre sirenes i molts d'àngels, al cim del qual es dreçava un personatge vestit de rei amb un nen davant. Després, a l'Aljaferia, tingué lloc una funció solemníssima: hi havia un cel esglaonat on seia Déu Pare envoltat d'una multitud de sants i serafins. De sobte baixava un núvol que —com la «mangrana» d'Elx— s'obria, i al dedintre un àngel cantava meravellosament i escampava paperets arreu, amb lletres que feien referència a la festa.²⁵ El giny del núvol pujava i baixava diverses vegades, en una de les quals aparegueren dos àngels més portant aiguamans al rei i cavallers, i encara tornà a baixar l'àngel primer per servir una copa i un plat de fruites

23. MADURELL, J. M.: *Les noces de l'infant Joan amb Martha d'Armanyac*. «Estudis Universitaris Catalans», XIX (1934), pp. 1-57.

24. MILÀ I FONTANALS, Manuel: *Op. cit.*, p. 235.

25. Són molt significatius aquests paral·lelismes amb el que encara es fa avui a Elx.

al sobirà. A més a més, entre plat i plat, s'hi van fer tres entremesos: una elegant dansa d'aguila, una serpentina «*hecha muy al vivo*» que llançava bafarades de foc i que lluitava amb homes armats fins a ésser vençuda; en el darrer entremès apareixia una gran muntanya i al seu cim la lleona ferida, de la nafra de la qual en sortí un home molt bell que vestia les armes reials d'Aragó, amb corona i espasa.²⁶

Són cèlebres les entrades reials a València de Martí l'Humà (1402) —per al qual es feren uns entremesos compostos per Joan Belluga— o de Ferran d'Antequera (1413) —amb entremesos escrits per Joan Sist i musicats per Joan Peres de Pastrana.²⁷

Fou de gran riquesa també la coronació de Ferran d'Antequera (Saragossa, 1414), en la qual s'utilitzaren els elements escenogràfics del Corpus de València, i on es representà una allegoria dels regnes de la Confederació amb rica tramoia escènica.²⁸

D'altra banda, Alfons el Magnànim, a la seva Cort de Nàpols paga a l'italià «Ancasio Fabri, tragitayre per certs bastiments e entremeses que fa fer novament per donar plaer e solaç al dit Senyor Rei».²⁹

Dintre les commemoracions històriques o polítiques, de vegades no només testimonials sinó amb la voluntat col·lectiva d'incidir en la història, cal destacar el seguit d'espectacles celebrats a Girona (gener de 1492) amb motiu de la Conquesta de Granada pels Reis Catòlics, entre els quals es representà una fingida —si bé cobejada— coronació imperial dels RRCC feta per un llegat apostòlic del papa.³⁰

2.4.2.2. *L'espectacle popular*

Les manifestacions populars al marge del dictat eclesiàstic seran fortament controlades i canalitzades en la mesura possible. Tanmateix, en les festes per la vinguda de la primavera el poble no renunciava als seus balls de diables, als seus momos i mas-

26. BLANCAS Y TOMÁS, Gerónimo de: *Coronaciones de los reyes de Aragón* (1585). Lib. I, cap. VIII. Cf. MILA I FONTANALS: *Op. cit.*, pp. 236-238.

27. RUBIÓ I BALAGUER, J.: *Sobre el primer teatre valencià...*, p. 152.

28. UBACH I VINYETA: *Teatre català*, pp. 21-24. Estampa La Renaixença. Barcelona, 1876.

29. RUBIÓ I BALAGUER, J.: *Op. cit.*, p. 153.

30. BATLLE I PRATS, Lluís: *Fiestas en Gerona por la Conquista de Granada*. «Anales del Instituto de Estudios Gerundenses», I (1946), pp. 98-99 i 104-105.

carades; les sortides nocturnes d'Arlequins³¹ (els que fan el culte satànic), sàtires socials i tota mena d'espectacles de taverna que ratllen la bacanal. Altres festes i representacions de caire popular es representaven a l'interior dels temples i al carrer durant el període anomenat de la «llibertat de desembre». Eren les «festes de folls» hereves de les Saturnals romanes, durant les quals s'invertia l'ordre social (els senyors servien els serfs) i la gent s'esplaiava els instints.³² En medis eclesiàstics la festa es fixà el dia de Sant Nicolau (6 de desembre) i dels Innocents (28 de desembre): els llecs assumien la funció dels jerarques, i es nomenava un «bisbetó», que oficiava parodiant («sermó del bisbetó»).

A València, el 1403, es prohibeix el «Joc del rei Pàseró», «que se fea en les festes de Nadal e de Ninou» per mor de «les bregues e morts que en ell ocurrien».³³ Però el poder eclesiàstic no podrà silenciar els carnivals amb tota mena de ballades, sortides de dimonis i desinhibicions. Certs «autos» de carnaval es representaven a les tavernes i els hostals sobre entarimatats de fusta sostinguts per carretells i barrils.³⁴ Tota mena d'histrionades i comicitats tenien lloc en aquest marc tavernari —potser el segon lloc en importància de reunió de la societat medieval, després de l'església.³⁵

2.4.2.3. *L'espectacle burgès i universitari*

Només a les acaballes de l'Edat Mitjana i al rescalf de la creixent activitat universitària, començarà a desenvolupar-se un nou gènere teatral: la farsa, que s'origina en les festes de bufons i recitats joglarescos, i que esdevindrà la vàlvula de descompressió de les tensions socials. Les escriuen estudiants, advocats, comerciants, artesans, representants, en fi, de la nova classe burgesa. Fan crítica d'actualitat sense cap tipus d'escrúpol. L'important en la farsa és la lletra, el diàleg. L'espai escènic pot ser qualsevol. Les constitucions de l'Estudi General de Lleida del

31. Vid. BERTHOLD, Margot: *Op. cit.*, I, pp. 270-271.

32. Vid. GUGLIELMI, Nilda: *El teatro medieval. Recopilación y notas de...* Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Universidad de Buenos Aires, 1980, pp. 21-22.

33. MERIMÉE, Henri: *L'art dramatique à Valencia*, p. 59. Toulouse, 1913.

34. BERTHOLD, Margot: *Op. cit.*, p. 275.

35. Cf. DAMIANS, A.: *Lo Carnestoltes a Barcelona*. «La Renaixensa», II-1899. També CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Editorial Taurus. Madrid, 1979.

1300, prohibien ja als estudiants de fer «*ludōs inhonestos*» i «*velati inciderecum habitu Judearum vel Sarracenum*».³⁶

Ens ha perviscut una farsa catalana, datable al segle XVI, ben curiosa, anomenada pel seu editor *Farsa d'en Cornei*,³⁷ que preludeix certes característiques després repeses pel drama barroc castellà. L'anònim autor d'aquesta peça es revela com un bon dramaturg i un notable escriptor.

Però als Països Catalans el gran centre de la sàtira serà València, nucli teatralment vitalíssim, que, a principis del segle XVI, serà capaç de recollir tota la tradició dramàtica catalana per lliurar-la, esplèndida, a Castella, que, en un moment cultural, econòmic i polític ben propici, la farà seva i universal alhora en el Segle d'Or. Entorn de la Cort de la reina Germana de Foix (1523-1537), important focus cultural, es desenvolupà una intensa activitat dramàtica, si bé hi predominava ja la llengua castellana.³⁸ Cal destacar la tasca teatral del valencià Joan Ferrandis d'Herèdia (1480/85-1549), autor de la farsa bilingüe *La vesita* (amb 217 i 116 versos catalans en les dues diferents versions), de Lluís del Milà (c. 1500 - post. 1561), que escriu *El cortesano*, on inclou tres farses bilingües, i de l'extremeney Bartolomé de Torres Naharro (c. 1476 - 1531), que escriu la *Comèdia Seraphina* en diverses llengües (501 versos en català) i que situa l'acció a la ciutat de València.³⁹

36. VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo: *Viage literario a las Iglesias de España*, vol. XVI, p. 231. Madrid. Impremta Reial, 1806.

37. Ms. 308 de la Biblioteca de Catalunya. Publicat per ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Teatre profà*, I, pp. 75-121.

38. MASSIP, Jesús Francesc: *Teatre català del Renaixement*. Programa de mà de *Lo canonge Ester convida festes*, espectacle del Grup de Teatre de l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona. Barcelona, desembre 1983. Vid. també SIMÓ, Ramon: *Notes sobre el muntatge*. Id., id. Més ampliat a MASSIP, Jesús Francesc: *Algunes notes sobre el teatre català del Renaixement*. Revista «D'Art», núm. 10, pp. 303-310. Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona, V-1984.

39. ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Op. cit.*, vol. II.

3. L'espectacle religiós medieval

3.1. EL NOU RITUAL: LA MISSA

Després de la tragèdia i la comèdia clàssiques i les farses atellanes, el teatre occidental emprendre el camí de la creació dramàtica de la mà de les noves cerimònies cristianes, i en configurarà un nou gènere, decisiu en l'evolució posterior del teatre modern.

El procés de formació de la nova dramàtica serà llarg i lentíssim, i arrencarà del culte ritual que crea el cristianisme: la missa, cerimònia plagada des d'un origen d'elements parateatral i d'espectacle rític. L'Església bizantina serà la primera a codificar els moviments escènics entorn de l'altar —taula de cerimònies i nucli central—, massa solemnes i rígids, però massa literals a la litúrgia i als textos sagrats com per generar una autèntica forma dramàtica, que només s'assolirà amb l'empenta decisiva dels pobles de la Romània, que tenen molt present aquella poderosa tradició ritualístico-tribal de màgia i representació comunitària.

L'entrellat «literari» el marcaran els passatges litúrgics més susceptibles de diàleg i representació, més carregats d'elements dramàtics i collectius, car la litúrgia cristiana està farcida de passatges plens d'acció dialogada.

3.2. LA CREACIÓ D'UNA FORMA: EL DRAMA LITÚRGIC¹

El primer ritual cristià havia tingut lloc a l'església de Jerusalem. Era l'*Aetheriae Peregrinatio*, on es figurava la mort i la

1. J. ROMEU I FIGUERAS (*Teatro hispánico del período románico*, EE, IX (1963), pp. 9-70), proposa de substituir «drama litúrgic» per «drama

resurrecció de Crist. Però haurem d'esperar als drames litúrgics, nascuts a redós de les misses, de Pasqua i de Nadal (ço és, les de més càrrega emotiva i simbòlica) de l'Europa occidental, per assistir al sorgiment de la primera forma dramàtica cristiana. Pensem que l'actitud rigorista de l'Església davant l'activitat dramàtica no acollia la representació. El cant antifonal (fixat al segle VI) permeté l'alternança de veu entre un solista i els cors, ús que els benedictins expandiren per tot l'Occident. Aprofitant frases musicals que no tenien un text on recolzar-se, es crearen els trops, petits textos interpolats a la litúrgia per facilitar la memorització de la melodia. Aquests passatges s'eixamplen i àdhuc se'ls dota de melodies pròpies; les rèpliques es distribueixen entre diversos oficiants i el vestit ritual es caracteritza. Les primeres manifestacions tropaiques les trobem a la litúrgia gal·la cap al segle VIII.

Al monestir carolingi de Sant Gall, a finals del segle IX i principis del X, hi hagué una intensa producció de trops. El monjo Notker Balbulus (c. 840 - 912) fou un dels primers creadors de seqüències, mentre el seu company Tuotilo (entre 850 i 915) afegia a l'introït de Nadal un trop que contenia diàleg.² Entre 923 i 934, a Sant Marçal de Llemotges (Provença), s'escriu el diàleg entre l'àngel i les santes dones a l'introït de Pasqua,³ i vers el 950

eclesiàstic» o «drama sacre», argumentant que les interpolacions tropaiques o dramàtiques ja no pertanyen a la litúrgia estricta i homogènia sinó a consuetuds particulars o locals d'una comunitat eclesiàstica, que s'escapen de l'àmbit específicament litúrgic. Tanmateix la nomenclatura generalitzada i habitual de «drama litúrgic» (usada, malgrat les dificultats del mot, pel propi DONOVAN —*vid. infra*—) no aconsella, de moment i per evitar confusions, l'ús d'un altre terme, que no acaba de ser precís. Entenguem, al cap i a la fi, com a «drama litúrgic» aquell que s'esdevenia com a integrant de l'ofici litúrgic, dintre la cerimònia litúrgica, en llatí, a l'interior del temple i encarnat per eclesiàstics.

2. Cf. DOLAN, Diane: *Le drame liturgique de Pâques en Normandie et en Angleterre au moyen âge*. PUF. Paris, 1975, p. 11. *Vid.* també ANGLÈS, Higiní: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1935, p. 283.

3. BNP Ms. lat. 1240, f. 30v. *Trop. S. Martialis Lemovicensis*, segle X. «*Trophi in Pasche. Psallite regi magno, devicto mortis imperio!*

— *Quem queritis in sepulchro, o Christicole?*

— *Responso: — Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.*

*Responso: — Non est hic, surrexit sicut ipse dixit; ite, nunciate quia surrexit. — Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei; Deo gratias, dicite eia!» Cf. DONOVAN, Richard B.: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, p. 11. Pontifical Institute of Medieval Studies, 4. Toronto, 1958.*

un manuscrit del mateix Sant Gall també l'inclou.⁴ Era la missa de la Resurrecció de Crist (potser el fet més insòlit i de més abast i significació dels textos sagrats cristians).

Per generar el drama en el discurs litúrgic calia, doncs, no només un recitat, per distintes persones, d'un text d'algunia manera dialogat, sinó també un revestiment diferencial d'aquests oficiants amb caràcter aliè a ells mateixos en la recitació i en el gest.⁵ Així ho indiquen les primeres acotacions escèniques documentades del drama litúrgic de les *Tres Maries* (*Visitatio Sepulchri*) establert vers el 970 per sant Ethelwold, bisbe de Winchester i abans abat d'Abingdon, que en la *Regularis Concordia Anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque* detallava vestuari, moviments i diàleg en la representació de la visita de les tres Maries (Magdalena, Salomé i Jacoba), que van al Sant Sepulcre, amb enceners, per perfumar el cos del crucificat i gestuant com qui busca: en aquell moment un àngel amb una palma a la mà, assegut sobre el sepulcre els anuncia la bona nova.⁶ Per al Divendres Sant, abans de cantar vespres, la *Regu-*

4. Ms. 488 Stiftbibliothek, f. 111 (Sant Gall de Suïssa): «*Item de Resurrectione Domini.*

*Interrogatio: — Quem queritis in sepulchro, Christicole? Responsio: — Iesum Nazarenum crucifixum, o celicole. — Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiae quia surrexit de sepulchro. RESURREXI.» Cf. YOUNG, Karl: *The Drama of the Medieval Church*, I, 201 ss. At the Clarendon Press, Oxford, 1933. Pel fet, però, que és més rudimentari que el de Sant Marçal, fa pensar en la seva major antiguitat i en la seva probable redacció per part de l'esmentat Tuotilo (que encara vivia a Sant Gall el 912). Cf. ANGLÈS, H.: *Op. cit.*, p. 271.*

5. Cf. MILÀ I FONTANALS, Manuel: *Orígenes...*, p. 206. També a RIPOLLÉS, Vicente: *Dramas litúrgicos que tienen por argumento la parábola evangélica de las «Virgenes prudentes et fatuae» y el hecho real de la Resurrección de Jesucristo.* (Discurso.) ACCV, I (1928), pp. 47-80.

6. «*Dum tertia recitatur lectio, quattuor fratres induant se, quorum unus, alba indutus ac si aliud agendum, ingrediatur atque latenter sepulcri locum adeat ibique, manu tenens palmam, quietus sedeat. Dumque tertium percelebratur responsorium residui tres succedant, omnes quidem cappis induti, turibula cum incensu manibus gestantes, ac, pedetemptim ad similitudinem quaerentium quid, veniant ante locum sepulcri. Agentur enim haec ad imitationem angeli sedentis in monumento, atque mulierum cum aromatibus venientium ut ungerent corpus Ihesu. Cum ergo ille residens tres, velut erraneos ac aliquid quaerentes, viderit sibi aproximare, incipiat mediocri voce dulcisono cantare Quem queritis: quo decantato fine tenus respondeant hi tres uno ore Ihesum Nazarenum. Quibus ille, Non est hic: surrexit sicut praedixerat. Ite nuntiae quia surrexit a mortuis. Cuius iussionis voce vertant se illi tres ad chorum dicentes Alleluia: resurrexit Dominus. Dicto hoc rursus ille residens velut revocans illos*

laris Concordia, ja assenyalava tot el ritual de la creu. Els diaques adoraven la creu en un lloc indeterminat de l'església i després l'embolcaven amb un vel que volia significar el Sant Sudari (*Adoratio Crucis*). Després portaven la creu al sepulcre, disposat en una part excavada de l'altar, i es dipositava (*Depositio Crucis*). Allí romania fins la nit del diumenge de Pasqua, durant la qual alguns frares la vetllaven psalmodiant. Abans de *matines* la creu era retirada del sepulcre i emplaçada en un lloc adequat (*Elevatio Crucis*), en alguns casos l'altar major. A continuació es presentava el mencionat drama de la Visitació, on, en diverses representacions, es descobria el vel de la creu nua per significar la resurrecció de Crist.⁷

Tanmateix, els primers drames, lligats encara a l'introït de la missa, no podien tenir un complet desenvolupament. En el moment, però, que els trops dramàtics se separen d'ella i adquireixen autonomia pròpia com a cerimònia independent, assistim a una complexificació i ampliació progressiva que farà possible el naixement del drama religiós medieval pròpiament dit.⁸ En aquesta evolució del drama litúrgic cal distingir tres estadis:⁹

*dicat antiphonam Venite et videte locum: haec vero dicens surgat et erigat velum ostendatque eis locum cruce nudatum sed tantum linteamina posita quibus crux involuta erat. Quo viso deponant turribula quae gestaverunt in eodem sepulchro sumantque linteum et extendant contra clerum, ac veluti ostendentes quod surrexerit dominus, etiam non sit illo involutus, hanc canant antiphonam, Surrexit Dominus de sepulchro, superponantque linteum altari. Finita antiphona Prior, congaudens pro triumpho regis nostri quod devicta morte surrexit, incipiat hymnum Te Deum laudamus: quo incepto una pulsantur omnia signa.» Cf. ANGLÈS, H.: *Op. cit.*, p. 270. També Diane DOLAN: *Op. cit.*, p. 23.*

7. Cf. KONIGSON, Elie: *L'espace théâtral médiéval*, p. 24. Éditions du CNRS. París, 1975. Vid. també NICOLL, Allardyce: *Historia mundial del teatro*, p. 109. Aguilar. Madrid, 1964.

L'última Setmana Santa hem pogut verificar el ritual de la creu (*Adoratio*, *Depositio* i *Elevatio*) en l'ofici de la tarda de Divendres Sant a l'església de Santa Maria de Taüll. L'oficiant entrava, a pas processional, per la porta principal, als peus de la nau, amb la creu al front coberta d'un vel roig; a meitat de la nau s'aturava per retirar un fragment de vel deixant al descobert les cames del Crist. Continuava la cerimònia i en el transepte repetia l'operació, descobrint aquest cop un dels braços de la creu; pujava a l'absis central i descobria un altre braç; finalment en dipositar la creu sobre l'altar acabava de descobrir el cap de Crist com a símbol de la Resurrecció.

8. Cf. ROMEU I FIGUERAS: *Teatro hispánico...*, pp. 14-15.

9. YOUNG, K.: *Op. cit.*, I, caps. VII-XIII.

a) L'estricta diàleg àngel-Maries, completat, al final, amb la seqüència *Victimae Paschali Laudes*, escrita durant la primera meitat del segle XI, probablement per Wipo († post 1048), capellà dels emperadors Conrad II i Enric III, on apareix el diàleg *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via* en boca d'alguns membres del cor, que encarnaven els apòstols. Parallelament s'introduïa l'escena de la compra d'ungüents que les Maries realitzaven de camí cap al sepulcre.¹⁰

b) En aquest estadi es personifiquen les figures dels apòstols Pere i Joan, insinuats en el *Victimae* de Wipo sense explícita indicació dramàtica. Ara aquests apòstols, seguint l'Evangeli de sant Joan,¹¹ correran al sepulcre per verificar les paraules de les Maries (concretament de Maria Magdalena).

c) En el tercer estadi, apareix en escena el mateix Crist resuscitat, que es mostra, disfressat de jardiner, a Magdalena;¹² es desenvolupa substancialment l'escena de l'ungüentari i, en la més elaborada fase d'evolució, apareixen els soldats romans vigilant el sepulcre de Crist.¹³

Com a exponent de la uniformitat amb què es produeix arreu d'Europa la dramàtica religiosa medieval, el drama litúrgic de la Resurrecció el trobem quasi simultàniament tant a Winchester (Anglaterra) com a Sant Gall (Suïssa), Llemotges (Provença), Vic (Catalunya), Ravenna (Itàlia), Praga (Txecoslovàquia), Siegburg (Alemanya) o Silos (Castella).

Cal tenir present, d'altra banda, la tradició iconogràfica del tema. Des del segle V, l'art cristià representa la Visita de les tres Maries al Sepulcre: ho trobem en una làmina d'ivori de principis del segle V (Museu de Munic), on es figura, simultàniament, la Resurrecció i la Visitació en un sepulcre sobre una forma de base quadrada coronada amb una cúpula (altar amb dossier?). Retrobem el tema en un reliquiari del VI (Museu Vaticà), i a les vitrines de la catedral de Monça (VI o VII). El cicle pasqual, doncs, és, des del segle IV, al centre del desenvolupament litúrgic.

10. Aquest particular no l'inclou K. Young i l'aporta J. Romeu a la vista del drama *De Tribus Mariis de Vic* (Ms. 105 del Museu Episcopal de Vic), on hi ha el passatge del mercader amb un desenvolupament complet en dates molt reculades (segles XI-XII) i abans que cap altre drama litúrgic conegut a Europa.

11. Jo. 20, 2-10.

12. Evangeli de sant Joan 20, 14-17.

13. Ho referencia l'Evangeli de sant Mateu, 27, 62-66, i Mt. 28, 11-15.

L'Església ha après la lliçó. Ha percebut la força de persuasió que té el teatre (per això el combatia en mans de la pagani-tat) i se la farà seva.

3.3. L'ESPECTACLE COM A DIDÀCTICA EDIFICANT

Tota aproximació que el cerimonial cristià farà a la representació teatral, però, serà rebuda amb la més exagerada cautela. Ja en la introducció dels cants en la litúrgia, sant Jeroni (342-420) matisarà que els solistes no han de cantar «*ad modum tragœdorum*». Tanmateix, el mateix Jeroni s'adonarà de l'eficàcia que suposa l'adaptació i la incorporació de les arts en la difusió del cristianisme, si bé cal canviar-ne els temes («*aliud sunt artes, aliud quod per artes est*»), i Aureli Agustí (354-430), bisbe d'Hi-pona, percep que el poble no segueix amb atenció una litúrgia feixuga i inintelligible, i aconsella «que es cantin himnes i psalms, segons el costum oriental, per tal que el poble participi millor».¹⁴

Meropi Ponç Anici Paulí (355-431) —casat amb una barcelo-nina (Teràsia) i resident algun temps a la Ciutat Comtal—, bisbe de Nola, admetrà el valor pedagògic de les representacions i escenificacions de les veritats cristianes, perquè són entretingudes i docents.¹⁵

La conjunció —explotadíssima en la tragèdia grega— peda-gogia i diversió, docència i distracció, bombardeig ideològic i joc, que ofereix el teatre, serà captada pels ideòlegs del cristia-nisme i progressivament aplicada al culte.

El teatre, una vegada més, actuarà com a pont entre la ines-crutabilitat del contingut litúrgic i els rituals iniciàtics que com-porta, i el poble pla. La representació dramàtica divulgarà i uni-versalitzarà el missatge cristià clos en l'hermetisme intel·lectual del clergat.

L'església —junt amb la taverna— és el lloc de reunió del poble, al centre —amb la plaça del mercat— de la vida ciutada-

14. S. Agustí: *Confessions*. Llibre X, cap. 33. Cf. MENÉNDEZ PELÁEZ, Je-sús: *El teatro en Asturias*. Ediciones Noegas. Gijón, 1981, p. 19.

15. Paulí de Nola escriu: «Els homes senzills que no saben llegir, acostumats, d'altra banda, a venerar els ídols, es converteixen més fàcil-ment al Crist fet home quan poden contemplar els fets dels sants... En la representació, els ignorants veuen el que han de seguir; en ella llegei-xen els analfabets» (cf. MENÉNDEZ PELÁEZ: *Op. cit.*, pp. 19-20).

nà, l'edifici que acull a tothom per igual. Assolint aquest rol, calia donar al públic creient un ambient festiu adequat per a la participació.

El teatre tenia major capacitat de convocatòria que la mateixa fe, i ben aviat el fidel es féu seva l'expressió dramàtica.

La introducció de la llengua vernacla en el drama ja significaria, però, la intervenció del poble en el teatre litúrgic. A partir d'aquí les introduccions populars o profanes al drama religiós farien evolucionar aquest teatre fins a deslligar-lo del seu origen litúrgic i fins i tot del seu marc eclesiàstic. El poble se'l farà seu i l'utilitzarà per retrovertir, des de dintre, el rigorisme institucional, per criticar, des de dintre, la intolerància de l'Església i les espifiades d'una societat teocràtica, la inamovibilitat d'uns principis ideològics i l'unilateralisme de la cultura oficial.

El fet teatral marca l'evolució social, és un crit de ruptura amb les institucions i el seu ordre conservador. L'Església jeràrquica perd el control sobre les manifestacions dramàtiques i ha d'acudir a reiterats clams de censura.

El 1210, Innocenci III prohibeix «tot allò que en els temples no posseïa un caràcter severament litúrgic», ço és, aquelles representacions en les quals s'havia anat introduint tota mena de textos i situacions jocosos, especialment manifestes en les escenes diabòliques. Sortosament, les prohibicions no es compleixen: esdevenen tòpiques però gens eficaces.

Alfons X el Savi (1221-1284) s'apressà també a desaprovar els «iuegos de escarnio» que els mateixos clergues feien dintre els temples per distreure la gent.¹⁶

16. «Otrossi [los clérigos] deven seer largos en dar de sus cosas a los que las ovieren mester... e no deven iogar dados ni tablas ni bolverse con los tafures ni atenerse con ellos ni entrar en tabernas a beber... ni deven ser fazedores de iuegos de escarnio porque los vengan las gentes a veer como los fazen, e si los otros omnes lo fizieren no deven los clérigos y venir porque fazer y muchas villanías e desaposturas, ni deven otrosí estas cosas fazer en las iglesias, ante dezimos que los deven endé echar desonradamiente sin pena ninguna a los que los fizieren ca la iglesia de Dios fue fecha pora orar e no pora fazer escarnios en ella e assí lo dixo Nuestro Sennor en el Evangelio, que la su casa era llamada de oración e no devie seer fecha cueva de ladrones. Pero representaciones y ha que pueden los clérigos fazer assí cuemo de la nascencia de Nuestro Sennor Ihesu Christo que emuestra cuémo el ángel vino a los pastores e les dixo cuémo los tres Reyes le vinieron adorar, e otrossi de la Ressurrección que demuestra cuémo fue crucificado e resucitó al tercero día. Tales cosas cuemo éstas que mueven a los omnes a fazer bien e a aver devoción en la fe fazerlas pueden e demás porque los omnes ayan rememrança que se-

A partir del segle xv aquestes condemnes proliferaran enormement. El 1470, a Mallorca, es prohibeixen les representacions de Dijous i Divendres Sant a les «esglésies, Monastirs e Capellas de la present Ciutat de Mallorques» —excepte les de la seu del Divendres—, per tal com «són seguides e contínuament se segueixen... moltes ofenses a nostre Senyor Déu, inonestat a la església, encara moltes inimicícies, scàndols e distensions entre lo poble cristià».¹⁷ El 1473, el Sínode d'Aranda prohibeix contundentment de representar mascarades, jocs d'escarni i espectacles de diversió, «*así como los cantares torpes y las conversaciones ilícitas*», dintre els temples els dies de Nadal, Sant Esteve, Sant Joan i Innocents, si bé aclareix que la censura no pesa sobre les representacions «*religiosas y honestas, que inspiran devoción al pueblo*».¹⁸ El Sínode d'Alcalà (1480) no és tan rotund: permet les representacions si bé reprova les «*palabras deshonestas*» i «*juegos torpes e feos*» que «*provocan derisión e distraen de contemplación*».¹⁹

Al segle xvi les mesures restrictives contra els espectacles s'intensificaren, sobretot a partir del Concili de Trento (1545-1563), que, en aquest aspecte, fou absolutament anorreador. Ja el 1543, el Sínode de Girona impedia qualsevol tipus de representació «*absque expraessa licentia nostra*».²⁰

El Concili Provincial de València, celebrat a 1565, igualment prohibia «*repraesentari in templis... quod non sit ab Ordinarii examinatore comprobatum*».²¹ L'any següent el Concili Provincial de Tarragona, presidit, a Barcelona, per l'arquebisbe Ferran de Loazes, detallava amb més contundència les prohibicions: «*Deambulationes per ecclesiam, quibus divinum officium impeditur, spectacula fabularum, cantus vulgares, ludrica, quibus risus exci-*

gund aquello fueron fechas de verdat. Pero esto deve seer fecho muy apuestamiente e con gran devoción e en las cibdades grandes ó oviere arçobispos o obispos e con su mandado dellos o de los otros que tovieren sus vezes, e no lo deven fazer en aldeas ni en logares viles ni por ganar dineros con ello.» (Ley XXXV, título VI, de la Primera Partida (Ms. Add. 20.787 del British Museum). Edició de Juan Antonio Arias Bonet. Universidad de Valladolid, 1975, p. 161.)

17. Arxiu Històric Diocesà de Mallorca. *Liber Collationum* (1470-1472). Cf. MASSOT I MUNTANER, Josep: *Notes sobre la supervivència del teatre català antic*. ER, XI (1962-1967), pp. 96-97.

18. Cf. MENÉNDEZ PELÁEZ, J.: *Op. cit.*, pp. 24-25.

19. Cf. *Ibidem*, p. 25.

20. Cf. MASSOT I MUNTANER: *Art. cit.*, pp. 87-88.

21. *Ibidem*, p. 88.

tari solent, vani puerorum ludi, computationes, prandia in ecclesia, et extra illum personati, et lavati, qui eremitas, monachos, Episcopos, aut Cardinales imitantur.»²²

Durant tot el segle xvii i part del xviii, però, les sinodals valencianes, mallorquines i catalanes segueixen insistint en les prohibicions, cosa que evidencia, d'una banda, el poc cas que se'n feia, i de l'altra, la tradicionalitat i la pervivència de l'espectacle religiós a les nostres contrades.

L'Església havia actuat intel·ligentment a l'Edat Mitjana no només fent populisme amb el teatre, sinó evolucionant al ritme de la Història. D'ençà de Trento, però —amb excepció, potser, de la coral luterana—, l'Església es veu excedida en la seva capacitat d'adaptació i renuncia a fer un camí d'acord amb les necessitats de l'època. L'avantguarda cultural ha deixat d'estar en les seves mans i el seu protagonisme s'anirà esvaint tot i que el vulgui imposar a través del poder polític i la violència inquisitorial.

3.4. NATURALES DEL TEATRE MEDIEVAL

El drama religiós medieval no té cap pretensió literària sinó pedagògica: és qüestió només de posar a l'abast del poble els textos sagrats, ja d'alta qualitat literària en si. No hi ha cap desig d'originalitat, de nova creació, sinó, ben al contrari, hi ha un explícit afany de tradicionalitat, de conservadorisme i, això sí, de recreació escènica.

Molts historiadors de la literatura han donat un desencertat enfocament al tema i han arribat a afirmar que, almenys al nostre país, en l'època medieval no hi ha teatre.²³ És evident que estan avaluant el teatre com un fet únicament de creació literària. Però nosaltres tenim la convicció, refrendada pels escassos textos conservats i per les referències documentals examinades, que el teatre medieval s'ha d'estudiar, principalment, des del punt de vista de l'espectacle i no com a fenomen literari. Encara més: el fenomen literari medieval és un fenomen elitista i s'es-

22. *Ibidem*, p. 89.

23. Així ho afirma Charles A. Aubrun (*Histoire du théâtre espagnol*, PUF, París, 1970). De la seva banda, Martí de Riquer menysté el teatre medieval català per la seva manca de qualitat textual. Cf. MARTÍ DE RIQUER: *Història de la literatura catalana*, vol. III: «El teatre medieval i la seva persistència», pp. 493-524, Ariel. Esplugues del Llobregat (Barcelona); 1964.

criu literatura únicament per a la classe dominant, i és, en tot cas, el fet teatral, qui recollirà, secularitzarà i vulgaritzarà l'alta literatura o alguns dels continguts de l'alta literatura, i l'espectacle funcionarà com a popularitzador dels corrents literaris «intellectuals» i com a propagador de la ideologia del poder.

Això ens obliga a recordar que, ja en la seva concepció, el teatre conté, en essència, dues vessants que originaran les dues línies bàsiques de la seva història: la línia literària i el teatre-espectacle, que predominaran, ara una ara l'altra, segons les possibilitats socio-culturals de cada època. La línia literària donarà primacia al text i es veurà representada des de la tragèdia grega fins a Stanislavski o J. Vilar. La línia de teatre-espectacle no té en compte un text predeterminat, i se centra en l'espectacle com a tal; vindrà representada des de les farses atel·lanes, amb totes les formes de parateatre de l'Antiguitat, continuada amb els espectacles medievals i Commedia dell'Arte fins a arribar a Meyerhold o Piscator.²⁴ D'altra banda, però, sembla evident que el teatre en si és espectacle, i l'element literari n'és solament una base però no el component exclusiu: «El teatre és un fenomen públic, amb unes lleis estètiques decidides i independents de les del gènere literari pròpiament dit. L'espectacle és, de fet, un complex estètico-social projectat en el temps i en l'espai i recull elements literaris, però també musicals i fins i tot arquitectònics.»²⁵

I això, precisament, es fa més cert que mai a l'Edat Mitjana, on assistim a una autèntica afirmació del teatre-espectacle. El teatre religiós medieval no elabora un text de creació sinó que configura una plàstica escènica atractiva, directa i clara amb la qual embolcalla i serveix el contingut ideològic que pretén lliurar al poble; contingut que només necessita un text senzill i eficaç, sense pretensions; un text més mnemotècnic que literari, generalment en versos curts (l'octosíl·lab en noves rimades) que arribés lleuger a un públic majorment il·lustrat.

Si algun dels diversos components de l'espectacle predomina en el teatre medieval, aquest serà l'element escenogràfic. El teatre religiós medieval és un teatre d'escenògraf. Una ullada als documents d'època que referencien les despeses dels espectacles ens confirma aquest supòsit: una decoració esplèndida i enlluernadora és la preocupació fonamental; la majoria de les despeses

24. SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62. Barcelona, 1971.

25. *Ibidem*, p. 51.

se'n van en la construcció dels elements decoratius, dels ginyes escenogràfics, de l'acolorit vestuari i dels elements tècnics. En aquests comptes veiem com, per exemple, el sou d'un actor per representació és inferior al cost d'un parell de sabates.²⁶

3.5. L'ESPAI ESCÈNIC MEDIEVAL

3.5.1. EL PROBLEMA DE LES FONTS

En enfrontar-nos a l'estudi de l'espai escènic on es representaven les peces teatrals de l'Edat Mitjana, se'ns fa enormement difícil d'establir precisions i encara més d'aventurar-ne generalitzacions. La manca de fonts gràfiques és desencoratjadora. No conservem cap tipus d'il·lustració pròpiament escènica que ens pugui orientar realment sobre una visualització dramàtica medieval. Fins a les acaballes del segle XVI no trobem un dibuix que faci referència directa a una posada en escena catalana.²⁷ No gaire més sort han tingut altres països europeus, si bé Anglaterra, França i Alemanya compten amb alguns esbossos d'època bastant complets sobre la distribució escènica en diverses representacions,²⁸ que ens seran de gran utilitat en la confirmació del simbolisme espacial.

Només per aproximació, podrem deixar-nos indicar per certes representacions plàstiques que s'atansen a temes dramàtics (sen-

26. Cf. *Cuern de Corpus Christi*. Llibres de Claveria, 1448. AMT.

27. I encara es tracta d'un esbós infantil ben poc aclaridor. Cf. SERRA, Eva - SERRÀ CAMPINS, Antoni: *Un document gràfic del teatre català del XVI*. «Els Marges», núm. 3 (1975), pp. 101-103.

28. Destaquem-ne el dibuix del manuscrit de la moralitat anglesa «Castell de Perseverança» (1425) de la Folger Shakespeare Library, que ens ofereix una visió de la representació en espai circular centrat per la torre o castell. La miniatura de Jean Fouquet (1420-1477/81) sobre la representació del martiri de santa Apolhínia (*Llibre d'Hores* d'Étienne Chevalier, entre 1452 i 1460; Musée Condé de Chantilly), on s'evidencia un escenari circular amb cadafals de dos pisos. El plànol escènic del ms. 137 (1485) de la Fürstenbergischen Hofbibliothek de Donaueschingen, que indica l'ordenació de la *Passió* de Villingen. La pintura d'Hubert Cailleau (Biblioteca Nacional de París, ms. Rot. I-7-3), on es visualitza l'ordenació escènica frontal de la *Passió* feta a Valenciennes el 1547. Els dos precisióssims croquis de la *Passió* de Lucerne (1583), que assenyalen els llocs escènics en les dues jornades de la representació. I poca cosa més. Cf. KONGSON, Elie: *L'espace théâtral...*, pp. 104, 120-121, 127, 172, 178, respectivament.

se relació directa figuració plàstica - representació dramàtica) en la definició general de l'espai i la seva ordenació.

Ens caldrà acudir, doncs, irremeiablement, a les fonts escrites, que, en relatar una cosa essencialment visual, no poden atènyer mai la precisió de la plasmació gràfica.

Tres tipus de fonts escrites ens ajudaran en la reconstrucció hipotètica de l'escena medieval: d'una banda, els mateixos textos dramàtics (fets per a guia d'actors i escenògrafs, no per a lectors), amb les seves rúbriques o acotacions escèniques (algunes molt detallades o valuoses) i en les mínimes exigències escèniques que el mateix text imposa en boca dels actors; d'altra banda, les referències tangencials d'altres fonts literàries no teatrals que descriuen certs espectacles; finalment, els documents d'Arxiu: comptes econòmics, deliberacions, prohibicions, establiments, ordinacions, etc., que ens donen notícia, amb més o menys penetració, sobre les manifestacions dramàtiques de l'època.

A partir d'aquestes fonts d'informació —tothora indirectes— haurem, doncs, de definir l'espai escènic medieval i la seva ordenació, per després encabir-lo, si ens ha perviscut el lloc de representació, en un marc.

3.5.2. EL CONCEPTE D'ESPAI EN EL TEATRE MEDIEVAL I LA SEVA EVOLUCIÓ

L'espai escènic medieval serà, tothora, un espai simbòlic, on cada detall estarà subjecte a una concepció unitària, prefixada i comuna, determinada per la ideologia, la mentalitat i la concepció del món de l'home medieval. L'evolució d'aquesta mentalitat, al llarg de l'Edat Mitjana, farà progressar, també, el marc i l'espai de representació. L'espectacle religiós passarà per un seguit de trencaments espacials (dins l'església, de l'oest a l'est i del nivell del sòl a dalt d'una estrada; després, de l'interior del temple a l'atri, del pòrtic a la plaça immediata de l'església, i d'aquí a la plaça del mercat i als carrers de la vila), que indiquen una sèrie de ruptures socials més o menys profundes. Trencaments iniciats ja en l'espai escènic del drama litúrgic amb la introducció de certs elements escenogràfics —primer només es compta amb l'altar i el mateix marc arquitectural de l'església—, per precisar els llocs de cada representació. Trencaments forçats per l'accés del públic creient a la visualització d'aquests drames —abans formaven part del ritual litúrgic exclusiu de les comu-

nitats sacerdotals i monacals. Trencaments continuats quan aquests drames empen la llengua del poble i arraconen el llatí, un nou pas cap a la ruptura definitiva que s'esdevindrà quan la representació dramàtica abandona la cleda clerical i s'installa a l'ambient del burg.

Els «misteris» en romanç, en oposició als drames litúrgics llatins, esdevenen un teatre ciutadà, concebut i realitzat per al nou medi urbà, amb un reguitzell d'elements que responen a un nou espai i un nou context social.

L'evolució dels textos dramàtics i la seva posada en escena anirà de bracet amb l'evolució dels grups socials que els realitzen i amb la visió del món que experimenten.

De tota manera, un sistema de signes específic i invariable, presidirà per igual les representacions religioses des del drama litúrgic al drama barroc, a tot l'àmbit de l'església occidental. Aquesta unitat en la representació simbòlica no és més que un reflex de la unitat cultural i ideològica d'un món occidental que té el mateix teló de fons: el cristianisme.

La realitat circumdant és desbrossada amb idèntica escala de valors i classificació simbòlica tant en l'escenificació religiosa com en la representació laica. Certs signes creats per la dramàtica litúrgica serviran també en les festes cíviques i en la glori-ficació de la monarquia: existeix una unitat del domini políticoreligiós que ens pot fer recordar, de vegades, l'homogeneïtat iconogràfica egípcia.

3.5.3. NATURALESA DE L'ESCENA MEDIEVAL

L'espai escènic medieval és, per excel·lència, múltiple, això és, amb una escena dividida en seccions on s'emplaçaven unes decoracions —o els objectes simbòlics que les evocaven— definidores d'un lloc específic. Si en l'espai escènic modern és el canvi de decoració el que marca el canvi d'escena, en l'espai medieval és el moviment o el diàleg de l'actor el que defineix el pas d'una seqüència dramàtica a l'altra, el pas d'un «lloc» a l'altre, establerts d'antuvi a la vida de tothom.

D'aquesta manera, tres principis caracteritzen l'espai escènic medieval: *a)* la juxtaposició dels «llocs» o decoracions, això és, la construcció de l'escena per addició d'espais significatius —generalment simbòlics—; *b)* la simultaneïtat amb què es mostren tots els llocs o decoracions a la vista de l'espectador des del co-

mençament de la representació, i c) l'abstracció que suposa l'emplaçament de llocs d'acció textualment allunyadíssims i escènica-ment banda per banda, l'esforç imaginatiu que se suposa en l'espectador per evidenciar que, amb dues passes, un actor pot recórrer distàncies enormes.²⁹

Aquestes característiques responen, òbviament, a la naturalesa mateixa de l'escena medieval. Pensem que no existeix en aquesta època un lloc específicament destinat a la representació dramàtica sinó llocs ocasionalment i progressivament adaptats a l'espectacle. Llocs, això sí, ubicats en marcs habituals, freqüentats per la població i a l'abast de tothom (església, plaça pública). Això determinarà, en gran mesura, la característica central de l'escena medieval, que passarà a ser frontal («*all'italiana*») quan li sigui atorgat un espai concebut especialment per a la representació teatral.

3.5.4. L'ESPAI ESCÈNIC DINS DEL MARC ECLESIASTIC

L'interior de l'església, amb tot el seu espai divers i connotat, amb tot el seu entorn carregat de simbolisme i amb el determinant emmarcament arquitectural, serà l'espai escènic inicial del primer teatre religiós.

El drama litúrgic troba un espai ric per desenvolupar els seus moviments en les abadies carolíngies, dotades d'un cos occidental (*westwerk*) molt apte per ser usuat en la representació, que s'anirà desplaçant, progressivament i amb el nou art constructiu del romànic, vers el transsepte i el cor, això és, la part oriental del temple. Pensem que l'orientació envers l'est dels edificis culturals de l'Occident cristià determinarà tota una orientació espacial en el drama religiós: l'espai sagrat on es desenvolupa el drama està amarat d'una forta simbologia en els seus llocs interns conferida pels punts cardinals. D'aquesta manera, la part occidental de l'església, l'oest —els peus de la nau—, generalment anirà assimilada a la Tenebra, l'Infern o el món dels morts. Al massís o cos occidental carolíngi s'havien representat els primers drames litúrgics de la resurrecció de Crist —la superació de les tene-

29. SHOEMAKER, William Hutchinson: *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*. «Estudios Escénicos», II (1957), pp. 1-154.

bres—, la qual era celebrada, però, girant-se de cara al cor (l'est).³⁰ Del pòrtic occidental o nàrtex provindrien els diables, o l'encarnació de la Sinagoga (l'antiga llei, que era enderrocada).³¹

La part central de l'església (el mig de la nau o el transsepte) designava la terra. Allí s'emplaçava el castell d'Emmaús, el palau reial, la ciutat, designats per un simple seient o petit entarimat.³²

Finalment, a l'est hi havia el cor i l'altar. Era la part assimilada al món celestial, al món dels vius, al món de la llum —per aquell costat sortia el sol—; la part del naixement i de la vida; allí s'emplaça, amb el temps, l'altar-sepulcre de Crist —la nova llum de la resurrecció—,³³ l'altar-pessebre de la Nativitat,³⁴ i el Temple de Jerusalem.³⁵

Parts arquitecturals aquestes que enclourien una simbologia positivo-negativa molt definida en la representació dramàtica. El cor sempre serà de signe positiu (la cripta sota el cor, però, adquirirà certes ambigüitats en aquest sentit). El massís occidental serà negatiu en representar el domini dels morts i dels éssers infernals, però positiu en emplaçar —en altura— el lloc dels àngels (a la vegada tribuna règia), i en el moment de la resurrecció. El lloc central del transsepte també participarà d'ambdós signes. Simbologia aquesta matisada en la dramàtica litúrgica per un seguit d'elements «decoratius» —definitoris— en el centre dels quals hi ha l'altar.

L'altar és l'element litúrgic entorn del qual gira la cerimònia. També, doncs, serà el primer element que centrarà la dramàtica. L'altar serà, abans que res, en els drames litúrgics, el sepulcre de la Resurrecció. L'altar-sepulcre és una imatge creada per l'ofici dels primers cristians que solien celebrar el ritual de la missa sobre la tomba d'un sant home (després aquest significat

30. Contràriament, els nostres drames litúrgics de la resurrecció es representaven a l'est (absis i transsepte) i hom es girava vers l'oest, on hi havia el cor (emplaçat a la nau central).

31. *Presentació de la Verge* d'Avinyó (1372), de Philippe de Mézières (BNP, fons llatí, ms. 17330). Cf. KONIGSON, Elie: *Op. cit.*, pp. 39-45.

32. «*Et ita cantantes ducant eum usque ad TABERNACULUM, in MEDIO NAVIS ecclesie, in similitudinem CASTELLI EMAUX preparatum.*» *Officium Peregrinorum*. Ms. 384 (segle XIV), Biblioteca de la Ville de Rouén. Cf. ANGLÈS, H.: *La música a Catalunya...*, p. 279.

33. *Drama litúrgic de la Resurrecció*, de Santa Maria de l'Estany. *Vid. més endavant*, 4.4.1.

34. *Officium Pastorum*, de la consuetudine de Vic (segle XIII). Cf. ANGLÈS, Higini: *Op. cit.*, p. 283. I, sobretot, *Officium Pastorum* de Santa Maria de l'Estany. Cf. DONOVAN, R.: *The liturgical drama...*, pp. 92-93.

35. *Office de la Circoncision*. Cf. KONIGSON, Elie: *Op. cit.*, p. 36.

es mantindrà dipositant sota l'altar les restes corporals o relíquies de sants i prelats). Posteriorment, amb l'enriquiment i la varietat de la dramàtica litúrgica, vindrà a significar el pessebre de la Nativitat, coronat per la imatge de la Verge i el Nen, o l'altar de Jerusalem en els drames de la Presentació o de la Circumsició.

Un element s'afegeix a la simbologia de l'altar: el baldaquí o dosser que s'emplaça al seu damunt (com el magnífic de l'altar major de la seu gironina, o el més modest de l'església d'Estamariu, Alt Urgell, avui al Museu d'Art de Catalunya), i que és un encàlcament arquitectural al lloc dramàtic marcat per l'ara, però també un additament signic (la cúpula celest), de manera que l'altar figurarà també l'església i la terra. Ens trobem, doncs, amb quatre imatges que l'altar evoca: Temple, Terra, Muntanya i Gruta.

L'espai central del transepte anava indicat, generalment, per un seient o càtedra que ara significava un tron, ara un palau, castell, vila o país (en tot cas, la Terra), segons el drama en joc. Aquest element ben aviat sofriria una elevació gràcies a la introducció de l'entarrimat o cadafal dintre l'església, que marcaria una complexificació de l'espai i la seva simbologia.

La introducció de tots aquests elements escenogràfics en la dramàtica litúrgica assenyala el pas del drama celebrat a porta tancada pels eclesiàstics al drama realitzat davant el públic creient. En el primer cas el drama litúrgic no era visualitzat sinó oficiat, executat per tots els assistents, sense la més mínima noció d'actor, de públic o de contemplació estètica. Dins d'un cercle d'iniciats, doncs, no calia entrar en detalls superflus. Tot podia ser més abstracte. La simbologia era perfectament coneguda pels participants en el ritual. Quan s'obren les portes al públic creient, no iniciat, es fa necessari subratllar els significats simbòlics de l'espai i dels llocs de representació, i començarà la progressiva incorporació d'elements figuratius no litúrgics. El mobiliari litúrgic i el marc arquitectural no permeten ja de figurar simbòlicament i nítida el lloc de l'acció als fidels assistents: cal remarcar certes indicacions amb la decoració, cal enriquir les accions per fer-les més recognoscibles. Tanmateix no es pretén en cap moment, encara, una visualització plàstica d'una representació, sinó la participació activa en un ofici, en el ritual litúrgic de la missa.

Els llocs de l'acció litúrgica dramatitzada són definits, doncs, pel marc arquitectural i pel mobiliari litúrgic. Tres són els

Llocs essencials de dramatització: el cos occidental (pòrtic o peus de l'església), el presbiteri-absis i el centre de la nau o el transsepte. **Tres els elements mobiliaris:** l'altar, el baldaquí i la càtedra o seient, que, combinats entre ells, donen diferents conjunts figuratius (altar + baldaquí = temple; seient + baldaquí = palau; seient + baldaquí + elevació = Paradís).

L'espai escènic del drama religiós medieval, nascut, doncs, sota les voltes de l'església, sofrirà la involució que aquesta dependència arquitectural li imposa. La introducció de cadafals, d'estrades i escenes que aïllen un cert lloc escènic, marcarà una ruptura important en el desenvolupament del teatre litúrgic, creant llocs de representació autònoms en un espai arquitectural únic de múltiples funcions. Però el camí vers l'espai escènic urbà era encetat.

3.5.5. L'ESPAI ESCÈNIC DINS EL MARC URBA

El teatre medieval no segueix cap teoria de l'espai escènic específica, però, abans que res, l'espai teatral a l'Edat Mitjana és un espai viscut, habitual, recognoscible. En el marc eclesiàstic es vivia l'ofici litúrgic, el ritual comunitari. Quan surt de l'església s'emmotlla en les estructures espacials ciutadanes més susceptibles d'activitat col·lectiva: la plaça és el marc ideal, centre de la ciutat, lloc de canvi, de mercat i de cerimònia; aglutinadora dels més pregons batecs de l'urbà.

La ciutat medieval, generalment d'estructura rectangular emmurallada, conserva els dos eixos de la *civitas* romana: el *Cardus* i el *Decumanus*, en la intersecció dels quals s'obre la plaça, que sol reunir, banda per banda, l'església i la casa consistorial, envoltada d'uns porxos i amb el centre lliure per activitats comunitàries (ara fira, ara representació, ara taula de canvis, ara patíbul).

El teatre medieval, doncs, progressivament allunyat del clos eclesiàstic, farà de la plaça la seva seu per excel·lència, si bé no renuncia als pressupòsits espacials marcats pel drama religiós de l'interior dels temples. D'aquesta manera es conservarà rigorosament el sentit orientatiu est-oest (Paradís-Infern) al qual s'afegirà, també, en certes ocasions, el similar dreta-esquerra (sempre des del punt de mira de l'actor); els entorns arquitectònics i els elements mobiliaris propis (font pública, potser arbres) seran integrats a la representació.

Malgrat l'existència d'una barrera entre els espectadors i l'es-

pai de representació (als costats laterals del qual s'agrupen), l'àmbit global del lloc dramàtic és un tot unificat, amb una forta càrrega simbòlica que resumeix la jerarquia còsmica i social que ordena el món. I si l'escena representa l'Univers, tot ha d'ésser vist al mateix temps, d'aquí la simultaneïtat essencial en l'escenari medieval.

La plaça és el símbol de la nova civilització urbana (burguesa) i el centre de la seva activitat essencial. La fusió que implica entre actors i espectadors la plaça teatralitzada, és reflex de la voluntat de participació de tota una classe creixent a les cerimònies que ella organitza. Només en entrar al segle XVI assistirem al trencament d'aquesta unitat, en favor de l'autonomia escènica. L'espai teatral medieval combregava amb l'espai viscut i reconegut pel públic. L'escena que va perfilant-se al cinc-cents (escenari frontal) establirà un espai abstracte absolutament desconnectat dels espais habitualment familiars a l'espectador.

Els tímids elements figuratius apareguts al drama litúrgic eclesiàstic s'estandaritzaran en l'espectacle urbà. Un conjunt de figuracions seran d'obligada referència en cada representació: el palau, símbol terrestre del poder (bo o dolent), format per un tron sobre estrada elevada i sota palli, recobert de porpra i or, colors imperials. Pensem que aquesta tipologia de palau la trobem des de les miniatures postcarolíngies d'Otò II i III, fins al baldaquí que es feia parar Franco quan assistia a un acte religiós dins l'església.

El Paradís resumeix la riquesa de les decoracions medievals. A la plaça, el Paradís —sempre situat a l'est— pot anar en una balconada o finestra de les cases de l'envolt, translació del *locum angelorum* de l'interior de les abadies carolíngies (tribuna). A les penínsules Ibèrica i Italiana, però, floreix un tipus del tot diferent i audaç: el Paradís en vertical, situat al capdamunt de les construccions, o bé, dintre l'església, dalt de tot de la volta, al cimbori o a la cúpula, de vegades practicable, d'altres només útil per descendir unes màquines aèries (aracelis i núvols), on baixen àngels cantors i tot tipus de personatges celestials. L'altre element imprescindible és l'Infern, representat habitualment com una torre en runes (construïda en maçoneria car al seu dedintre sol cremar el foc etern i s'hi acostuma a fer esclatar coets per fer «brogit»), amb accés per una gran porta figurada amb la boca d'un drac (el Leviatan).

L'estructura jeràrquica de la figuració decorativa dels «misteris», és indicada pel concepte divisorial de l'Univers en Cel /

Terra - Infern, traduït en escena horitzontalment: dreta / centre - esquerra o est / centre - oest i àdhuc sud / centre - nord.

3.6. ELS CICLES RELIGIOSOS

Les manifestacions dramàtiques religioses, circumscrites en l'estricta calendari litúrgic, es produeixen a l'entorn de cinc grans cicles temàtics que, en aquesta ocasió, ens limitarem a ressenyar.

3.6.1. CICLE DE QUARESMA O PASQUAL

En aquest cicle s'inclou el nucli originari del drama cristià: el *Visitatio Sepulchri* o Drama de les tres Maries, que ja hem comentat, que s'ampliarà amb l'*Officium Peregrini* i el *Placitus Mariae de la Crucifixió*,³⁶ entorn dels quals es desenvolupa el gran drama de la Passió, Mort i Resurrecció de Crist (el moment culminant de la litúrgia cristiana), l'espectacle-rei del teatre religiós medieval, amb una capacitat de convocatòria molt superior als altres i amb un relleu especialíssim que l'ha fet perviure al llarg dels segles.³⁷

36. Drama litúrgic de Cividale dal Friul (Itàlia, segle XIII). Gravació a *Historia de la Música*. Códex, vol. XIV.

37. La naturalesa del present treball ens impedeix estendre'ns en aquests temes, dels quals tenim abundant material recollit que aprofitarem en millor ocasió. A «Canigó», núm. 761 (8-V-1982), hem escrit sintèticament sobre el tema (*El drama de la Passió*, pp. 8-9 de «Papers») i utilitzarem, per a Catalunya, entre d'altres, els estudis següents:

— BATLLE I PRATS, Lluís: *La Passió de fra Antoni de Sant Jeroni i la processó dels Dolors de Mieres* «ER», XI (1962), pp. 133-144.

— BLASI I VALLESPINOSA, F.: *Representacions escèniques de Setmana Santa*. «Arxiu de Tradicions Populares», II (1928), pp. 94-100.

— CORNAGLIOTTI, Anna: *Sobre un fragment teatral català de l'Edat Mitjana*. «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, I. Homenatge a Josep M. Casacuberta.» Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pp. 163-174.

— DURAN I SANPERE, Agustí: *Un «Misteri de la Passió» a Cervera*. «Estudis Universitaris Catalans», VII (1913), pp. 241-290.

— DUAN I SANPERE, A. - DURAN, Eulàlia: *La passió de Cervera. Misteri del segle XVI*. Biblioteca Torres Amat, 1. Barcelona, Curial, 1984.

— FRANK, István: *Fragment de Passion catalan conservé à la cathédrale de Barcelona*. «Miscel·lània filològica dedicada a Mons. A. Griera», I (1955), pp. 247-256.

— MASSOT I MUNTANER, Josep: Drama de la Passió. *Diccionari de la literatura catalana* (1979), pp. 537-539.

— RIBA, Carles: Introducció a la traducció de les *Tragèdies* de Sòfo-

3.6.2. CICLE DE NADAL

L'altre gran moment litúrgic d'intenses connotacions dramàtiques, és el referit al Naixement i Adoració de Jesús, que produeix un seguit de manifestacions teatrals també d'una enorme vitalitat, que ens ha estat preservat fins avui. Són l'*Officium Pastorum* o adoració dels pastors (els Pastorets), l'*Ordo Prophetarum* (processó dels profetes), el *Cant de la Sibilla* (anunci del Judici Final, que encara es canta a les esglésies mallorquines i alguereses), i l'*Officium Stellae* (o adoració dels Mags).³⁸

cles, vol. II. Fundació Bernat Metge. Barcelona, 1959, pp. 91-92, nota 3.

— ROMEU I FIGUERAS, Josep: *La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal: Essai de classification des passions dramatiques catalanes*. «Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France», pp. 68-106. Publications de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure. Avignon, 1957.

— ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona*. «ER», XI (1962), pp. 103-132.

— ROMEU I FIGUERAS, Josep: Introducció a *La Passió d'Esparreguera*, d'A. Sabanés de Balagué. Editorial Barcino. Barcelona, 1957.

— VIDAL, Pierre: *Note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'un fragment de mystère du XIV^e siècle*. «RLR», XXXII (1888), pp. 339-348.

— VIDAL, Pierre: *Nouvelle note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'une représentation de la «Presa del Hor» à Banyuls-dels-Aspres, le 21 octobre 1888*. «Mélanges d'histoire, de littérature et de philologie catalane», II. «RLR», XXXIII (1889), pp. 84-93.

— QUADRADO, J. M.: *Un misterio catalán del siglo XIV*. Dins del vol. VI de les *Obras completas* de M. Milà i Fontanals; apèndix a l'apartat «Orígenes del Teatro Catalán», pp. 339-323 (Barcelona, 1895).

38. — AEBISCHER, P.: *Le cant de la Sibilla en la cathédrale d'Alghero la veillée de Noël*. «ER», II (1949-1950), pp. 171-182.

— ANGLÈS, Higini: *El cant de la Sibilla*. «Vida Cristiana», IV (1917-1918), pp. 65-72.

— CARRERAS I CANDI, Francesc: *Lo passament de la Verge Maria...*, pp. 211-212: *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor* (fragment). «RABLB», X (1921-1922).

— DONOVAN, Richard P.: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Pontifical Institut of Medieval Studies. Toronto, 1958.

— DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Consueta per la nit de Nadal*. «San Jorge», núm. 25 (gener 1957), pp. 24 i ss.

— LLABRÉS, Gabriel: *Consueta del Juy*. «RABM», VI (1902), pp. 456-465.

— LLATES, Rossend: *Teatre popular: els pastorets*. Barcelona, 1952.

— ROMEU I FIGUERAS, Josep: *La canción popular navideña, fuente de*

3.6.3. CICLE VETEROTESTAMENTARI

L'eficàcia pedagògica de l'art dramàtic menarà l'Església a explicar tota la Bíblia mitjançant la imatge en moviment del teatre. Des de la Creació del Món o *Entremès o Misteri d'Adam i Eva*, al Sacrifici d'Isaac, passant per la Història de Josep, la consuetud de Tobies, la representació de Judit i Holofernes, el rei Assuer o la consuetud de Susanna.³⁹

3.6.4. CICLE HAGIOGRÀFIC

Els espectacles sobre vides de sants produïen especial fascinació en l'espectador medieval: els sants podien ser els models d'imitació, però les seves vides posades en escena eren apassionants i distretes aventures —comparables als herois dels nostres còmics— que fins i tot encarnaven mites ancestrals adaptats a l'època que encara avui no han deixat de perviure en constant mutació.⁴⁰

3.6.5. CICLE MARIÀ

Referides a la vida i la figura de la Verge, les manifestacions dramàtiques amb aquest tema tindran un gran èxit a l'Edat Mitjana: A Avinyó, el 1372, es representava la *Presentació de la Verge*.⁴¹ Per la mateixa època triomfava el drama assumpcionista, objecte del present treball, que estudiarem a continuació.

3.6.6. CICLE DEL CORPUS

La festa del Corpus és la gran festa ciutadana, burgesa; en ella es recullen totes les manifestacions dramàtiques precedents,

un misterio dramático de técnica medieval. «Anuario Musical», XIX (1964), pp. 167-184.

— SANCHIS GUARNER, Manuel: *El cant de la Sibilla*. València, 1956.

39. HUERTA VIÑAS, Ferran: *Teatre bíblic (Antic Testament)*. Editorial Barcino. Col·lecció «Els Nostres Clàssics», núms. 109-110. Barcelona, 1976.

40. ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Teatre hagiogràfic*. Editorial Barcino. «Els Nostres Clàssics», núms. 79, 80 i 81-82. Barcelona, 1957.

41. KONIGSON, Elie: *Op. cit.*, pp. 39-45.

i aglutina la iconografia cristiana i pagana en un producte espectacular i propagandístic de gran eficàcia.⁴²

42. Tenim recollit un important conjunt documental inèdit sobre l'espectacle en la festa del Corpus medieval, a punt per treballar-lo en una propera investigació. Hem escrit sobre el tema en diverses ocasions: MASIP, Jesús Francesc: *La festa del Corpus*. «Canigó», núm. 767. «Papers», pp. 8-9. Barcelona, 19-VI-1982. Id.: *Les festes del Corpus*. «Ebre-Informes», núm. 175. Tortosa, 11-VI-1981. I *La processó del Corpus*. «Ebre-Informes», núm. 176. Tortosa, 19-VI-1981. Entre els llibres bàsics consultats destaquem:

— AMADES, Joan: *La Patum de Berga*. Barcelona, 1932.

— ARMENGOU I FELIU, Josep: *La Patum de Berga. Compilació de les dades històriques amb suplement musical dels ballets de la Patum*. Berga. Edicions del Museu Municipal, 1973.

— CARBONERES, M.: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. València, 1873.

— CORBATÓ, Hermenegild: *Los misterios del Corpus de Valencia*. «University of California Publications in Modern Philology», XVI, núm. 1 (1932-1933). Reeditat a València, Publicacions de l'Ajuntament, 1956.

— LLOBREGAT, Enric - JARQUE, Francesc: *El Corpus de València*. València. Tres i Quatre, 1978.

— LÓPEZ CHAVARRI, E.: *La música de los misterios del Corpus por los tiempos de Alfonso el Magnánimo*. «ACCV», XIII (1945).

— PASCUAL, Eusebi: *Custòdia de cadafals per los entremesos del Corpus (1451)*. «BSAL», VIII (1899-1900), pp. 226-227.

— LLQMPART, Gabriel: *La fiesta del «Corpus Christi» y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)*. «AST», XXXIX (1966), pp. 25-45, i XLII (1969), pp. 181-209.

— PASCUAL, Eusebi: *Gastos para los entremeses de una festividad del Corpus (1442)*. «BSAL», VIII (1899-1900), pp. 253-255.

— ROMEU I FIGERAS, Josep: *Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Catalunya*. «Estudios Escénicos», I (1957), pp. 29-41.

— SANCHIS GUARNER, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Làmines de fra Bernat Tarin i Juaneda (1913). Vicent Garcia Editors. Paterna, 1978.

CONJUNT DOCUMENTAL INÈDIT «FESTA DEL CORPUS» transcrit:

— *Quern de la despessa de la festa del Corpore Christi de aquels que mengaren en l'espital los quals foren dels entremessos que feu fer la Ciutat digous a XXIII de mag any MCCCCXXXVIII*. Llibres de Claveria, 1448. AMT.

— Buidat dels Llibres de Claveria de l'AMT (1318-1708) i dels Llibres de Provisions o Acords Municipals (1339 - fins avui), sobre les notícies de la festa del Corpus.

— *Stabliment dels Jochs dels entremeses*. Stabliments-8 (1430-1459), f. 35v-36v (1439). AMT.

4. El drama assumpcionista en llengua catalana

4.1. EL CULTE ASSUMPCIONISTA

La devoció popular per Maria de Natzaret no es fa difícil de destriar si tenim en compte la inherent necessitat de l'animal religiós a afermar un pont tangible amb la divinitat. La figura de Crist queia dins l'àmbit de la sacra ambigüitat. Les interpretacions humanistes de Nestori havien estat batudes, consecutivament, al III Concili d'Efes (431) i al IV Concili de Calcedònia (451), on es definien les dues naturaleses (divina i humana) consubstancials per igual en la persona de Crist. Les esglésies copta, siríaca i armènia, però, s'escindiren abraçant el monofisisme radical (única naturalesa divina). Calia, doncs, un gual més nítid entre el món humanal i la divinitat inaccessible. Aquest paper d'anella li anava ni que pintat a Maria de Natzaret, la maternitat divina de la qual era declarada dogma als mateixos concilis esmentats, erigint-se, per tant, com el més indicat emissari d'absoluta condició humana davant la voluntat deífica. Jesucrist, a la inversa, significava la delegació de la divinitat en el món dels homes.

D'altra banda, cal destacar la importància mítica de la maternitat en les cultures mediterrànies, a la qual s'afegéix la no menys mítica virginitat,¹ cosa que reforçaria aquest fervor, que seria el llevat d'una més profunda manifestació ulterior.

De la mateixa manera que en la vida de Crist s'havia destacat especialment la seva Resurrecció (amb la precedent Passió i Mort), car nuava l'element humà, de tragèdia i trànsit, amb el diví de vivificació (mentre resolia, de passada, el nus-a-la-gola

1. Recordem que la més important deessa grega, Atena, deessa de la intel·ligència i la saviesa, de les ciències i les arts, de la civilització en resum, era anomenada «donzella» (*Pallas*) i «verge» (*Partenos*), i a ella va dedicat el temple més soberg de l'arquitectura hellènica.

del traspàs),² així mateix, en la vida d'aquella noia de catorze anys escollida per infantar el mateix Fill de Déu, calia destacar-ne el moment final i la subsegüent superació de la mort.²

Relacionada, des de la fe, amb la mare-Eva i, al seu torn, amb la mare-Església, esdevenia, a més a més, mare de tots els homes, intercessora davant la divinitat per la reparació del pecat original i advocada defensora de la Humanitat en el judici de la salvació final. La simpatia femenina i la tendresa maternal de la figura de Maria faran que, malgrat la discreta menció que d'ella fa la literatura neotestamentària, es guanyi l'atenció del creient, la decantada admiració del teòleg i l'abrandada afecció del místic.

Ja al segle IV, a l'Orient, hi havia sis festes marianes, mentre sant Epifani s'erigia en el primer teòleg de l'Assumpció; i, almenys a Síria, i des del segle V, se celebrava la festa de la «Dormició (*koïmesis*) de la Mare de Déu (*Théotokos*)».

A l'Occident cap al segle VII hi trobem fins quatre festes marianes al cànon romà, entre les quals destaca l'Assumpció, fixada el dia 15 d'agost pel X Concili de Toledo (656).³

Sembla que la data fixada per commemorar la mort i l'assumpció de la Mare de Déu coincideix amb certes festivitats pre-cristianes dedicades a celebrar les collites del gra i cereals i sol·licitar fortuna en les immediatament subsegüents del raïm; en tractar-se d'un moment de repòs agrícola, es relaciona la «dormició» de la Mare de Déu amb la de la Mare Terra —la Gea de la mitologia clàssica. S'ha volgut relacionar també amb l'Artemis grega, deessa de la natura i de la caça, però també de la castedat, que restà verge i eternament jove,⁴ identificable amb

2. Sembla que Maria morí a Jerusalem, si bé hi ha qui al·lega que fou a la ciutat d'Efes (actual Turquia), car allà residia Joan Evangelista, que, possiblement, seguia de prop la Verge car l'havia pres per mare sota la Creu. El cert és que a Efes hom conserva un eremitori anomenat «casa de Maria». L'edat d'òbit oscilla entre els 60 i els 72 anys, segons les fonts. Jacobo de Voràgine (*Legenda Aurea*) subscriu la primera; Joan Baptista Manyà recull la segona establerta per sant Epifani al segle IV. (Cf. MANYÀ, J. B.: *La Asunción de María. Diez sermones de apologética asuncionista*. Algueró y Baiges. Tortosa, 1951, pp. 33 i ss.)

3. A l'Orient, al segle VI ja havia quedat establerta aquesta data per decret de l'emperador Maurici, enfront el 15-I o el 25-V que també semblaven probables. A l'Occident la data 15 d'agost apareix consignada a set calendaris (segles X-XI) un dels quals és còpia d'un altre de 672. Cf. FITÀ, Fidel: *La Asunción de la Virgen*. «BRAH», LVI (1910), pp. 427-435.

4. A Efes, on en tenia un temple esplèndid, Artemis passà a ser deessa de la fecunditat i es representà amb nombrosos pits.

la Diana romana, deessa dels boscos i la natura feréstega, que guardava de les tempestes i pedregades tan freqüents en aquests moments de l'any. La veritat és que la tercera part de les poblacions catalanes han escollit aquestes dates per celebrar les seves festes majors.⁵

La propagació del culte a Maria havia estat molt ràpida i diversa, per la seva immanent capacitat de seducció i de captació entre els creients. Sota la seva invocació s'havien bastit alguns dels més importants temples cristians: la Blacherna, Chalchopatreion i Hodegon a Constantinoble, erigits per l'emperadriu Pulquèria (399-453), o a Roma la primera basílica cristiana: Santa Maria la Maggiore (segle IV).

A França són nombroses les catedrals fundades sota el patronatge de Maria. Així, París (Notre Dame), Chartres, Nîmes, Clermont-Ferrand... També a la Península Ibèrica passaria una cosa semblant: els temples de Girona, Lleida, Ciutat de Mallorca, Tortosa, Morella, València, Elx, Còrdova, Màlaga o Almeria, entre molts d'altres, serien consagrats a la Mare de Déu. Precisament una especial devoció mariana ha caracteritzat la Península Ibèrica. Només cal recordar que al segle XIX (1863), la reina Isabel II es dirigia al papa Pius IX demanant-li, en nom de la seva «catòlica nació» i fent-se eco del sentiment popular, que declarés dogma de fe el misteri de l'Assumpció de la Verge. El Pontífex, que acabava de dogmatitzar la Immaculada Concepció de Maria, li va respondre donant llargues a l'assumpte.⁶ La resposta positiva arribaria, finalment, de mans del papa Pius XII, que, l'1 de novembre de 1950, en la constitució dogmàtica *Munificentissimus Deus*, declarava dogma de fe l'Assumpció de la Verge.

La primera constatació a l'Occident cristià de la creença assumpcionista ens la dona l'historiador i bisbe Gregori de Tours (538-594), creença, però, que no es generalitzarà fins entrat el

5. AMADES, Joan: *Costumari Català*, IV, pp. 784 i ss. Dates d'altra banda coincidents amb les festes agrícoles romanes anomenades *Vulcanals*.

6. «*Io non mi credo digno istrumento per pubblicare come dogma anche questo mistero*», s'excusava discretament Pius IX. Però com que Espanya sempre ha tingut la tendència a considerar-se la «*Reserva Espiritual de Occidente*», en l'època del nacionalcatolicisme el general Franco se sentí obligat a reiterar —en una afluïda carta, a 1947— la petició sobre el dogma assumpcionista (adjuntant, per cert, una molt interessant filmació i gravació del drama assumpcionista d'Elx). Cf. JULIA MARTÍNEZ, Eduardó: *La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español*. «BRAE», XLI (1961), pp. 179-311.

segle VIII, època en la qual ja se celebrava a Roma una processó de la dormició, trànsit o mort de Maria.

A Catalunya, les primeres mostres del culte assumpcionista les trobarem vora l'any 1000, en el sacramentari, ritual i pontifical propi de la litúrgia catalano-narbonesa i de forta tradició hispano-visigòtica, de la catedral de Roda d'Isàvena, on es va refugiar l'antic bisbat de Pallars, i que després retornaria a la seu de la Lleida reconquerida.⁷

Posteriorment el culte assumpcionista tindrà un reviscolament important amb la penetració dels canonges regulars de Sant Ruf d'Avinyó d'ençà de la conquesta de Tortosa (1148) i Lleida (1149).⁸

La devoció assumpcionista anirà escampant-se pel territori de la creixent Corona d'Aragó i tindrà el seu esclat al segle XIV, quan tota una diferent manera de viure i de concebre la realitat es va imposant (paral·lelament al sorgiment del nou estament burgès).

Pensem que iconogràficament la representació de la Verge havia seguit una evolució en consonància amb les línies ideològiques dominants. La Verge bizantina era una reina esplendorosa, per damunt de les coses humanes, d'una rigidesa abstractitzant molt pròpia de l'eufòria triomfalista de la recentment legalitzada església cristiana que vol enlluernar el món en el seu afany d'expansió. El rigorisme bizantí passa a l'anomenat art romànic occidental, que perd fastuositat i guanya en funcionalitat:

7. ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Teatre de l'Assumpció. Diccionari de la literatura catalana*, p. 59. Edicions 62. Barcelona, 1969. Cf. BARRIGA PLANAS, J. R.: *El sacramentari, ritual i pontifical de Roda*. Cod. 16 de l'Arxiu de la Catedral de Lleida, pp. 214 i ss. Barcelona, 1975.

8. Efectivament, el primer bisbe de Tortosa, d'ençà de la conquesta de Ramon Berenguer IV, és Gaufred (1151-1165), provinent del monestir de Sant Ruf d'Avinyó, d'on s'emportà també els qui serien els seus canonges. Amb ells s'introduïren a la nova seu tortosina les regles i els costums monacals avinyonesos, la litúrgia romana i una esplèndida biblioteca (important no només pels seus textos sinó també per la seva música i la seva plàstica —miniatura i esmalt—). No és estrany, doncs, que incloguessin també, en aquest seguit d'innovacions, la devoció assumpcionista. Ho demostra el fet que ben aviat sorgiria el culte a la Verge de la Cinta —actual patrona de la ciutat—, això és, la Verge assumpta, ascendent als cels, que llença el seu cingol a l'apòstol Tomàs, que ha arribat tard al trànsit. Del seu origen assumpcionista, però, es passarà a la veneració de l'objecte, el cingol o «correja», que es portarà a les parteres que «no poden enfantar». Culte aquest que, si bé documentat des del segle XIV (1347), no prosperarà com a tal fins ben entrat el segle XVI.

La creixent devoció popular, però, i la veneració del tan útil sant cingol

la Verge esdevé mitjà de presentació del nen Jesús. No ve figurada com a Mare de Crist sinó com a tron del Salvador, com a seient, com a justificant circumstancial de l'infant-Déu. Tot plegat, en perfecta consonància amb la concepció baronista de la vida, on la dona era un bé de possessió i fins i tot, quan feia nosa, símbol de luxúria.

Caldrà esperar el corrent humanista del gòtic, de l'Ars Nova, de la poesia trobadoresca provençal, per trobar-nos davant una concepció més amable de la feminitat. És quan la Verge juga amb el nen, dialoga amb l'infant que duu als braços. És quan se li subratlla l'element de maternitat i quan, de fet, culmina la latent devoció per la seva persona. La devoció mariana, doncs, en aquest moment baix-medieval que ens interessa —quan es configura un autèntic teatre religiós—, resulta fortíssima i fins i tot capaç de competir, a nivell dramàtic, amb les fabuloses representacions de la Passió de Crist. I si Crist resumia, escènicament, l'heroi clàssic, també les heroïnes (les Fedres, les Antígones, les Iocastes, les Medees) havien de traduir-se femeninament al món dramàtic cristià. Aquest és el paper de Maria, amb l'amor filial i fraternal d'Antígona, enamorada del seu fill com Fedra, que accedirà, com Iocasta, a ser «Esposa» —en l'assumpció als cels— del seu propi plançó Jesús.⁹

(embolcallat amb el prodigiós miracle segons el qual la mateixa Verge el 1178 havia baixat a la catedral de Tortosa a lliurar el seu cenyidor) farà ascendir la Cinta al patronatge principal de la ciutat, que ostentaven, almenys des del segle XIV, les santes Còrdula i Càndia. D'altra banda, a la ciutat italiana de Prato (Toscana), a 17 quilòmetres de Florència, els croats de Terra Santa portaren també un cingol de la Verge el 1130... El cert és que a la façana del *Duomo* d'aquesta vila, construïda el 1413, hi ha un púlpit exterior —exquisida obra de Donatello— des d'on es mostra al poble tal cingol, en la festivitat anomenada «*Madonna della Fiera*» que se celebra anualment el 8 de setembre. Dintre l'església, a més a més, hi ha una capella amb frescos d'Agnolo Gaddi (1333-1396), on es narra la mort i l'assumpció de la Verge, el lliurament del cingol a sant Tomàs i l'arribada de la cinta en un escripy a Prato, segons la llegenda del mercader casat a Jerusalem. Cf. MASSIP, Àngels - J. Francesc: *Una peça inèdita en la iconografia de la Cinta*. Premi Nacional d'Articles Periodístics. Tortosa, IX-1978.

9. El text del *Misteri* d'Elx resumeix en un vers —en boca dels àngels— ambdues condicions: «Esposa e Mare de Déu» (DAE, v. 127 i 232). DAT i DAV, com que és el mateix Jesús qui parla, en tenen prou amb l'«Sposa mia, sus del lit» (DAT, v. 333) o «Sposa mia, donchs, venits» (DAV, vv. 171 i 214), expressions tretes del bíblic *Càntic dels Càntics*.

4.2. MANIFESTACIONS DRAMÀTIQUES

Hem vist com la litúrgia generava al seu si un rudiment de representació escènica en el diàleg dels textos sagrats que serien els drames litúrgics.

A Bizanci, el bisbe Proclo (segle v) havia escrit una *Exaltació de la Verge Maria* amb embrions dramàtics, en la qual s'incloua l'Anunciació, però també una escena profana on Josep, en adonar-se del preny de Maria, l'acusava d'engany, escena que reprendria el patriarca de Constantinoble, Germanos (642-733).¹⁰

Per la seva banda, la festa de l'Assumpció, que no tenia el suport dels textos sagrats, fruïa d'una tradició poderosa (legendària o exegètica i dels més diversos comentaristes que proliferarien a l'Edat Mitjana) i una litúrgia especial cada vegada més rica. Litúrgia aquesta que es manifesta en dues vessants fonamentals: l'ofici assumpcionista i la processó de la dormició o mort de la Verge.

Dins l'ofici general del dia de l'Assumpció,¹¹ ens trobem amb un autèntic drama litúrgic sobre el trànsit de la Verge, tant més interessant com que es tracta de l'únic cas conegut a Europa de dramàtica litúrgica assumpcionista.¹² Es feia a l'església del monestir de Santa Maria de l'Estany (Bages), en llatí, calcant l'esquema de l'antic tropus pasqual del «*Quem quaeritis in sepulchro*» (drama litúrgic de les tres Maries).

La processó de la Dormició o Mort de Maria (que ens remet a les processons pasquals) conté en ella mateixa un fonament dramàtic embrionari, precedent inqüestionable d'una forma escènica superior. Aquest tipus de processons, documentades a casa nostra des de l'albada del segle xiv, s'estenen amb celeritat arreu dels Països Catalans. S'hi portava la figura de Maria jacent —i més modernament, en algun cas, una noia— sobre un llit ben ornat amb baldaquí o sota palli, conduït per dotze clergues cantors (que representen els dotze apòstols presidits per Joan amb la palma de la virginitat), i seguint un itinerari que

10. BERTHOLD, Margot: *Historia social del teatro*, I, p. 198 (Madrid, 1974).

11. Cal assenyalar que a la Península es detecta ben aviat la introducció del culte assumpcionista en la litúrgia. Bon exemple d'això és l'ofici mossàrab de l'Assumpció segons el manuscrit de Silos publicat per M. Férotin (*Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les mss. mozarabes*. París, 1912, pp. 786-795). El còdex de Silos és del segle xi.

12. *Liber Processionarius Monasterii Stagnensis saec. XIV*. Vic. Biblioteca Capitular, ms. 118, f. 158v-160.

passà de l'interior del temple al claustre, del claustre a l'entorn de l'església i d'aquí als carrers de la població. El costum ha perviscut fins a dates ben recents en molts pobles catalans, en alguns dels quals la festa s'anomenava «la Mare de Déu del Llit».

Ja el 1300 una processó assumpcionista discorria pel claustre de la seu lleidatana, que a meitat del segle xv passaria a recórrer tota la ciutat. A Girona es guarnia el llit i es feia la processó de l'enterrament.¹³ A Barcelona les processons de l'Assumpta se celebraven ja el 1344, en què foren dictaminades les ordinacions de Cort per Pere III el Cerimoniós. A Tortosa era d'una esplèndida remarcable: recorria el carrer del Vall i el palli era dut per les més representatives personalitats cíviques de la ciutat.¹⁴

El camí del drama assumpcionista, doncs, quedava obert. Sembla que la capdavantera aquest cop és Itàlia. De finals del segle XIII data ja una lauda dramàtica assumpcionista a Perusa (Úmbria), diàleg rudimentari en 160 versos on intervenen Maria, l'àngel nunci, Joan i l'Apostolat sencer, amb Tomàs retardat. Un segle més tard, a Orvieto (també a l'Úmbria) apareix una altra lauda dramàtica tractant el tema de l'Assumpció en 410 versos.¹⁵ Si bé hi ha una notícia documental referida a una representació assumpcionista francesa el 1351, a Bayeux, el cert és que el primer text dramàtic sobre l'Assumpció de la Verge ja plenament madur és català, datat a 1388 i produït a Tarragona. La vitalitat dramàtica de la Catalunya medieval queda, una vegada més, palesa. A la catedral de Mallorca sembla que es representava també un drama assumpcionista ja el 1399,¹⁶ i una solemne pro-

13. CAMÓS, Narcís: *Jardín de María*. Girona, 1657. Cf. AMADES, Joan: *Costumari Català*, IV, pp. 787.

14. «Item, a XVIII dies dels dits mes [agost] e any [1480], en Johan Bernat, perayre, confessa haver rebuts del dit honorable en Perot Jordà, receptor, cinch sous per netejar lo Vall e entalamar aquell lo dia de Corpus Christi e més dos sous rebé per netejar lo Vall a la Professó de la Assumpció de la Gloriosíssima Verge Maria en lo pas entre les casés de Orpinell e de Johan Pons» (*Llibres de Claveria*, 1480. AMT). Cf. MASSIP, J. Francesc: *L'Assumpeió a Tortosa*. «Ebre-Infomes», núm. 234. Tortosa, 19-VIII-1982.

15. BARTHOLOMAEIS, Vincenzo de, editore: *Laude Drammatiche e Rappresentazioni sacre*, I. Firenze, 1943.

16. Així ho apunta Richard DONOVAN (*Op. cit.*, p. 138, nota 60), que sospita que el compte «Jo H. Borrell, pintor, atorch a vós Senyor Salvador Caselles, sacristà de la seu, que mi havets dats e pagats 45 sous per fer pintar 7 parells de ales e 12 diademes a deurar e metrer de fulla...» es refereix (essent datat a 10-VIII-1399, cinc dies abans de la festa de l'As-

cessó de la Mort que sortint del centre de la seu discorria pel claustre adjunt.¹⁷

En l'estricta cronologia, segueix el Drama Assumpcionista de València, datable a 1416-1425 i d'una més assolida qualitat literària. Al llarg d'aquest segle, es documentaran notícies sobre representacions de l'Assumpció tant a Lleida com a Tortosa,¹⁸ i àdhuc, dintre de les representacions del Corpus, es documenta el 1479, a Perpinyà (Rosselló), una *Sepultura i Assumpció de la Verge*¹⁹ i, potser, el 1476, a Igualada.²⁰

D'aquest segle xv és també el primer text assumpcionista conservat a França, *L'Assomption de la Vierge*, imprès a París sense indicar-hi l'any. Conté 3.000 versos i 39 personatges.²¹

sumpció) a una més que probable representació assumpcionista. Aquest compte el publicava CAIMARI, A.: *L'antiga pietat popular entorn del Nadal*. «AST», XXVIII (1955), p. 210, i el relacionava amb la processó dels profetes nadalenca.

17. «E quant los escolans seran devellats del campanar, tochades laudes, pendran lo ymatge de nostra Dona qui serà aparellade dins lo capitol sobre un lit ab lo drap de Sant Bernat. E sobre lo lit que los escolans hauran aparellat en la nit sobre lo carner dels canonges, posseran lo cubertor de domàs groch que en Jofre donà a la sacrastia, e sobre aquest cubertor posseran lo dit ymatge de nostra Dona ensemps ab lo drap de Sant Bernat, a ab lo bestiment. E cascun corn de lit posseran un canelobre de ferro dels grans, e a cascun canelobre posseran quatre ciris blanchs. E vestir s'an honse preveras per apòstols ab camís y domàtiques, acceptat Sant Johan qui aportarà casulla blanca ab una palme en la mà. E al costat del dit lit metran un banch a cade part, e sobre los dits banchs un cobribanch a cadehú... E los ·X· apòstols aportaràn la figura de nostra Dona, e Sant Johan en la palma alta anirà devant la dite figura, e no aportarà... Nota que per la prosesó de la claustra ni la procesó després de vespres no y aurà Marias, sinó lo subdiacha aportarà la verònica a totes dos prosesons...» Cerimonial del Sacristà, fol. 99v-100 (cf. VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo: *Viage literario a las Iglesias de España*, XXII, p. 199. Madrid, 1806. Citat per DONOVAN: *Op. cit.*, pp. 137-138).

18. A Tortosa, el 1483, es documenta certa *Representació del Cors de la Assumpció de la Gloriosíssima Verge Maria* (Imposicions-91. AMT).

19. HENRY, D. M. J.: *Le guide en Roussillon*. Perpinyà, 1842, p. 49.

20. La referència documental només parla de «certa representació de la Verge Maria... seguint bona e loable consuetud d'aquesta vila». Cf. SEGURA, Joan: *Història d'Igualada*, II (Barcelona, 1908), pp. 162-163.

21. «Dieu le Père», Jesus, Maria, Thamar verge, Dina verge, Athalie verge, Lucifer, Sathan, Asmodeus, Berich, Tithinilus, Zabulon, Manassès, Gabriel, Michel, Raphael, Cherubin, Uriel, Jehan, Pierre, Andry, Jacques le Grant, Philippus, Mathias, Barthelemy, Symon, Jude, Thomas, Jacques mineur, Mathieu, Paul, Abraham, David, Ysaye, Ysachar prebistre, Ruben, Joseph, Jacob et Levi (jueus). Cf. PETIT DE JULEVILLE: *Les mystères. Histoire du théâtre en France*, II (Paris, 1880), p. 471.

El 1442 hi ha només notícia d'una Assumpció representada a Montauban. Datable entre 1448-1468, hi ha un text de 500 versos sobre el *Trespasement de Nostre Dame*, on la mort —seguint els pressupòsits de la tragèdia grega— és només contada i no posada en escena. De finals del xv existia un manuscrit, avui desaparegut, amb una Assumpció incompleta, amb 50 personatges i amb, almenys, tres jornades, com el descrivia M. P. L. Jacob, que el veié a la Col·lecció de Manuscrits de Soleinne. També de finals del quatre-cents és *l'Ascension de la Vierge*, conservat a la Biblioteca de Rodez en molt mal estat (de 133 fulls, 80 són il·legibles), i que ronda els 1.200 versos i 45 personatges, i on, curiosament, hi ha un Actor que recita el pròleg i l'epíleg (resum del «misteri») tal i com es fa encara avui a les Pastorals basques.

De meitat del xv data un curiós *Misteri* de l'Assumpció, a Dieppe (Normandia), realitzat amb ninots moguts per fils i contrapesos, un autèntic rudiment del teatre de marionetes.²²

Quant a Itàlia, el 1458, a la plaça de Siena, per tal de commemorar l'elecció del seu coterrani Eneas Sylvio Piccolomini com a papa (Pius II), es representà, durant la missa de l'Assumpció, la pujada als cels de la Verge entre cants i aclamacions. El 1490, a Ferrara, es representà *L'Assumtion* i el 1500, a Mòdena, entre d'altres representacions, es féu *La festa della Assomption della Nostra Donna*.²³

Del segle xv també, almenys, és el primer redactat, la primera música i les primeres representacions del tercer drama assumpcionista en llengua catalana, el popularment conegut com a *Misteri d'Elx*, l'únic conservat en acció fins als nostres dies; i, sense cap dubte, la més impressionant i fidel pervivència del teatre medieval europeu.²⁴ Davant d'aquests palmaris exemples, queda, al nostre parer, definitivament revocada l'afirmació de Karl Young segons el qual «no existeix cap evidència que, durant l'Edat Mitjana, la litúrgia de l'Assumpció inclogués veritables drames».²⁵

22. MAGNIN, Charles: *Histoire des marionettes en Europe*, pp. 111-113. París, 1852.

23. D'ANCONA, Alessandro: *Origini del teatro italiano*. Torino-Firenze-Roma, 1891.

24. MASSIP, Jesús Francisc: *El «Misteri» d'Elx*. «Canigó», núm. 773. «Papers», pp. 3-5. Barcelona, 31-VII-1982.

25. YOUNG, Karl: *The Drama of the Medieval Church*, II. Oxford, 1933, p. 257.

Del segle XVI seran ja tots els drames assumpcionistes en llengua castellana, entre els quals cal destacar els dos *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*, números XXXI (amb 179 versos) i XXXII (amb 327 versos),²⁶ i *La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos*, amb 816 versos (Castelló, 1588).²⁷

També al segle XVI, en el seu últim terç, pertany l'*Auto da Assumpção de Nossa Senhora*, del portuguès Juan López de Oliveira.²⁸

4.3. LES FONTS ASSUMPCIONISTES

El tema de la mort i l'assumpció de la Verge, no relatat als evangelis oficials, apareix escrit, entre els segles IV i V, en grec, com a *Tractat de sant Joan el Teòleg sobre la dormició de la Santa Mare de Déu*,²⁹ a meitat del segle VI el *Transitus Virginis Mariae* del Pseudo Melito Sardensis,³⁰ al segle VII com a *Dormició de Nostra Senyora Mare de Déu, escrita per Joan, Arquebisbe de Tessalònica*,³¹ i, més tard, en llatí, el *Trànsit de la Benaventurada Verge Maria*,³² del pseudo-Joan d'Arimatea; textos aquests que refon Jacobus de Voragine († 1298) en la seva famosa i difosa *Legenda Aurea*,³³ escrita entre 1255 i 1270, i de la qual

26. Editats per ROUANET, Léo: *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. «Biblioteca Hispánica», vols. V-VIII. Barcelona-Madrid, 1901. Aquests dos es troben al vol. II (V), pp. 1-20. Hi ha encara un altre *Auto* assumpcionista al vol. III (VI), núm. LXII (amb 434 versos).

27. *Enchiridion rerum memorabilium* o *Llibre verd* de l'Arxiu Municipal de Castelló. Recopilat per Johan Hieronni Folch el 1588. Publicat, per primer cop, per JULIÀ MARTÍNEZ, Eduardo: *Op. cit.*, pp. 260-289. Publica també un drama assumpcionista castellà del segle XVII, inèdit (BNM ms. 14.628), de 777 versos i pràcticament idèntic al de Castelló (pp. 290-311).

28. BRAGA, Teófilo: *Història do theatro portuguès*, vol. II. Porto, 1870-71.

29. SANTOS, Aurelio de: *Los Evangelios apócrifos*. Edició bilingüe (grec o llatí-castellà). Biblioteca de Autores Cristianos, 148. Madrid, 1973, pp. 582-606.

30. TISCHENDORF, T. (edit.): *Apocalypses apocryphae*, pp. 124-136. Leipzig, 1866.

31. SANTOS, A. de: *Op. cit.*, pp. 611-645.

32. SANTOS, A. de: *Op. cit.*, pp. 647-659.

33. VORAGINE, Jacobi a: *Legenda Aurea. Vulgo historia lombardica dicta*. Edició a cura del doctor Th. Graesse. Otto zeller verlag. Osnabrück, 1969 (facsimil de la de 1890), pp. 504-527: «CXIX. De assumptione beatae Mariae virginis.» (Voragine és el nom llatí del dominic Giacomo da Verrazzo, arquebisbe de Gènova.)

existeix una esplèndida i interessantíssima traducció rossellonesa de finals del segle XIII,³⁴ copiada almenys en quatre o cinc manuscrits catalans posteriors.

Les múltiples diferències en els detalls argumentals amb què ens topem en comparar els tres drames assumpcionistes en llengua catalana, desballesten taxativament qualsevol suposició d'interdependència,³⁵ almenys en la literalitat del text, mentre que ve a demostrar l'èxit del tema i la varietat de les fonts que corrien en l'època, més susceptibles de variar i reinterpretar en tant que no s'establí la història en la litúrgia estricta.

Aquesta llibertat textual, permet emfasitzar certs detalls o ometre'n d'altres segons els interessos de la posada en escena, i, d'aquesta manera, l'argument de tots tres drames va variant en certs passatges segons la font que prefereixen d'utilitzar, i fins i tot alternen diverses fonts a la vegada.

A més a més de les fonts tradicionals, hem d'assenyalar la fortuna que féu el tema assumpcionista entre els assagistes religiosos medievals.

En primer lloc cal destacar, entre les elaboracions assumpcionistes de l'època, el tractat de Juan Manuel (1282-1348), nebot d'Alfons X el Savi i senyor d'Elx, anomenat *Libro infnido y tractado de la Asunción*.³⁶ En aquest al·legat, Juan Manuel prova de demostrar la presència de Maria al cel en cos i ànima, defensant-ne, doncs, el seu trànsit, cosa que pot pesar en el moment d'establir les bases de la tradició assumpcionista il·licitana, però que no pressuposa l'existència de cap representació de l'índole del posterior *Misteri*, ni molt menys l'opinió dels qui insinuaven l'autoria de Juan Manuel en la redacció del drama.

34. BNP, fons espanyol, ms. núm. 44. 261 folis. Sota l'imprecís títol de *Vides de sants rosselloneses* s'ha publicat, en tres volums, aquesta versió catalana de la *Legenda Aurea* de Jaume de Varazze, a càrrec de Charlotte S. Maneikis Kniazzezh i Edward J. Neugaard, amb la col·laboració de Joan Corominas. Fundació Salvador Vives Casajuana. Barcelona, 1977, vol. III, pp. 190-203: «Del Puyament de la Verge Maria en lo Cel.»

35. El musicòleg Felip Pedrell (*La Festa d'Elche, ou le drame tyrique liturgique espagnol*. Leipzig, 1901) suposà, precipitadament (per una qüestió geogràfico-cronològica) que del Drama Assumpcionista de Tarragona en derivà el d'Elx. Amb la mateixa precipitació actuaren Ruiz de Lihory (*La música en Valencia*, València, 1903) i Shoemaker (*The multiple Stage in Spain during the XVth and XVIth Centuries*, Princenton, 1935) en creure el Drama Assumpcionista d'Elx una translació del de València.

36. Edició i estudi de José Manuel Blecuá. Universitat de Granada, Granada, 1952.

assumpcionista elxà.³⁷ Tot i que la vila d'Elx havia passat a la Corona Catalano-aragonesa el 1289 (formava part de la castellana des de 1241), Juan Manuel exercí encara el seu senyoriu a principis del XIV, just quan, sembla, escriví l'alludit tractat.

Fan referència també a l'Assumpció de la Verge textos del segle XV, com el sermó 67 (*De Assumptione Beatae Mariae Virginis*) del valencià Vicent Ferrer³⁸ o el text català *Lo passament de la Verge Maria* (meitat del segle XV),³⁹ i tota mena de proses, seqüències, goigs marians de pietat popular, capítols de Francesc Eiximenis,⁴⁰ *Llibre de Benedicta tu in mulieribus*, etc., etc. Resum d'aquesta literatura assumpcionista i els elements argumentals dels apòcrifs, és el *Verger de la Santíssima Verge Maria*, llibre imprès a Barcelona el 1495.⁴¹

4.4. ESTUDI DELS TEXTOS TEATRALS CONSERVATS

4.4.1. EL DRAMA LITÚRGIC DE L'ASSUMPCIÓ DE L'ESTANY

4.4.1.1. Localització

A la comarca del Bages, dalt de Moià i sota Vic, es fundà a 1080 un monestir d'agustins, que es converteix en un dels centres més actius de la reforma clerical del país impulsada per la restauració gregoriana. El 1133 es consagra l'església del monestir de Santa Maria de l'Estany, bastida sobre una de primitiva (documentada ja l'any 990). És de planta de creu llatina, d'una sola nau i creuer, amb cimbori —cavalcat d'un campanar— al transsepte, i amb capçalera de tres absis semicirculars (més gran

37. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes: *El príncipe don Juan Manuel y su condición de escritor*. Madrid, 1945.

38. Sant Vicent FERRER: *Sermons*, vol. III. A cura de G. Schib, pp. 73-80, 115-121 i 123-127. Barcelona, 1975.

39. *Lo passament de la Verge Maria*, oració talismànica publicada per Francesc CARRERAS I CANDI, «BRABLB», X (1921-1922), pp. 215-220.

40. EIXIMENIS, Francesc: *Vita Christi*, llibre 10, tractat 5 (1397-1398). Ms. 268 de la Biblioteca de Catalunya. Publicat en part per N. del MOLAR: *Eiximenis*. Olot, 1962.

41. Recordem també que el primer llibre literari imprès a la Península fou precisament marià: *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (València, 1474) i inclou un poema de Bernat Fenollar sobre la Coronació de la Verge.

el central). Un terratrèmol, però, ensulsi cimbori, campanar i voltes el 1448, que es reconstruïren, des de 1451, ja ojivals.

Al sud de l'església hi ha el claustre —irregular tendent a la quadratura— realitzat a partir de la segona meitat del segle XII.⁴²

En aquest important focus religiós, es representaven no menys que tres drames litúrgics: el *Visitatio Sepulchri*, l'*Officium Pastorum* i el *Drama de l'Assumpció*.⁴³

4.4.1.2. *El text*

El Drama Litúrgic de l'Assumpció de l'Estany resulta ser l'únic cas, fins la data, conegut a Europa d'aquest gènere. Es tracta d'un tropus en llatí cantat i representat a l'introït de la missa de la festa de l'Assumpció (15 d'agost) i basat en l'antifona «*Ubi est Christus meus*» associada, a Catalunya, al tropus de les tres Maries que celebra la Resurrecció de Crist.⁴⁴

Començava el drama quan el diaca, des del cor, entonava l'antifona «*Alegreu-vos, avui la Verge Maria ha pujat als cels on regnarà eternalment amb Crist*». En aquell moment, quatre cantors descendien del cor —potser en fileres escalonades de seients adossades als laterals de la nau— i anaven cap a l'altar; i mentre dos s'amagaven rera l'altar, els altres dos es quedaven davant a una certa distància. Els primers representarien els àngels, els segons serien els homes (apòstols). Arribava el diaca i, dempeus a la banda dreta del tabernacle (banda de l'Evangeli), exhortava al cant i a la psalmòdia («*És l'hora, canteu!*»). Llavors, els qui eren davant l'ara es preguntaven: «*On és la Mare del Senyor, columna de la nostra fe? Anem a veure el sepulcre.*» I donaven un pas vers l'altar, mentre els del reraaltar inqui-

42. PLADEVALL, Antoni - VIGUÉ, Jordi: *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*. Artestudi. Col. «Art Romànic», 6. Barcelona, 1978. Vid. també: CARBONELL, Eduard - CIRICI, Alexandre: *Grans monuments romànics i gòtics*. Edicions 62. Barcelona, 1977, pp. 86-92. Igualment a: CARBONELL, E.-GUMÍ, Jordi: *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, vol. II, pp. 46-48. Edicions 62. Barcelona, 1974. Vid. també: JUNYENT, Eduard: *Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XII*. Fotografies de Pau Barceló. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, pp. 161-177.

43. Tots tres han estat publicats per Richard DONOVAN: *Op. cit.*, pp. 77-78 (f. 85v-86v del Ms. 118 de Vic), pp. 92-93 (f. 10-12) i pp. 96-97 (f. 158v-160) respectivament.

44. ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Teatre de l'Assumpció*. *Op. cit.*, p. 59.

rien: «Què busqueu al sepulcre, gent cristiana?» Els apòstols respondrien: «A la Mare del Natzarè crucificat, gent del cel.» Llavors els ocultats sortien fora i es posaven un a cada extrem de l'altar i aixecaven el palli o estovalles que hi havia al damunt tot dient: «Aquí no hi és, ha pujat al cim del cel i regna sobre els exèrcits celestials dels àngels.» Meravellats, els personatges humans es giraven envers el cor i exclamaven: «Alleluia, els sants s'alegren davant Maria i, fidels, la lloen amb veu pietosa. Alegrem-nos», mentre que els personatges «celistis» puguen al cor. En acabar, els personatges «humans» tornen també al cor i es comença l'ofici de la missa sota la veu de «*Gaudeamus*».

4.4.1.3. *L'espai escènic: l'església i les seves seccions*

L'espai escènic utilitzat és el marc arquitectònic de l'interior de l'església del monestir de l'Estany, i l'acció discorre en el cos oriental, entre l'absis central, on hi ha l'altar major, i el cor, situat a la nau, immediatament després del transsepte. Aquest tipus d'escenificació tancada entre cor i altar ens fa pensar en l'absència de públic laic, de fidels, i en una representació estrictament per als membres de la comunitat del monestir (tant monjos com neòfits). Efectivament, si pensem que al poble de l'Estany no hi deu haver una població fixa fins al segle XV (la inestable població del XIII era agrupada entorn d'una altra església dedicada a Santa Cecília), i que la comunitat monacal era integrada per l'abat, 12 canonges i 12 sacerdots beneficiats comensals, comprendrem per què no calia oficiar la representació litúrgica de manera més oberta a la possible visualització popular. En aquesta dramàtica litúrgica, doncs, no entrava en joc la noció d'actors i públic. El drama era viscut pels seus mateixos oficients com a plena participació en la mística sagrada. No hi ha, doncs, contemplació ni fruïció estètica de l'espectacle, sinó intervenció activa en ell, com en l'ofici ritual de les tribus primitives.

L'espai escènic de l'església de l'Estany queda dividit en tres grans seccions al llarg d'un eix longitudinal oest-est: el cor, el creuer i l'absis. El cor a l'oest, però vora el creuer (no als peus de l'església), està emplaçat, doncs, a la meitat longitudinal de la nau, com el castell d'Emmaús de Rouen⁴⁵ i el palau de Pilat

45. *Vid.* nota 32 de p. 51.

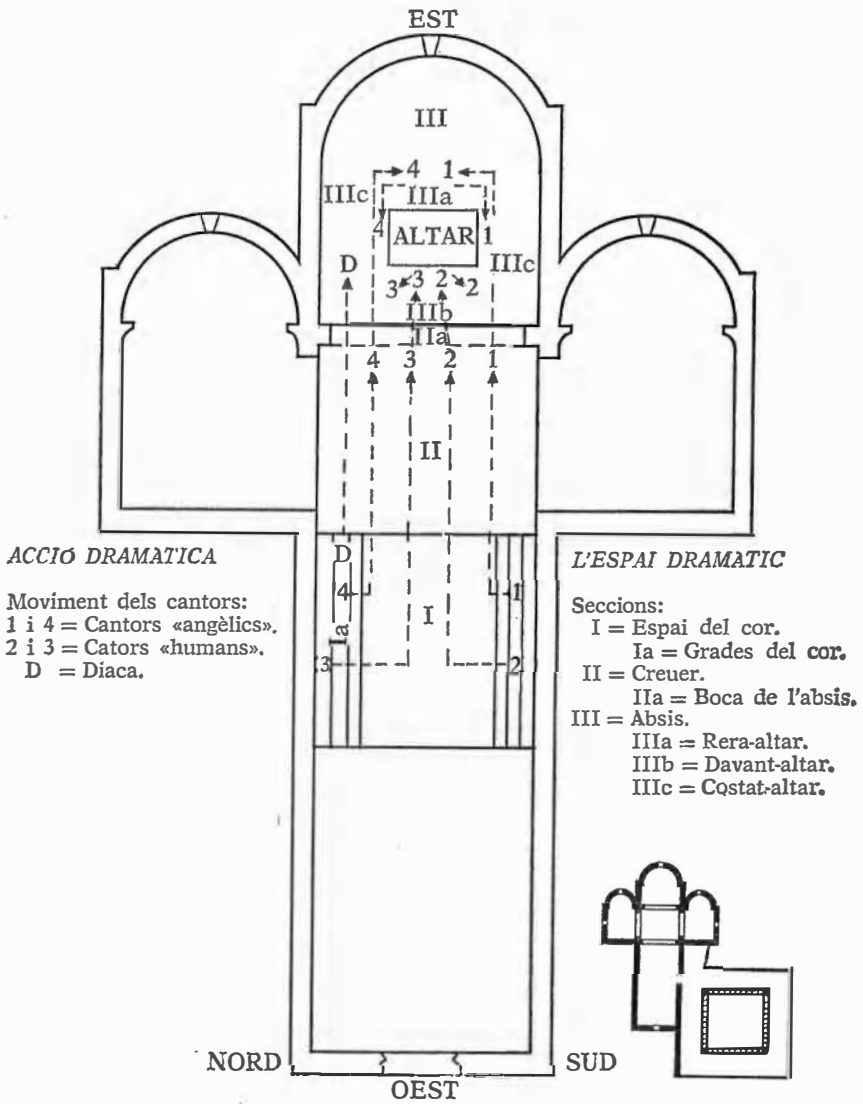


FIGURA 1. Planta de l'església del monestir de Santa Maria de l'Estany

de Tours,⁴⁶ i, per tant, entra dintre el simbolisme d'espai central de la Terra, o Terra edificada, on són els oficiants del culte i del drama. El creuer és la baula que fa de pas i uneix aquesta terra material i l'espiritualitat del sepulcre. Creuer, a més a més, il·luminat i subratllat per un cimbori. El tercer espai és l'absis central, simbòlicament assimilat al cel i al món de la veritable vida, centrat per l'altar; l'altar-sepulcre de la resurrecció, que, buit, mena efectivament a l'eternitat del Paradís.

Marquem, encara, uns subespais de col·locació actoral. Així, sota l'arc que dona entrada del creuer a l'absis, romandran els cantors que fan d'apòstols (2 i 3) fins que manifestin la voluntat de veure el sepulcre, que indica un sentit de desplaçament, i que els durà al davant mateix de l'altar-sepulcre. L'acció se centra, en tot moment, entorn de l'altar i les subseccions que assenyalen només indiquen la situació dels cantors en referència a l'altar: els àngels rera d'ell (4 i 1) i després a banda i banda; el diaca (D) a la seva dreta, a la part on es llegeix l'Evangelí.

També marquem les línies de desplaçament dels actors-oficiants en el seu moviment (fig. 1).

Quant als elements decoratius, que precisen el lloc d'acció, participen també de la pregona simbologia escènica i plàstica pròpia de l'Edat Mitjana. El més important element utilitzat en aquests drames litúrgics és l'altar, assimilat, com hem dit, al sepulcre. A l'Estany, sepulcre de Crist en la cerimònia pasqual, sepulcre de Maria en la cerimònia assumpcionista o pessebre en la cerimònia de la Nativitat. L'altre element és el palli o mantell que cobreix l'altar i que simbolitza la pedra que tanca el sepulcre excavat a la roca, o els bolquers que abrigallen l'Infant-Jesús.

Perquè cal anotar, finalment, el paral·lisme entre els tres textos dramàtics representats a l'església de l'Estany: tant les indicacions escèniques de moviment, acció i distribució espacial, com els motius del diàleg (canviant solament les poques paraules per diferenciar l'Assumpció de Maria de la Resurrecció o el Naixement de Jesús), segueixen un mateix esquema.

46. *Officium sepulchri seu Resurrectionis* (segle XII) de Tours. Cf. KONIGSON, Elie: *Op. cit.*, pp. 30-32.

4.4.1.4. Acció dramàtica

Acció rudimentària, solemnnial i litúrgica, sense matisos gestuals marcats si bé connotats, fet com a part de l'ofici de la missa, té poc a veure amb els drames assumpcionistes en romanc que no trigarien a aparèixer. Menys tardarien a produir-se els drames passionístics. Els drames litúrgics, però, ja havien posat la llavor d'una nova forma teatral...

4.4.2. LÍNIES ARGUMENTALS DEL DRAMA ASSUMPCIONISTA

L'argument assumpcionista en els tres textos catalans que estudiem, partint de l'esquema base de la història que imposa la tradició i les fonts (sobretot l'establerta per Jaume de Varazze al segle XIII en la seva famosa *Legenda Aurea*), allargaran unes escenes, n'escurçaran d'altres, n'agregaran o en tallaran, segons els gustos i les inclinacions de l'escriptor, o dels qui faran l'espectacle. Aquestes sinuositats argumentals que ens mostren els textos que treballem, provarem de destriar-les, explicar-les o, senzillament, detectar-les.

4.4.2.1. Resum

Oferim, per començar, un esquema de la història que es contarà als drames assumpcionistes, cenyint-nos a la font de la *Legenda Aurea*.

Mort Crist, els apòstols s'escampen per tot el món a predicar, mentre la Verge Maria es retira a una casa vora el mont Sió (turó occidental de Jerusalem) i es dedica a l'oració. Un àngel se li apareix i li anuncia la seva propera mort per tal de reunir-se amb el seu Fill, i li lliura una palma que haurà d'encapçalar el seu enterrament. La Verge fa tres peticions a l'àngel: li demana el seu nom, li sollicita que es reuneixin els apòstols amb ella i li prega de no veure el diable en el seu traspàs.

Arriba sant Joan i conversa amb Maria, la qual li comunica la seva inquietud pels rumors sobre les intencions dels jueus de cremar el seu cadàver, i li confia la palma per presidir el sepeli.

Els apòstols arriben miraculosament i es pregunten quin fet els ha reunit. Joan els ho explica.

Baixa Jesús del cel amb els àngels, recull l'ànima de la Verge i ordena l'enterrament del seu cos. S'organitza el sepeli i Joan li ofereix la palma a Pere, cap de l'Església. Tanmateix, Pere la hi

retorna allegant la condició virginal necessària per dur-la en aquella ocasió.

Els jueus proven d'emportar-se el cos de Maria, però es queden cecs en intentar-ho i el rabí que toca el fèretre roman amb les mans enganxades. Els jueus supliquen el perdó i, prèvia conversió, l'obtenen i queden curats.

Torna a baixar Jesucrist a recollir el cos de la seva Mare. Tomàs arriba tard i rep, com a mostra de l'assumpció, el cenyidor de la Verge, que li cau del cel o li tramet la mateixa Maria en la seva assumpció.

4.4.2.2. *Comparació textual*

El Drama Assumpcionista de València (DAV) i el d'Elx (DAE) comencen la història amb la visita de Maria, fent-se acompanyar per dues donzelles,⁴⁷ als Sants Llocs. La font de la *Legenda Aurea* (LAV) indica set llocs⁴⁸ on la Verge anirà a pregar: el lloc del

47. Anotem que, com fa constar Lázaro Carreter (*Sobre el «Misteri» de Elche*, «Miscel·lània Aramon i Serra», I, «Estudis Universitaris Catalans», vol. XXIII, p. 377), a DAV acompanyen a Maria en la seva *visitatio* dues verges o donzelles (en les fonts tradicionals són tres les verges que viuen amb Maria: Calletba, Neshra i Tabetba a l'Evangeli de sant Jaume, que seran Sèfora, Abigea i Zael al *Transitu* del Pseudo-Arimatea —afegim que a la fragmentària *Ascension de la Vierge* francesa de la Biblioteca de Rodez, apareixen, efectivament, aquests tres últims noms: Sophora, Ambigea i Citoel, però a l'anterior i íntegra *Assomption de la Vierge*, impresa a París, són altres tres els noms: Thamar, Dina i Athalie, mentre que a l'apòcrif de Joan de Tessalònica només és una donzella anònima qui viu amb Maria—). Ara bé, a Elx són, contra tota tradició, Maria Jacobea (mare de sant Jaume) i Maria Salomé les qui acompanyen la Verge (dues de les tres Maries que anaven a perfumar el cos de Crist quan se'ls anuncià la Resurrecció), transgressió aquesta potser explicable per un traspàs dramàtic del conegut Drama Litúrgic de les tres Maries que es realitzava la vigília de Pasqua a moltes esglésies dels Països Catalans, representació que no seria estranya també a la d'Elx; representació no documentada que hauria perviscut en la translació dels seus personatges a la més afortunada representació assumpcionista (pensem que, d'altra banda, hem vist com el Drama Litúrgic de l'Assumpció conservat a Vic calca el Drama Pasqual *Visitatio Sepulchri* o de les tres Maries. La relació, doncs, no és gens improbable).

48. La traducció catalana del segle XIII omet, inexplicablement, el lloc «*orationis*», això és, la Muntanya de les Oliveres. (Text llatí: «*omniaque loca Filii sui, scilicet, locum baptismi, ieiunii, orationis, passionis, sepulturae, resurrectionis et ascensionis, quamdiu vixit, devotione sedula visitavit*») (VORAGINE: *Op. cit.*, p. 504).

baptisme (riu Jordà), el de dejuni (desert), el d'oració (muntanya de les Oliveres), el de la Passió (Gòlgota o lloc de la Calavera), el de la sepultura i resurrecció (Sepulcre de Josep d'Arimatea) i el de l'ascensió (prop de Betània).⁴⁹ El DAV dramatitza la Visita en quatre llocs: l'«Ort de Chericó»,⁵⁰ el «Montcalvari», el Sepulcre i el «Montolivet»,⁵¹ que, a DAE es reduiran a tres: el «Sant Verger Getsemaní» (Hort de les Oliveres), la Creu (mont Calvari) i el Sant Sepulcre. Com veiem, l'eficàcia escènica tendeix sempre a resumir, a comprimir l'acció per tal de fer-la àgil.

El Drama Assumpcionista de Tarragona (DAT), tan fidel a Voràgine, omet, però, aquest inici comú a DAV i DAE, sobre les visites de Maria als Llocs Sagrats. És clar que LAV no fa més que citar-ho sense cap desenvolupament.

Recordem, d'altra banda, que aquest fet havia preocupat d'antic els mariòlegs, en tant que consideraven poc pietós aital «vagareig» de la Verge, la qual, segons la més ancestral concepció de la vida femenina,⁵² havia de romandre tancada a casa pregant. Així ho havia expressat Ambrosi,⁵³ segons ens referència Vicent Ferrer, que soluciona el conflicte respectant la història de les visites als sagrats llocs, si bé sostenint que aquestes visites eren espirituals i contemplatives «*et non recedebat de domo, sed ibat spiritu*».⁵⁴

Pensem que Vicent Ferrer predicava això a principis del segle xv (mor el 1419), per les mateixes dates que el segon drama

49. A l'apòcrif de Joan el Teòleg, Maria visita només el Sant Sepulcre i tota sola. Al de Joan de Tessalònica és l'àngel qui fa pujar Maria a la muntanya de les Oliveres (*Evangelis apòcrifs*, pp. 582-583 i 617 respectivament).

50. Referit com és al lloc on Jesús pregà a Déu i fou pres, és un insòlit error de nomenclatura. Està indicant l'Hort de Getsemaní, prop de les muralles de Jerusalem (lluny, doncs, de la ciutat de Jericó).

51. Pel text, es refereix al turó des d'on Jesús pujà al cel (Ascensió), anomenat de l'Olivar (*Actes dels Apòstols*, 1, 12).

52. La pervivència de refranys com «La dona discreta viu retreta», «Dona rondallera mala faenera», «La mujer en casa con la pierna quebrada» o «Fille fenestrière mauwese menagère», són un contundent exemple d'aquesta mentalitat secular.

53. «...quod Beata Maria non erat vagabunda, neque publicum veniens, sed quieta domi, amans secum habitare» (Vicent Ferrer: sermons citats).

54. Vicent Ferrer: *Ibidem*. La reelaboració del *Passament* català del segle xv, aporta una altra solució: Maria està pregant a Jesús dintre el Temple de Jerusalem, i allí se li apareix l'àngel que li dona la palma amb la qual se'n tornarà a la seva casa del Mont Sió.

assumpcionista català (el DAV) incloïa, precisament, l'escena del pelegrinatge maria, que es repetiria a DAE, i que DAT havia eludit, potser fent cas dels escrúpols d'Ambrosi.

Per la seva banda, el DAT comença la peça amb una escena inexistent a les fonts.⁵⁵ Es tracta d'un Consell de l'Aljama dels jueus convocat pel seu rabí on es decideix cremar el cos de Maria una vegada morta (per tal que no «desaparegui» com el de Jesús i provoqui el fanatisme del poble). Aquesta escena preludeja, desenvolupa i anticipa uns fets que s'esdevindran després (l'intent d'impedir l'enterrament de la Verge per part dels jueus).⁵⁶ Efectivament, al text apòcrif de Joan, els jueus denuncien als sacerdots les freqüents visites de la Verge al Sepulcre de Crist.⁵⁷ Tant a l'apòcrif de Joan el Teòleg com al de Tessalònica i LAV, hi ha un fragment en boca de Maria (repetit per DAT als vv. 128-133) que cita amb textualitat les paraules dels jueus on expressen la seva intenció crematòria.

Continua, ara unànims tots tres, amb un sobtat desig de Maria d'estar amb el seu Fill: desig de mort, desig de sortir de la vida del món (el místic desig del «*muero porque no muero*» de Teresa d'Àvila). Desig només explicitat per LAV.⁵⁸ Anhel aquest que Maria expressa en una pregària a Jesús, molt breu a DAV i a DAE, extensa a DAT (on aprofita per recordar dos dels llocs que a DAV visitava la Verge —monts Calvari i Olivet— ja que no ho havia fet abans).⁵⁹

55. La reunió del Consell dels Jueus per decidir l'acció contra la Verge i els apòstols s'insinuava, però, a l'apòcrif de Joan el Teòleg.

56. Lázaro Carreter (art. cit., p. 376), que no veu clara la primícia europea del text català, vol fer derivar aquesta escena d'un inexistent misteri francès. Ni l'*Assomption de la Vierge* parisina ni l'*Ascension de la Vierge* de Rodez, ambdues del segle xv, contenen tal escena.

57. Més endavant, Joan el Teòleg narra com els jueus, assabentats que Maria obra tota mena de miracles a Jerusalem, intentaren calar foc a casa seva però foren rebutjats per una flamarada angèlica que els abrusà (*Evangelis Apòcrifs*, pp. 597-598).

58. El text de Joan el Teòleg només ressenya els precis de Maria al seu Fill perquè anés a veure-la (*Ibidem*, p. 582).

59. Per mantenir una relació amb la literatura veïna, inclourem en la comparació textual dos drames assumpcionista castellans: un de trobat a l'Arxiu Municipal de Castelló, datat el 1588, i que anomenarem DAC (Drama Assumpcionista de Castelló) —que és idèntic a l'*Auto de la Asumpción de Nuestra Señora* de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14.628—; i que publica Eduardo JULIÀ MARTÍNEZ (*La Asunción y el teatro primitivo español*, «BRAE», XLI, 1961, pp. 260-289), i l'*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*, que anomenarem AANS, i que publica Léo ROUANET (*Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, vol. I (V), pp. 8-20, auto núm. XXXII).

DAT, immediatament, fa parlar Jesucrist, des d'un cel en escenari horitzontal i simultani, el qual, oïda la pregària de Maria, ordena a un àngel que li anunciï la seva voluntat d'acomplir-li el desig, donant-li com a penyora un «ram polít». Aquesta escena, a part que no figurà en cap font, era impossible a DAV i a DAE (ni a DAC ni a AANS) que tenien un escenari vertical on l'interior del cel o és invisible o és massa lluny de l'acció terrestre. D'altra banda, als drames amb maquinària aèria, era innecessari. DAT fa aquest incís per subratllar el pas del món sobrenatural al terrenal que farà, acte seguit, l'àngel comandat.

Es torna a confluïr, doncs, en l'aparició de l'àngel⁶⁰ que anunciarà a la Verge el seu traspàs.⁶¹ A DAV i DAE —i a AANS i DAC— baixarà, com hem assenyalat, amb màquina aèria des de l'altura; a DAT senzillament passarà d'un lloc a l'altre, en horitzontal, de l'espai «cel» (elevat sobre un empostissat) a l'espai «casa de Maria» (a peu pla).

Ara bé, mentre que el termini exacte (tres dies) en què s'esdevindrà el trànsit l'anuncia l'àngel del DAE —i el Gabriel de DAC i del *Passament*— i al DAV (que només conté el primer vers de l'àngel nunci) apareixerà referenciat al vers 68 i 92 en boca de Maria, a DAT —ni a AANS— no hi figura. És clar que l'apòcrif de Joan el Teòleg no ho ressenyava i la LAV resultava una mica confusa en parlar de «*cum die tertia corpore assume- ris*» («après III dies quant la tua ànima serà hixida del cors»,

Direm, doncs, per començar, que tant DAC com AANS comencen l'acció amb aquest desig de Maria. Tots dos segueixen fidelment a la LAV molt més que DAT: AANS amb concisió, DAC amb prolixitat. AANS, per exemple, recull el dictat de Voràgine («*Die igitur quadam, dum in Filii desiderium cor Virginis vehementer accenditur, aestuans animus commovetur, et in exteriorem lacrymarum abundantium excitatur*») i blasma el plor de la Verge (vers 12) —que no tradueix la versió catalana del Rosselló. Per la seva banda, DAC recull fidelment el nombre d'anys que havien passat des de la mort de Crist fins al desig de la Verge, que Voràgine, després d'exposar i desestimar el compte d'Epifani (que l'establia en 24 anys) subscriu en 12, i així passa a DAC (vers 9).

60. Aquest àngel a les Assumpcions franceses i a DAC tindrà nom: l'arcàngel Gabriel. Així el designa també l'elaboració catalana del *Passament de la Verge Maria*. Així venia referenciat per l'apòcrif de Joan el Teòleg.

61. Aquesta notícia la Verge la rep a DAT, DAV i DAE en l'espai de la casa de Maria, tanmateix a l'apòcrif de Joan el Teòleg l'àngel la sorprenh al Sant Sepulcre mentre orava, i a *Lo Passament Maria* era al Temple de Jerusalem.

segons la versió rossellonesa); però era ben explícit a les narracions de l'Arquebisbe de Tessalònica⁶² i del Pseudo-Arimatea, i havia romàs sòlidament present en la tradició. Només al vers 345, i en boca de Jesús (quan ja ha recollit l'ànima de Maria), s'esmenten, a DAT, aquests tres dies (aquest cop seguint la LAV, que es clarifica i fa recompte: 3 dies des de l'avís de l'àngel a la mort i 3 dies més de la mort a l'assumpció).

A DAT i a DAE (a DAV només hi ha desenvolupat el paper de Maria) l'àngel lliura la palma a la Verge amb la consigna que s'ha de portar davant del llit en l'enterrament.⁶³ Maria respondrà a l'àngel demanant-li, com hem dit anteriorment, tres dons. Així ho assenyalava LAV i així ho posaran en escena DAT i DAV. Com que la primera i la tercera petició no tenen cap traducció escènica ni argumental *in facto*, el practicisme de DAE les suprimeix, i només conserva l'única útil: que els apòstols es reunixin amb ella en l'hora de la mort.⁶⁴

Altrament DAV, com si d'una concessió al fervor popular es tractés, inclou una quarta petició mariana —aquest cop dirigida a les seves donzelles—: convocar la gent del poble, per comunicar-los el seu trànsit, cosa que només recull en part (convocatòria limitada a parents i coneguts propers) l'apòcrif de Joan de Tessalònica (el Pseudo-Arimatea en fa una tangencial referència). Maria corresponia, amb aquesta citació popular, a la devoció i la fe dels creients, és a dir, el públic assistent a la representació. Maria anuncia al poble el seu traspàs i els dona la seva benedicció.

62. Lázaro Carreter (art. cit., p. 377) ha degut llegir molt ràpidament la *Dormició* de Joan de Tessalònica, car afirma que no marca els tres dies, i hi són clarament assenyalats en boca del «gran àngel» (*Evangelis apòcrifs*, p. 616). També nega qualsevol referència a LAV, cosa que, com hem vist, tampoc és certa.

63. Així apareixia a LAV i al Joan de Tessalònica. DAC només diu que s'ha de dur «ante Vós» (v. 61), i AANS «*que (la) lleves por guía*» (v. 28).

64. Així ho resol també DAC (vv. 91-112). Així ho escrivia Joan el Teòleg, si bé la petició la feia Maria directament a Crist, en oració. AANS, però, es queda a meitat de camí: suprimeix la primera petició (que sembla absolutament inútil), manté la segona, però també la tercera (que, almenys, dona peu a dir que Maria ha vençut el diable) (vv. 39-46). Ambdues peticions quedaven insinuades al *Passament* del segle xv. Joan de Tessalònica posa en boca del mateix àngel la reunió dels apòstols amb Maria, i aquesta farà tres peticions: dues les formularà a l'àngel (el perquè de la palma i el seu nom), la tercera directament a Crist, en oració (la de no veure el diable en el moment de morir) (*Evangelis apòcrifs*, pp. 616 i 618).

Acte seguit, i segons la més estricta tradició, arriba sant Joan, tot sol (com especifica l'acotació de DAC), a la casa de la Verge, la saluda i, a DAT, es pregunta per la seva miraculosa translació.⁶⁵ A DAT, seguint de prop la LAV, Maria plora de goig en veure'l i li respon recordant-li la seva filiació establerta per Crist a la Creu.⁶⁶

Després, tots tres textos coincidents (també AANS i DAC), Maria li anuncia la seva propera mort i li confia la palma.⁶⁷ Ara bé, com ja hem assenyalat abans, a DAT —seguint l'afegitó de Voràgine— s'insisteix, altre cop, a recordar l'amenaça crematòria dels jueus. DAV omet tota referència maligna o irònica envers els jueus; i encara més: Maria convoca expressament a Gamaliel,⁶⁸ cap del Sanedrí de Jerusalem, i als sacerdots de la Sinagoga, junt amb el poble, per fer-los testimonis del seu trànsit i la seva Assumpció, i beneir-los, mentre que l'única cita per al poble d'Israel (en cap moment se'ls anomena «jueus») és del tot correcta i respectuosa, dintre d'un context absolutament cordial i amb franca voluntat de reconciliació, car és la mateixa Maria qui prega a Jesús per la seva redempció,⁷⁰ cosa que ens evidencia per a DAV un autor molt conscient i responsable del paper dels jueus als Països Catalans, amb un afany d'apropament realment admirable, gens usual als països ibèrics de l'època.⁷¹

65. Voràgine, seguint l'apòcrif de Joan el Teòleg i del Pseudo-Arimatea, deia que, estant Joan a Efes, un núvol resplendent se l'emportà de sobte a casa de Maria. Així ho expressa també el Joan del AANS (vv. 72-75) i ho insinua el de DAC (vv. 125-128). Curiosament el Joan del *Passament*, del segle xv, deia que era a «Aspaya» (Espanya) quan se l'emportà el núvol. A la mateixa font, també a sant Pere, que diu que era a «Tioxa», l'hauria arrabassat un núvol, com ho assenyalen els apòcrifs assumpcionistes per a tot l'apostolat.

66. Aquest record l'indicaria també el diàleg del *Passament*. Plor i record que apareixien a l'apòcrif de Tessalònica i del Pseudo-Arimatea.

67. També a Tessalònica, on Maria li lliura a Joan perquè ell, particularment, la porti davant el fèretre.

68. Ho recorda també Maria al diàleg del *Passament* català del segle xv i ho recordava l'apòcrif de l'Arquebisbe de Tessalònica.

69. Gamaliel, segons els *Actes dels Apòstols* (5, 34-39), era un fariseu mestre de la Llei, honorat per tot el poble, que intervingué en l'alliberament dels apòstols presos pel Gran Sacerdot de Jerusalem. Sembla que és autor d'un text apòcrif sobre la Passió de Crist que durant l'Edat Mitjana fruï d'una gran popularitat als PPCC.

70. DAV, vv. 156-163.

71. Cal recordar; en aquest punt, l'antiga i cordial convivència entre jueus i cristians tant al Regne de València com a la Catalunya Nova. La Catalunya Vella, no avesada a aquesta convivència secular, no hō paia

DAE reprendrà l'escena dels jueus, però sense cometre l'error dramàtic de DAT d'anunciar la «Judiada» (que serà un element sorpresiu i de gran agilitat, molt important en el moviment escènic). Amb tot, DAE serà molt més suau en el tracte amb els jueus, i no farà, en cap moment, menció a la cremació.

Continua a DAT i a DAE, seguint la pauta de LAV, el plany de Joan, que se sent sol davant els esdeveniments, i que a DAT demanarà l'auxili dels apòstols,⁷² mentre que a DAE, amb un sentit pràctic de la dramàtica molt eficaç, és el mateix Joan qui dóna entrada escènica als seus companys en requerir-ne la seva presència. DAV senzillament ignora aquesta seqüència i passa directament a l'arribada dels apòstols, que es meravellen en trobar-se reunits miraculosament. A DAT surten els dotze apòstols (Joan, Pere, Andreu, Jaume el Major, Jaume el Menor, Tomàs, Felip, Bertomeu, Mateu, Simó, Judes i Macià) més Pau.⁷³ DAV no fa aquesta especificació però pressuposa que hi són tots. DAE, en canvi, fa sortir Joan, Pere, «6 apòstols de dos en dos», Jaume «i altres dos»; total, onze: falta Tomàs, evident-

tan bé i a finals del segle XIV i precisament al Camp de Tarragona —època i lloc de redacció i representació del DAT— s'esdevenien tot tipus d'agressions contra els calls jueus (cf. SECALL I GÜELL, Gabriel: *Els jueus de Valls i la seva època*, «Estudis Vallencs», IX, Valls, 1980), els habitants dels quals baixaven a refugiar-se als calls del sud, molt més segurs i respectuosos. Recordem també, que a les primeries del segle XV —època de redacció del DAV— el valencià Vicent Ferrer provava de convertir als jueus amb sermons, defugint la violència, i la seu de Tortosa acollia al seu si la famosa Disputa o Controvèrsia (1413-1414), celebrada a instàncies de Pere de Luna (Benet XIII), que fou l'únic intent seriós i pacífic d'apropar els jueus als pressupòsits cristians (cf. PALACIOS LÓPEZ, Antonio: *La Disputa de Tortosa*, 2 vols., CSIC, Instituto Arias Montano, Madrid-Barcelona, 1957). En aquella ocasió es convertiren tres mil jueus, i als que es mantingueren en els seus principis religiosos se'ls imposà, per única pena, escoltar tres vegades l'any un sermó que els faria un teòleg cristià (com havia fet Ramon Llull a sinagogues i mesquites). L'obediència al papa Climent V, després del Compromís de Casp, canviaria el signe d'aquesta actitud humanista empresa per Luna i Vicent Ferrer, i desembocaria en les desastroses mesures dels RRCC i de Torquemada, que culminarien amb l'expulsió de 1492. Cf. MANYA, Joan Baptista: *Sant Vicent Ferrer a Casp i a Perpinyà*. Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramón Berenguer IV», pp. 7-10. Tarragona, 1962.

72. A DAC (v. 186) només se sent sol. A AANS, però (vv. 87-96), sollicitarà, com a DAT, l'ajut dels seus companys. Així també s'insinua al *Pasament* del segle XV.

73. AANS fa constar que no hi és Tomàs, i fa parlar, a més de Pere i Joan, Andreu, Jaume i Pau, en parlaments molt semblants al DAT. DAC treu també tots els apòstols més Pau, excepte Tomàs.

ment, que, seguint LAV i el Pseudo-Arimatea, arribarà a misses dites.

DAT segueix la LAV en la creació de dos espais interior-exterior de la casa de Maria, separats per una porta que a DAV adquireix presència física a l'escenari, en haver-hi «anella» per picar en demanar l'entrada.⁷⁴ DAE, però, resumeix com sempre, i evita subespais: els apòstols arriben per l'«andador», i en pujar al cadafal se suposa que són a casa de Maria. La qüestió és que en la salutació que els apòstols fan a la Verge es recorre a una fórmula litúrgica: un vers només en DAT (v. 182), inexistent a DAV, però tota una «Salve» a DAE (vv. 102-113); «Salve» composta, per cert, cap a 1500 però sense aprovació eclesiàstica fins a 1597 (cosa que evidencia un afegit, ben bé del segle XVII, al text de DAE).⁷⁵

Al DAT, seguint Voràgine i l'apòcrif de l'Arquebisbe de Tessalònica,⁷⁶ és Joan qui informa els apòstols del perquè d'aquella reunió (vv. 172-181)⁷⁷ i també, segons les mateixes fonts, qui desaconsella la tristesa davant la mort de la Verge, car seria un mal exemple per al poble al qual es predica la Resurrecció. No és així a DAV ni a DAE, on, seguint el Pseudo-Arimatea, és la mateixa Verge qui ho explica.⁷⁸

Al DAE fins i tot Maria ordena el lloc de l'enterrament (Josafat),⁷⁹ que és, segons apareix a LAV, el que Jesús —quan baixarà a recollir l'ànima de Maria— indica als apòstols per tal de sebollir el cos de sa mare. Encara a DAV —i seguint el dictat de l'apòcrif de Joan el Teòleg— Maria, allargant la conversa amb els apòstols, els demana informació sobre la predicació que duen a terme arreu del món i l'èxit que n'obtenen, a la vegada que els conforta i els exhorta a no témer les persecucions, turments

74. A l'apòcrif de Joan de Tessalònica, l'apòstol Joan també truca a la porta de Maria.

75. Cf. POMARES PERLASIA, José: *La «Festa» o Misterio de Elche*, p. 131. Barcelona, 1957. Lázaro Carreter (art. cit., p. 380) diu que aquesta «Salve» no la recull el Ms. de 1639 i sí el de 1625, cosa que li serveix per corroborar el, segons ell, major arcaisme del Ms. de 1639. Tanmateix tots tres manuscrits il·licitans (1625, 1639 i 1709) contenen aquesta Salve. Potser Lázaro ha utilitzat únicament la transcripció que Fuentes y Ponte féu, el 1887, del Ms. de 1639 i que no recollia la referida «Salve».

76. A l'apòcrif de Joan el Teòleg és el Sant Esperit qui els informa.

77. Igual succeeix al castellà AANS (vv. 112-121).

78. Vv. 97-102 al DAV i vv. 118-121 al DAE. S'esdevé també d'aquesta manera al castellà DAC, vv. 326-329.

79. Lloc referenciat pel seu nom (Vall de Josafat) a l'apòcrif del Pseudo-Arimatea.

o amenaces, car Déu està amb ells (aquest particular, ja no és a l'apòcrif esmentat).

A continuació, el DAT introdueix una escena còmica, de diables sense cap correspondència amb les fonts, però molt del gust de l'època: una de les més reeixides interpolacions profanes i histrioniques en els drames religiosos medievals, car el diable, l'enemic de Déu, és un dels personatges més cruelment satiritzats a l'Edat Mitjana.⁸⁰

L'interludi diabòlic-satíric es planteja a DAT en aquests termes: Llucifer mana al diable Astarot que tempti Maria. Astarot, en sentir-ho, s'astora i no gosa ni tan sols intentar-ho. Doble comicitat per desobediència i por. Indignat, Llucifer mana el càstig d'Astarot, i ordena al diable Barit que compleixi l'escamesa, però Barit també s'hi nega i rep el mateix tracte. Llucifer ho encarrega a Beemot que tampoc vol saber-ne res i acaba de cap a l'infern a puntades de peu com els seus predecessors. Finalment el Príncep dels Diables ho encomana a Mascaron, el qual accedeix, tremolós i aterrit, però Jesús, que en aquell moment davalla del cel per emportar-se l'ànima de Maria, li colpeja la cara amb el bastó-creu i Mascaron fuig esperitat amb tots els dimonis a refugiar-se dins l'Infern.⁸¹ La gradació còmica ha seguit un ascendent, subratllat per l'ús de paraules d'argot, fins l'esclat final.

80. El Mal, segons els pressupòsits ideològics medievals, no s'ha de combatre en l'escenificació, sinó que se l'ha de ridiculitzar, se l'ha de burlar còmicament. Cal que el ridícul subratlli la impotència del Mal davant l'omnipotència del Bé. No pot establir-se una lluita d'igual a igual Bé-Mal, perquè hi ha el perill que l'enemic, tot i vençut, pugui suscitar respecte o admiració si és digne de batalla. Per això, dramàticament, no es recorre a l'enfrontament sinó a la representació evident de la inofensivitat del Mal contra el Bé. Al DAT ningú s'esparvera de la presència infernal, i Crist, només de passada i com qui no vol la cosa, amb una absoluta indiferència, li engalta un cop de creu igual com si espantés una mosca.

Cf. HESS, Rainer: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana* (siglos XV y XVI). Biblioteca Románica Hispánica, 252. Gredos. Madrid, 1976, pp. 280 i ss.

81. *L'Assomption de la Vierge* impresa a París (segle xv) inclourà també una escena semblant: els dimonis provaran d'apoderar-se de l'ànima de la Verge. Llucifer envia a la terra a Sathan, armat amb els seus plens poders i amb una «procuració» signada per «Tithinilus, notari i escrivà dels Inferns». L'acompanyaran Asmodeus, Berich, Zabulon i Manassès. Però sant Miquel combatrà i vencerà Sathan, que fugirà amb la cua entre cames. La solució catalana és, doncs, més vàlida en la concepció del ridícul abans comentada: no hi ha combat; no en cal, el Bé no ofereix ni batalla.

Al DAT la poca espectacularitat que l'escenari horitzontal ofereix per a un «davallament» de Crist a la terra i les pujades de l'ànima de Maria ha de suplir-se per una fastuosa processó de sants i àngels de cant esplendorós. No li caldrà això a DAV —tot i que en altres moments ho utilitzi en un extraordinari dispendi de sumptuositat escènica— car té l'araceli per fer davallar literalment Jesús del cel (tot i que sigui amb una imatge).

Seguint el diàleg que introdueix Voràgine a la seva narració, DAT basteix els breus parlaments de Jesús i les concises respostes de Maria. DAV s'apartarà d'aquesta concisió i guanyarà en volada poètica, afegint, pel seu compte, un diàleg entre sant Jaume —nebot de la Verge— (que, ja traspassat, acompanya Jesús amb altres sants i àngels) i sa mare, Maria Salomé (germana de la Verge). A DAV, seguint el text apòcrif de Joan el Teòleg, Maria agafa les mans de Crist i les besa tot mostrant-les al poble com a autores de la creació.

Quan Jesús ja haurà pujat l'ànima de Maria als cels, a DAV la Verge quedarà estesa sobre el llit i, mitjançant un dispositiu tècnic, desapareixerà l'actor per ser substituït per la imatge. Amb això acaba DAV la primera jornada de representació i es continua amb «tot l'altre ofici» —que ens suggereix l'ús del DAV com a il·lustració pietosa de la litúrgia de l'Assumpció—, que hauria d'incloure, necessàriament, la processó de la Mort i l'enterrament, car en l'inici de la segona jornada, el DAV ja ho dona per fet.

DAE suprimeix la baixada i els diàlegs de Crist,⁸² ja sigui pel seu afany simplificador, ja sigui per guanyar agilitat dramàtica, ja sigui per evitar el difícil i comprometedor paper d'encarnar Jesús. Hereta, però, del DAV, el canvi trucat —per trapa sota el llit— de l'actor-Maria per la imatge, i en lloc de fer davallar Jesús en persona dels cels, en davallen cinc àngels: dos adolescents al pis superior de l'estructura metàl·lica de l'araceli (un d'ells encara toca la guitarra com a únic acompanyament instrumental de tot el drama «a capella») i dos infants al nivell inferior. L'àngel del mig, però, que per tradició ha d'encarnar-lo un

82. AANS encara va més enllà en la supressió i es ventila l'escena amb l'acotació «Aquí se abre el cielo y parecen las tres personas de la Trinidad, cantando con el ánima: "Tota pulchra es, amica mea".» Se suposa que baixava un araceli (amb la Trinitat) i s'enduia l'ànima de la Verge sense mitjançar un mot. DAC ho oblida del tot i només quan mor la Verge hi ha l'acotació «Aquí tañen y cantan en el cielo», i Joan comenta «¿No oís, Pedro, la armonía / que por la Madre haze el Hijo?»...

sacerdot, bé podria ser Jesús mateix, si bé no dialoga. El fet és que la petita imatge de l'ànima de la Verge és pujada als cèls en mans d'aquest personatge central. Tant al DAT com al DAV és Jesús qui s'enduu l'ànima de Maria, i només en tornar a davallar per ascendir la Verge en cos i ànima, serà l'arcàngel sant Miquel qui la durà llavors. Podria ser també, per tant, l'arcàngel Miquel aquest destacat personatge central de l'araceli de DAE. Tanmateix, el cor dels àngels canta una estrofa que comença «Esposa e Mare de Déu», d'evident parallelisme amb el vers 333 del DAT i el 171 del DAV en boca de Crist. A més a més, l'estrofa acaba amb quatre versos (134-137), que a DAT diu Jesús (vv. 341-346), on ordena als apòstols l'enterrament del cos de Maria a la Vall de Josafat.⁸³

DAE acaba aquí, també com DAV, la primera jornada de representació en la vigília de l'Assumpció.

DAE comença la segona jornada amb una escena que no trobem a les fonts: els apòstols van a demanar a les Maries que els acompanyin per fer l'enterrament, cosa, d'altra banda, òbvia, car es tractava de la gent que vivia amb la Verge. S'afegeixen al sepeli els àngels —aquests sí referenciats per LAV.⁸⁴

I s'arriba al diàleg Joan-Pere sobre qui ha de portar la palma, cosa que apareix a LAV i altres fonts. A DAT, seguint Voràgine, Joan ofereix la palma a Pere com a cap de l'Església. Pere, però, la hi rebutja al·legant la condició virginal de Joan com a òptim precisament per presidir, amb la palma, el sepeli de la Verge.⁸⁵

DAE omet l'oferiment de Joan, i és directament Pere qui li lliura la palma, no per la «virginitat» adduïda a DAT i fonts, sinó per un suposat disseny de Maria, que comprovem inexistent. La Verge diu a Joan (vv. 69-72) només que faci portar la palma en l'enterrament, però sense especificar qui l'ha de dur.⁸⁶ Aquesta

83. Això suavitza la contundència de Lázaro Carreter (art. cit., p. 381), que no s'explica com la vinguda de Crist —mariològicament necessària— sigui suprimida a DAE, cosa que, novament, porta al mencionat estudiós a treure antiguitat al text i llicitat. Les concomitàncies que acabem d'assenyalar, però, ens confirmen, una vegada més, la proximitat textual de DAE amb DAT o DAV, evidentment desvirtuada per la reiterada representació del text d'Elx fins als nostres dies.

84. Joan de Tessalònica situa les tres verges amortallant el cos de Maria amb els apòstols. Als àngels, però, només se'ls sent el cant.

85. AANS fa igual que DAT (vv. 142-171). DAC també, si bé allarga el romanceig de cortesia Joan-Pere (vv. 578-598).

86. Al *Passament* del segle xv aquest lliurament el fa Maria en general, davant tots els apòstols.

omissió, obliga a bastir al DAE una resposta de Joan.⁸⁷ A DAT, en canvi, parlarà sant Pau, com marcava LAV, que apressa a realitzar l'enterrament.⁸⁸

Seguint la LAV i Joan de Tessalònica, DAE organitza el sepeli al cant de «In exitu Israel Egipto». DAT, però, ignora el psalm i crea un himne de lloança a Maria, Jesús i la Trinitat.⁸⁹

A DAV l'enterrament no va referenciat. Se suposa que «e facen tot l'altre offici» amb què s'acabava la primera jornada, després que Jesús s'endugués l'ànima de Maria, devia comportar la processó de l'enterrament, entre altres coses.

I mentre desfila el fèretre, a DAT i a DAE⁹⁰ s'inaugura una escena de gran agilitat i dramatisme, anomenada a Elx «Judia-da», això és, el que els apòcrifs i LAV narren com a atac del poble jueu al taüt de la Mare de Crist. Voràgine, seguint el dictat de l'Arquebisbe de Tessalònica i del Pseudo-Arimatea, és molt contundent i posa en boca dels jueus, per instigació satànica, la voluntat no només de cremar el cos de la Verge, sinó fins i tot d'occir tots els apòstols! DAT traurà ferro a l'assumpte⁹¹ i DAE suavitzarà substancialment el fet: els jueus només demanen el cos de la Verge («que ns la dexeu») sense expressar cap intenció cruel (prudència encomiable, per cert), tot i que, ara lluny de les fonts, es reiteren en la seva ferma voluntat d'endur-se Maria, provocant així una divertida lluita entre els jueus i els apòstols Pere i Joan, on es treuen ganivets, si bé aviat «tornen los coltells a son lloch» i la sang no arriba al riu.

Al DAT, seguint la tradició, els jueus queden cecs i el rabí, que ha gosat tocar el fèretre, s'hi queda enganxat⁹² i suplica a

87. L'Arquebisbe de Tessalònica fa parlar també en primer lloc Pere, que lliura la palma a Joan adduint la seva condició virginal. Joan li contesta que li pertoca a ell com a cap de l'Església i per adobar-ho deixen la palma al capçal del fèretre.

88. Així també a DAC (vv. 604-605). A AANS s'afegirà al parlament de Pau (vv. 167-169) el de sant Jaume (vv. 170-171).

89. AANS (p. 14) i DAC (p. 278) mantindran l'himne «In exituis Ysrael».

90. Ja hem assenyalat el civilitzat respecte que té DAV envers els jueus, que el mena a suprimir una escena tan vexatòria com aquesta. DAC tampoc inclourà semblant intervenció judaica.

91. També AANS vv. 172-186. *Lo Passament* del segle xv, en expressar la voluntat dels jueus «cremem lo cos ab gran foch», també ho atenua: «tot aquell parlament fou ordonat per boca del malvat diable», segons constava als apòcrifs esmentats.

92. A l'apòcrif de Joan el Teòleg, el gosat s'anomena Jenofias, al del Pseudo-Arimatea, Ruben. El Tessalonicenc assenjala un pontífex jueu. En

Pere ajuda, tal com ell l'havia ajudat quan —el dia que Jesús fou pres—, a casa del gran sacerdot Caifàs, una serventa el descobrí com a seguidor de Crist.⁹³ Aquesta curiosa referència l'aporta Voràgine a la *Legenda Aurea*, sense cap mena de correspondència amb els apòcrifs consultats.⁹⁴

DAE, però, fa que tots els jueus quedin amb les mans agarrotades i no cecs com volia la tradició.

Després del penediment, a DAT —com assenyalava Joan de Tessalònica i recollia LAV— Pere commina el rabí a agafar la palma de Joan i posar-la sobre el poble jueu, el qual, si es converteix, recuperarà la visió. DAE, novament, transgredeix la tradició i simplifica. Com que no hi ha rabí, és el mateix Pere, qui agafa la palma i, a més a més, la utilitza per realitzar un espectacular i no massa ortodox bateig per aspersió, com realment havien fet al Regne de València els agermanats amb els moriscos.⁹⁵ Els jueus queden curats i per demostrar-ho mouen ostensiblement les mans, plens de joia. I segueixen el sepeli cantant «In exitu Israel Egipto».

DAE donava per convertits i curats tots els jueus. DAT, però, més cruel, assenjala que només alguns hebreus, que, efectivament, cregueren, recobraren la vista, però «d'altres romanguen e depengen-se cechs e tornen-se'n a la barracha» tal i com insinuava l'Arquebisbe de Tessalònica.⁹⁶

tots tres casos els braços del jueu queden enganxats al taüt de Maria i separats del seu cos pel colze, fins que es converteix. *Lo Passament* del segle xv referencia la ceguesa dels jueus i l'enganxada de mans. AANS només contempla aquest darrer fet («*Llega a las andas y quedante pegadas las manos*»), si bé pressuposa l'altre.

Com assenjala Lázaro Carreter (art. cit., p. 382), aquest adheriment de les mans tenia el precedent bíblic d'Ozà quan, en el trasllat de l'Arca de l'Aliança a Jerusalem, gosà tocar-la (II, *Samuel*, 6, 6-7).

93. És quan Pere nega, per tres cops, Jesús (Mt. 26, 69-74; Mc. 14, 66-71, i Lc. 22, 54-60).

94. Ho referencia també AANS, vv. 187-191.

95. Un dels excessos que cometeren els agermanats contra els moriscos —els pagesos, mà d'obra barata fidels als senyors— en la Guerra de les Germanies (1519-1523), fou batejar-los, a la força, amb ramatges i graneres, col·lectivament. Després àdhuc salvatgement els degollaven. Cf. FUSTER, Joan: *Nosaltres els valencians*, pp. 59 i ss. Edicions 62. Barcelona, 1962. Vid. també Vicens Vives: *Historia de España y América*, vol. III, p. 138. Teide. Barcelona, 1957.

96. AANS no anirà pas tan lluny: «*Pone la palma sobre los otros judíos y ven (y) luego, y llevenla a sepultar con este versso: Yn exitu Ysrrael Domim*» (p. 15).

La cloenda assumpcionista de la Verge no era unànime a les fonts antigues, en algunes de les quals ni tan sols era presenciada pels apòstols, i on precisament el retard de sant Tomàs els ho feia comprovar.

LAV, però, recull la baixada de Jesús a emportar-se en cos i ànima la Verge. L'acompanya un sèquit de sants i àngels, que DAT fa cantar per donar contingut dramàtic al trasllat del «cel» a la terra. Fixem-nos que a DAT Jesús surt del cel anunciant la seva intenció. Calen aquests aclariments per cridar l'atenció dels fets extraordinaris en un escenari horitzontal.

A DAV, i al marge dels apòcrifs, en l'inici de la segona jornada es produeix la resurrecció de la Verge, la qual s'acomiaça de tot el poble cristià, insistint en aquell populisme característic del text valencià.

Seguint Voràgine, DAT i DAV fan que Jesús consulti els apòstols sobre l'honor que ha de fer a la seva Mare, els quals fan expressiu el seu veredict desitjant la resurrecció, l'assumpció i la coronació de Maria. Se'n segueix, doncs, la crida que Jesús fa a la Verge perquè l'acompanyi, i l'asseurà a la seva dreta.⁹⁷

DAE fa davallar espectacularment l'araceli⁹⁸ fins al sepulcre, d'on recull la imatge de la Verge ressuscitada i comença la pujada. En aquest moment arriba sant Tomàs, que excusa la seva tardança per la predicació a «les Índies»,⁹⁹ cosa que recull la

97. AANS, que compta amb un espai de cel vertical i practicable, assenyalava la baixada d'un cor d'àngels amb l'ànima de Maria. Al cel romandrà la Trinitat i parlarà primer Déu Pare, versos que s'han perdut (en blanc al ms.), seguirà el Fill, que crida la Verge, respon Maria des de baix agràida, i parla l'Esperit Sant («*Esposa y amiga mía*», una mescla del vers de DAT «*Amiga mía, sus d'aquí*» i DAV «*Sposa mia, donchs, venits*», dits per Jesús). Pugen el cos de la Verge al cant de «*Veni, eleta mea, ponam yn te thronum / meum, quia concupivi rex speçiem tuam*». A DAC, igualment amb cel vertical i practicable, baixen dos àngels a recollir la Verge Maria, mentre des de dalt s'ho miren també Déu Pare, el Fill i l'Esperit Sant, que van dirigint els àngels en l'operació de resurrecció (treure la llosa del sepulcre); mentre uns altres dos àngels des del cel van tirant flors en pujar Maria.

98. En aquest segon descens, els àngels de l'araceli també canten unes estrofes semblants a les que Jesús diu a DAT i DAV, confirmant així la presència implícita de la figura de Crist en aquestes emissions celestials:

99. Com molt bé assenyalava Lázaro Carreter (art. cit., pp. 384-385 i notes 29 i 30), és improcedent que hom hagi interpretat aquestes «Índies» com les d'Amèrica i posposat, en conseqüència, el DAE a 1492. Tomàs, és sobradament sabut, fou apòstol de l'Índia asiàtica, que tenia una denominació plural des d'antic, donada la diferència que els geògrafs feien en aquell immens país entre l'«*India magna*» i l'«*India bragmanorum*». Que en

LAV¹⁰⁰ (i que no inclou DAT), si bé, d'altra fairsó, quan Tomàs arriba, a la *Legenda Aurea* ja s'ha produït l'Assumpció i, incrèdul, li cau del cel el cenyidor de la Verge.

A. Elx només és un retard —amb tota una sèrie de connotacions còmiques que se'n desprenen— però arribant a temps fins i tot a la Coronació, que es produeix, sumptuosament, a l'aire, davallant a mitja altura una altra màquina aèria, on va la Trinitat. Des d'aquesta, i quan l'araceli ha pujat fins molt prop seu, Déu Pare corona la imatge. A DAT, però, tota la comitiva va fins al cadafal del «Paradís», on Jesús asseu Maria a la seva dreta i ell mateix la corona; canten els sants i respon Maria dirigint-se al poble i erigint-se en llur protectora.¹⁰¹

L'arribada de Tomàs al DAE és, doncs, completament gratuïta: no segueix cap lògica argumental ni té cap conseqüència en el discurs, i només pot explicar-se pel seu paper d'agilitat dramàtica, de sorpresa i de comicitat latent, o d'una romanalla de les fonts en què s'inspira l'autor del text. La veritat és que

l'època posterior al descobriment colomí aquest vers prengué un altre relleu és cosa de la pràctica i de les connotacions d'actualitat que s'infereix en aquesta (és el mateix cas que la deposició de la palma sobre els caps dels jueus es convertí, després de les Germanies, en bateig per aspersió).

100. Voràgine titlla d'apòcrif aquest fet, i això explicaria la no inclusió a DAT i DAV. Tanmateix, la traducció catalana de LAV omet aquesta sentència d'apocrifitat i ho dona com a bo, i l'*Assomption de la Vierge* francesa segueix aquest final. La narració de LAV segueix el Pseudo-Arimatea (que després reelaborarà *Lo Passament*), segons el qual Tomàs és transportat a la muntanya de les Oliveres i veu l'Assumpció de la Verge (que s'esdevé en absència dels apòstols) i és privilegiat espectador del trànsit, del qual rep la penyora de la cinta de Maria, amb la qual anirà a trobar-se amb els seus companys. Aquests li retreuen no haver estat present en la mort i el sepeli de la Verge i li recorden el seu dubte quan se'ls aparegué Jesús ressuscitat. Tomàs, però, té la possibilitat de rescabalar-se de tan «gran tort» —en mots de *Lo Passament*— anunciant l'Assumpció de Maria —que comproven obrint el sepulcre— i mostrant-los el sagrat cenyidor. Davant d'això els apòstols li demanen perdó per tants retrets, i tornen a escampar-se pel món a predicar el cristianisme. (*Evangelis Apòcrifs*, pp. 655-658; *Lo Passament*, pp. 218-220.)

101. Ni les fonts apòcrifes ni la LAV no diuen res sobre la Coronació. A AANS és la Trinitat qui corona Maria, una vegada ha pujat al cel, si bé parla Déu Pare, canten un *villancico* els àngels i clouen els apòstols, des de baix, amb l'himne «Assumpta est Maria yn celum, gaudent angeli et collaudantes» (pp. 16-17). Igualment transcorre a DAC (vv. 694-740). Al *Passament* s'especifica que la corona és de dotze estrelles «per los dotze goygs com plus que ella hach del seu car fill Jhesu Christ».

Tomàs ni es veu privat de l'Assumpció i la Coronació de la Verge, ni rep el famós cenyidor de Maria, tal i com manava la tradició.¹⁰²

Mentre a DAT hi ha una cloenda de cobles marianes, DAV acaba entonant el «Te Deum laudamus» i a DAE la Trinitat canta el «Gloria Patri et Filio...». Tanmateix, a Elx, en el Solemne Novenari del 16 d'agost, es canten uns «Goigs» amb certes concomitàncies amb les cobles finals de DAT.

En aquesta comparació dels drames amb les fonts assumpcionistes consultades,¹⁰³ detectem la fidelitat gairebé categòrica del DAT respecte a la LAV en la seva traducció rossellonesa (si bé també contempla l'original llatí) i la fidelitat, no tan incondicional, de DAV a l'apòcrif de Joan de Tessalònica (en l'argument general, no en la lletra textual, d'alta volada poètica en el drama valencià). Sorpren DAE per la diversitat de fonts que utilitza entreteixint-les i apedaçant-les en funció d'un evident practicisme dramàtic.

102. AANS és més coherent. Tomàs arriba «desde las Yndias» i es pregunta per què es troba allí. Pere li ho explica, i Tomàs en dubta. Llavors li cau del cel «la cinta de Nuestra Señora». Els altres apòstols admiren el cenyidor i retreuen a Tomàs el dubte. Parlen sant Jaume, Felip, Andreu, Pere i Pau. Acaba l'obra decidint el seu retorn als respectius llocs de predicació i amb l'himne «Cantate Domino canticum novum». A DAC Tomàs arriba tres dies després de l'enterrament i, en manifestar el seu desig de veure la morta, els apòstols —que no saben res de l'Assumpció— obren el sepulcre i el troben buit, únicament amb un vel —no la cinta— de la Verge. Just al contrari de la LAV, on del cel cau la cinta «e tot l'autre vestiment romàs al vas», amb el qual es faran, continuant la narració de Voràgine, tot un seguit de miracles. El final de l'apòcrif de Joan de Tessalònica és d'aquest tipus: els apòstols obren el sepulcre i només hi troben els llenços de la mortalla. A l'apòcrif de Joan el Teòleg només se senten himnes celestials, que fan pensar als apòstols en l'Assumpció de Maria, però no fan cap comprovació.

Tant a AANS com a DAC, el retard de Tomàs està justificat i té una funció: rebre la cinta de la Verge o fer saber l'Assumpció de Maria a l'apostolat.

103. No hem inclòs en la comparació el *Transitus W: Adsumptio Sanctae Mariae* (edició crítica d'A. Wilmart a «Studi e Testi», LIX (1933), pp. 325-357), ni el *Transitus B. Virginis Mariae* (c. 550) del Pseudo-Meliton (edició de J. P. Migne: *Patrologia Graeca*, V, col. 1231 ss.), car Gonzalo GIRONÉS (*Los orígenes del misterio de Elche*, Marian Library, Studies, vol 9, pp. 21-188, University of Dayton, Ohio, 1977), ja els utilitza per establir comparacions —no massa afortunades, per cert— amb el text del DAE.

4.4.3. El Drama Assumpcionista de Tarragona (DAT)

4.4.3.1. *El text*

4.4.3.1.1. Edicions, estudis, datació i localització

Descoberta a l'Arxiu Parroquial de l'església de Sant Andreu Apòstol de la Selva del Camp (Baix Camp), a finals del segle passat, i redescoberta, fa uns anys, a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (Ms. 60), la *Representació de la Asumpsió de Madona Sancta Maria* fou publicada, per primer cop, per mossèn Joan Pié,¹⁰⁴ sacerdot selvatà.

En trobar-la en un petit quadern de censals pagats a la senyoria de Prades, hom pensà que provenia d'aquesta vila —al racó interior del Baix Camp. D'altra banda, al mateix quadern hi ha un esborrany de carta del batlle de Prades (Berenguer Clarís) datat a 1420, cosa que conduí mossèn Pié a fixar el drama entorn d'aquests anys. En el mateix quadern hi ha unes estrofes d'una croada incitada, en temps del Cisma d'Occident (1378-1417), pel robatori d'unes hòsties consagrades que uns pirates musulmans perpetraren el 1397 a Torreblanca (Plana Alta).¹⁰⁵ Hi ha també un «Sonus» o «Goigs a la Mare de Déu» de principis del segle xv, i després vénen els censals —que justifiquen el quadern— de mitjan segle xiv.¹⁰⁶ A continuació, la còpia del Drama

104. PIÉ, Joan: *Autos Sagramentals del segle XIV*. «RAAAB», I (1896-1898), pp. 673-688 i 726-744.

105. PERARNAU, Josep: *Notes teològiques*. Dins el fullet de la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, editat a Reus (1980), amb motiu de la primera representació a la Selva del Camp. JULIÀ MARTÍNEZ (*Op. cit.*, p. 203) creu, erròniament, que la croada narrada és a Terra Santa (!). En realitat, la «croada» en qüestió va ser empresa, l'agost de 1398, pel rei Martí l'Humà, juntament amb les autoritats mallorquines i valencianes, que va trametre un estol contra les costes tlemcenianes (Magrib). Tanmateix, una tempesta va fer fracassar l'expedició. Cf. SALRACH, Josep M.-DURAN, E.: *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*. Vol. 2, p. 790. Barcelona, 1981. Aquesta croada fou decretada pel papa Benet XIII, i hi prengué part el llavors jove poeta Andreu Febrer, que, essent dels supervivents de la tempesta, escrigué un bell *Sirventesc fet per lo passatge de Barbaria*. Cf. PRÓIXITA, G. de.-FEBRER, A.-GUALBES, M. de.-JORDI, J. de S.: *Obra lírica*. A cura de Martí de Riquer. Edicions 62. MOLC, 91, p. 85. Barcelona, 1982.

106. A(rmand) M. P(uig) i T(àrrrech): *Guió escènic*. Dins el mencionat fullet.

Assumpcionista (que la lletra delata de la segona meitat del segle XIV) i un Plany Marial del XV.¹⁰⁷

Recentment, Amadeu J. Soberanas, conservador de la Secció de Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya, n'ha fet una nova i rigorosa transcripció, elaborada amb els mitjans tècnics adequats (anàlisi de la fibra del paper, ús dels raigs ultravioleta), que millora substancialment la vuitcentista de mossèn Pié (que contenia errors paleogràfics), i en prepara l'edició amb un estudi on demostra que tal drama no és ni de Prades ni de la Selva del Camp, sinó de Tarragona.^{107bis} Ja E. Morera i Llauredó,¹⁰⁸ trobava documentat el 1388, als Llibres de Claveria i d'Acords Municipals de la ciutat de Tarragona, la representació d'un drama de l'Assumpció, fet en dues jornades i amb processó de la mort. A. J. Soberanas n'ha deduït l'evident correspondència entre la notícia i el text conservat, aportant-ne noves proves documentals i textuals.¹⁰⁹

Podem localitzar, doncs, la producció d'aquest drama assumpcionista a Tarragona, on ja el 1388 es representava.

D'altra banda és evident que l'esborrany de la carta de 1420 és de lletra amb trets paleogràfics posteriors als de l'Assumpció, i que els versos de DAT estan més prop del llenguatge del tres-cents que del del quatre-cents.

107. SOBERANAS I LLEÓ, Amadeu J.: *Una versió desconeguda d'«Aügats, seyós qui credets Déu lo Payre»*. «ER», X (1962), pp. 147-154.

107 bis. Aquesta transcripció ha estat publicada, parcialment, pel Patronat de la Representació de la Selva del Camp (Montblanc, 1983). S'editen els versos numerats del text original (sense transcriure les rúbriques) i, al costat, una adaptació al català modern, amb la separació dels «Moments escènics» establerts en el muntatge, per tal de facilitar la lectura al públic espectador.

108. MORERA LLAURADÓ, Emilio: *Tarragona Cristiana*. Tom II. Tarragona. Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», 1954, p. 926. (Facsimil de l'edició de 1899.)

109. Als «Goigs» inserits en l'esmentat quadern, hi ha, per exemple, una estrofa que diu:

«Tarragona honrada
ab la vostra advocada
Santa Tecla guiant,
prenets la devantera
ab la sua bandera
e metets-la abant.

Verge Sancta Maria
Ella prech Déu tot dià
del miracle prop mar,
ni en lir que ha moreria
faran cavalleria
del Salvador cobrar.»

(El subratllat és nostre: marca evidents referències a la ciutat de Tarragona.)

4.4.3.1.2a Representacions actuals

Ja l'octubre de 1963, en el III Cicle de Teatre Medieval, s'havia representat a Barcelona *La Representació de l'Assumpció* sota la direcció tècnica de Josep Romeu i música a cura de Miquel Querol.¹¹⁰

Des de l'any 1980, el poble de la Selva del Camp representa aquest drama dintre l'església parroquial de Sant Andreu Apòstol, seguint el text establert per A. J. Soberanas i els arranjaments musicals que Joan M. Aragonés ha realitzat d'acord amb les indicacions que, en aquest sentit, fan constar les rúbriques del DAT.

Munta l'obra el Grup de Teatre de la Defensa Agrària i l'Schola Cantorum Parroquial de la Selva del Camp, sota la direcció musical d'Armand M. Puig i la direcció general de l'espectacle a càrrec de Camil Ferrater.

Intervenien en l'obra seixanta-nou actors-cantors, i s'encarreguen de la part tècnica i escenogràfica setze persones més. Xifres aquestes que, per a un poble de 3.241 habitants, demostren una titànica capacitat de convocatòria a la qual el nostre teatre no està gaire avesat.

Els selvatans representen aquest drama dins l'església parroquial de Sant Andreu Apòstol, això és, traslladen el que fou un espectacle urbà, realitzat a la plaça pública, a l'interior d'un temple; adaptació en la qual s'ha intuït, bàsicament, la distribució escènica medieval, fora d'alguns detalls que comentarem.

L'església selvatana, esplèndid exemple del purisme grecoromà a Catalunya, és de planta basilical amb una gran nau central i dues de laterals separades per pilars. Va ser realitzada pels arquitectes Pere Blai (autor de la façana del Palau de la Generalitat de Barcelona) i Jaume Amigó, a les darreries del xvi.

El primer gran encert d'aquesta dramatització rau en l'ús de tot l'interior del temple com a escena, si bé centrant l'acció davant del presbiteri, coincidint amb l'esquema de la posada en escena medieval dins els edificis culturals, com encara avui dia podem comprovar en el Drama Assumpcionista d'Elx.

La distribució de la decoració o llocs escènics pot ser més discutible però assoleix una lògica tothora destacable. S'ha tendit a una frontalització dels llocs escènics —contrària a l'esperit

110. Els Cicles de Teatre Medieval se celebraren a Barcelona des de 1961 a 1969, al Saló del Tinell. *Vid.* Introducció (1.2.).

espacial de l'Edat Mitjana—, si bé s'ha concertat, fonamentalment, el seu emplaçament, recollint un tipus d'escenari que comença a fer-se habitual en les nostres esglésies cinccentistes: l'escenari simple horitzontal (*Consuetat del Jui* de Mallorca), resolt aquí amb un triple entarimat graduat en altura, on el cadafal més alt —situat a l'absis d'acord amb la simbòlica medieval— representa el Paradís, el cadafal del mig serà la terra (amb la casa de Maria i el Consell dels jueus banda per banda), i el petit cadafal més baix representarà el sotaterra (infern i sepulcre de la Verge). El públic, en els bancs de la nau, contemplarà frontalment aquest escenari, mentre que veurà discórrer, al seu entorn (per les naus laterals i pel passadís central) les accions processionals (entrada, aparició dels apòstols, enterrament de Maria i sortida final) (fig. 2).

Únicament, per donar una completa coherència espacial, suggeriríem de situar el lloc d'infern a la porta de l'església, com mana la distribució emblemàtica medieval, amb l'acció dels dimonis a través del passadís central, cosa que permetria retrobar la multiplicitat escènica, i, a més a més, en existir un espaiós cancell a la porta d'accés, es podrien seguir fidelment les acotacions del text trescentista, fent realment «brogit» dintre l'espai d'infern, i fent desaparèixer, quan toca, els diables de la vista del públic.^{110bis}

A nivell escenogràfic i de vestuari també l'emplaçament dintre del temple ha significat un pas enrera respecte a l'esquema que es devia seguir en la representació a la plaça pública. Pensem que a finals del segle XIV (quan s'oferia aquest drama assumpcionista a Tarragona) l'espectacle religiós havia donat ja un pas fonamental: el pas del ritual oficiat a porta tancada pels i per als eclesiàstics (drama litúrgic) a la representació feta a portes obertes per al poble. Això havia comportat, no només el pas del llatí al romanç en els textos dramàtics, sinó també la complicació escenogràfica (cada vegada més fastuosa per bocabadar l'espectador) i la varietat del vestuari. Les rúbriques de la *Representació* de Tarragona assenyalen un llit encortinat per a Maria i, a part, un oratori, que en la representació selvatana se simplifiquen. Així mateix la decoració dels paradisos medievals era d'una riquesa extraordinària, i els inferns generalment ana-

110 bis. Comentàvem aquests aspectes en un article publicat a «Serra d'Or», núm. 291 (1-XII-1983, pp. 97-100): *Una revivificació del drama medieval: la Representació de l'Assumpció a La Selva del Camp*; aspectes que a partir de la representació de 1984 han estat presos en consideració.

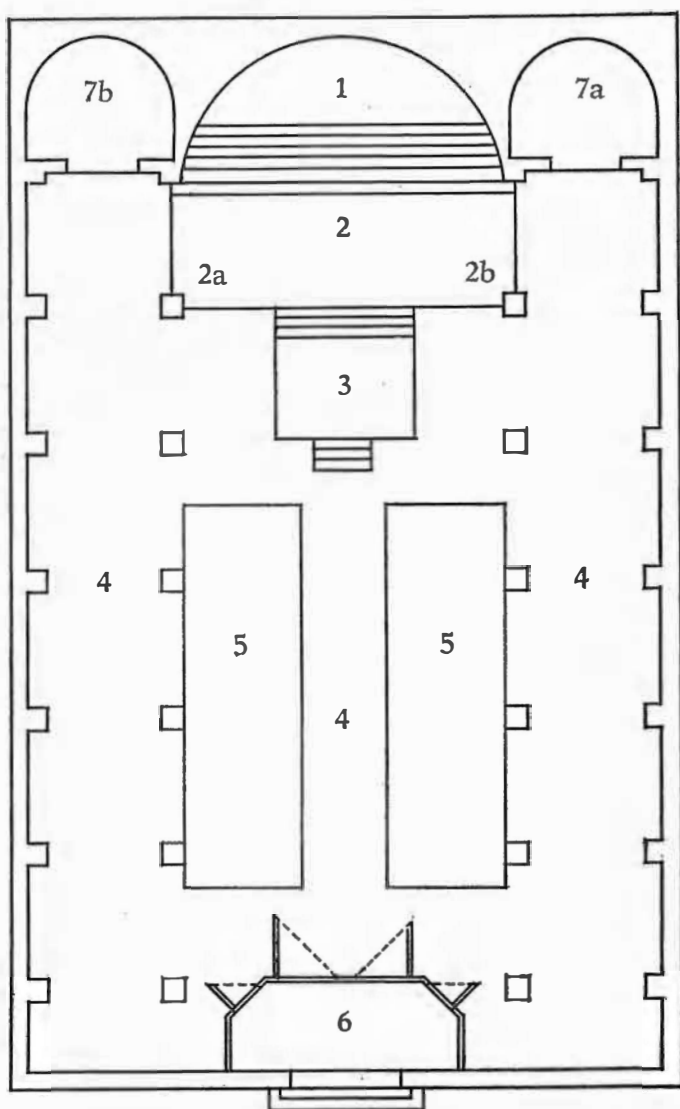


FIGURA 2. *Planta de l'església parroquial de Sant Andreu Apòstol de la Selva del Camp. Distribució escènica de la Representació de l'Assumpció, actualment.*

1. Paradís. 2. Espai de Terra. 2a. Casa de Maria. 2b. Consell dels Jueus. 3. Espai de sota terra: Infern i Sepulcre de la Verge. 4. Espai processional. 5. Públic. 6. Porta d'accés (lloc ideal per col·locar l'Infern). 7. Sagristies. 7a. Vestuari. 7b. Sortida.

ven designats per una boca de drac rera la qual espetegava el foc. D'altra banda ens consta com cada apòstol duia el signe que el definia i, a més a més, una diadema daurada al cap amb el seu nom escrit.

En la visualització de la Selva del Camp, on apòstols i cohort celestial apareixen amb un vestuari estrictament litúrgic —albes, casulles i estoles—, hi ha hagut un retrocés cap a l'esquema del drama litúrgic on no calia explicitar res, car, fet dintre el cercle del clergat, hom coneixia perfectament el que s'esdevenia en escena.

La interpretació segueix, impecablement, la solemnitat del drama medieval, i el cant, sempre «a capella» —sense acompanyament instrumental—, resulta d'una intensitat corprenedora, seguint escrupolosament els «sons» marcats per les didascàlies. Així doncs, a la parròquia de Sant Andreu, podem adelitar-nos, a més a més, de l'excellent gregorià i de la primera polifonia de l'Ars Nova, en base d'uns notables actors-cantors que donen vida, molt dignament, a una de les joies més admirables de l'antic teatre català.

4.4.3.1.3. Valor poètic

Amb 675 versos, el DAT és el text més extens dels drames assumpcionistes que estudiem, i el primer drama sobre el tema de l'Assumpció de Maria escrit en romanç a l'Occident cristià.

Un text literàriament ben confegit, d'una sòlida riquesa lèxica i d'una encomiable varietat de formes mètriques. Desenvolupa amb agilitat els diàlegs i assoleix una abrandada emoció en les parts líriques, que a vegades són d'un sensualisme místic que les apropa a la poesia trobadoresca provençal,¹¹¹ de la qual encara serva alguna forma lèxica, si bé no tan abundants, en comparació, com d'altres textos de l'època.¹¹²

111. Versos como «encèn cel foch // d'amor que m'à cremada» (v. 52), en boca de la Maria delitosa del Fill, o com «Sposa mia, sus del lit / a puyar-t'é a mon delit» (vv. 333-334), en veu del Fill freturós de la Mare, com el concepte reiterat tres cops de «la fina amor» (vv. 60, 289 i 594), són destacats exponents d'aquest manlleu.

112. Pere BOHIGAS (*Notes sobre l'antic teatre català*, dins d'*Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, pp. 320-348, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982) assenyala l'indefinit *tuyt*, el demostratiu *cel*, la forma *play* de la 1a. persona del singular del present d'indicatiu del verb «plau-re», els resultats de vocalització de *t* davant *r*, com són *mayre*, *payre*,

D'altra banda és notable la varietat de formes en la versificació. Predominen les noves rimades, això és, els octosíl·labs apariats (aa, bb, cc, dd...). En aquesta forma dialoguen els jueus i els diables, però també Jesús i Joan. L'àngel canta en quartetes d'octosíl·labs monorims (aaaa), i també s'usa l'heptasíl·lab 'abab', 'aabb' i 'aba'. Maria canta el seu «Planctus» inicial amb bellsims decasíl·labs monorims (aaaa) amb cesura rimada a la quarta (a'a'a'a').

El sèquit celestial d'àngels i sants, es destaca pels seus exquisits himnes d'original forma estròfica, ara amb quartetes d'heptasíl·labs (abad) amb tornada i avantornada de tres versos (pentasíl·lab + dos heptasíl·labs que reiteren la mateixa rima 'aba' durant tots els intercalats); ara amb estrofes de quatre versos blancs: tres decasíl·labs i un quadrisíl·lab; ara estrofes de quatre hexasíl·labs (abba) alternades cadascuna amb dues estrofes de tres versos: dos hexasíl·labs - un bioc disíl·lab (abb), això és, la clàssica «codolada».¹¹³

Cal destacar que els fragments poètics més abrandats, això és, les manifestacions amoroses entre la Mare de Déu i el seu Fill, tenen la seva font directa en el magnífic *Càntic dels Càntics* (potser el text bíblic de més intensitat poètica), que, a més a més, està redactat en forma dramàtica, dividit en cinc escenes, i amb cor com la tragèdia grega. Són els diàlegs de l'esposa i l'espòs —d'una sensualitat arrabassadora i punyent— i els cors de les donzelles, que retrobem traspuats en els diàlegs Jesús-Maria i en els cors de sants i àngels d'aquests drames assumpcionistes.¹¹⁴

frayre, repayre, salvayre, preycayre, confrayre; el manteniment d'*it* procedent de *ct*, això és *aduyt, fayts, feyts, nuyt*; el canvi de *d* intervocàlica en *s*, com són *plasant, lausament, veser*; i les formes verbals del plural en *ts*: *volrets, cobraret*s. Encara podem afegir paraules com *plausament, degú* o *covent*. Tanmateix cal remarcar la vacil·lació idiomàtica que es detecta, car trobem al costat de *cel* les formes catalanes *eixa, aqueix-a* o *aquella*, i al costat de *frayre*, la nostrada *frare*. Vid. també VIDAL, ALCOVER, Jaume: *Notes filològiques*. Dins l'esmentat fullet de la *Representació de l'Assumpció...* La Selva del Camp, 1980.

113. SERRA I BALDÓ, Alfons-LLATAS, Rossend: *Resum de poètica catalana*. Editorial Barcino. «Col·lecció Popular», LXXV. Barcelona, 1932.

114. Aquest paral·lisme es fa especialment palès en les baixades i pujades del cel de tots tres drames, on l'apòcrif del Pseudo-Arimatea assenyalava, precisament, aquest particular: «I mentre els àngels entonaven aquell passatge del *Càntic dels Càntics* en el qual diu el Senyor: «Com un lliri entre els cards, és la meua amiga entre les donzelles"...»; «...començà l'assumpció al cel de l'ànima de la benaventurada verge Maria entre

44314. Les acotacions musicals

Com tot drama religiós medieval, els versos de DAT eren majorment cantats més que recitats, segons la tradició de la dramàtica litúrgica. Tradició que, a més a més, no creava una música *ex professo* per a un text teatral, sinó que aprofitava els corresponents cants i himnes litúrgics. Aquí també les acotacions que, en aquest sentit, donen les rúbriques, referencien en cada cas el «so» que cal seguir. «So» generalment de cants religiosos, cultuals, amb algunes excepcions com el «so de Cleriana», no identificat i plausiblement ja poc conegut en l'època, car l'acotació afegeix «si sab lo so, sinó diga aquell qui va en só de *Vexilla regis prodeunt*».

El so d'«Oliver, bell oliver» —utilitzat quatre cops per Maria (vv. 337-340), apòstols (vv. 347-350), sants i seguici del Paradís (vv. 351-358)— és una melodia que, sembla, va compondre el «Maestre dels trobadors» Guiraut de Borneilh (localitzat entre 1162 i 1199), i que apareix també entre les poques melodies del gran satíric Peire Cardenal (localitzat entre 1205 i 1272). El tema, com ens assenyala Joan M. Aragonés, ha passat en la cançó popular «El pare i la mare».¹¹⁵

El cor final del poble es canta al so de «Ab goyg e ab alegria» però també al so de «Mala fuy tan fresqueta / com no fuy mongeta», evident inici d'una cançó profana i popular.

Els altres «sons», en ser religiosos, pertanyents a la litúrgia habitual, han permès, en les escenificacions actuals, de reconstruir-los amb literalitat.

El cant de «*Vexilla regis prodeunt*» apareix dos cops i, precisament, en dos «planys»: l'inicial de la Verge que prega al seu Fill que la tregui del món (vv. 35-65 si no sap el de «Cleriana» i vv. 66-73) i el de Joan quan se sent sol i reclama els apòstols (vv. 138-145).¹¹⁶

psalmòdies, himnes i els ecos del *Càntic dels Càntics...*» (*Evangelis Apòcrifs*, edic. cit., p. 653).

115. ARAGONÉS, Joan M.: *Notes musicològiques*. Dins del referit fullet de la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria* (la Selva del Camp, 1980).

116. L'arranjament de Joan M. Aragonés per a la dramatització actual ha escollit per al llarg plany inicial de la Verge dues melodies: una d'un còdex de Silòs, i l'altra la pròpiament «*Vexilla Regis*», cèlebre himne a la Creu escrit per Venanci Fortunat i integrat a la litúrgia a partir del segle VI. Cf. ARAGONÉS, J. M.: *Notes musicològiques...*

En «so de rima» canta Jesús per ordenar a l'àngel que aconso-
li Maria i li lliuri la palma (vv. 74-83) i en «so de rima tot
pla» respon Maria a l'àngel (vv. 92-105).¹¹⁷ «Tot pla» respon l'àn-
gel (vv. 106-117) i «tot pla» saludarà Joan a Maria (vv. 118-
121);¹¹⁸ «tot pla» acull Maria a Joan (vv. 122-137), «tot pla» i
simplement «pla» s'enduu Jesús l'ànima de sa mare (vv. 333-336
i 341-346).¹¹⁹

L'himne gregorià «Veni Creator», atribuït a Ràbano Maurus
(† 856), serveix de base melòdica a l'àngel en anunciar a Maria
el seu proper traspàs i oferir-li la palma (vv. 84-91), a Jesús quan
baixa a recollir l'ànima de Maria, als seus acompanyants (àngels
i sants) i a la mateixa Maria (vv. 319-322, 325-328 i 329-332). Amb
el so «Veni Creator Spiritus» tornarà a cantar Jesús davant del
sepulcre per endur-se Maria al Paradís (vv. 505-508).

Els apòstols, admirats en trobar-se miraculosament davant la
casa de la Verge, no tenen «so» per dir la seva, i J. M. Aragonés
els ha adaptat una antiga seqüència de Nadal («Laetabuntur»).

En la desfilada del descens del Paradís de Jesús i la seva
cohort celestial, àngels i sants canten un himne a so de «Dei
Gratia» (vv. 240-318).¹²⁰

En la processó de l'enterrament, que a les fonts va marcada
per l'himne «In exitu Israel Egipto», Pere inicia el cant, «alta
veu», d'Alleluia, «en so d'aquella del dissapte»,¹²¹ i és secundat
pels apòstols al so de «Pange, lingua, gloriosi», del Corpus Chris-
ti (vv. 371-430).¹²²

117. Joan M. Aragonés (notes citades) extreu un «so de rima» d'una
melodia gregoriana i l'adapta a un ritme de dos compost, molt típic de
l'Edat Mitjana. Per al «so de rima tot pla» J. M. Aragonés compon un
recitatiu que es repeteix tres vegades i que acaba amb una cloenda; re-
citatiu que utilitza per al següent «tot pla» de l'àngel i el subsegüent de
Maria.

118. Joan M. Aragonés adapta el text de Joan a la melodia gregoriana
«De Virgo Dei Genitrix».

119. En la versió actual es repeteixen els recitatius compostos per J. M.
Aragonés.

120. J. M. Aragonés adapta aquest text a un *discantus* inspirat sobre
el tema «Stella splendens» del *Llibre vermell de Montserrat*, al qual afe-
geix una tercera veu i un recitatiu.

121. J. M. Aragonés ha aplicat als primers quatre versos (vv. 371-374)
iniciats per Pere, la melodia del «Confitemini Domino», verset que es can-
tava antigament després d'anunciar l'alleluia en la vigília pasqual.

122. Música que, segons la tradició, escrigué, a Orvietò i per encàrrec
del papa (Urbà IV), el mateix Tomàs d'Aquino (1225-1274) amb el text i
l'ofici litúrgic de la festivitat del Corpus en ésser proclamada (1264).

4 Jesús decideix pujar al cel en cos i ànima la Verge, al so «dels .III. "santus" de Sancta Maria» (vv. 471-473),¹²³ i els sants l'acompanyen al so del tropus «Sospitati» (vv. 474-490) en anar a recollir-la, i al so d'«iste confessor» en tornar a pujar al Paradís (vv. 509-540).¹²⁴ Coronada la Verge, els apòstols canten l'himne «de la .Alena Lauda mater», títol mutilat al manuscrit i, per tant, indesxifrabre (vv. 547-566),¹²⁵ i els sants entonen una «cantinela» en la qual no s'assenyala el so (vv. 567-597).¹²⁶ Maria es dirigeix al poble en so d'«Ymne de Nadal», el «Jesús Redemptor» del segle XIII (vv. 598-609), i acaba l'obra amb un gran cor dels actors que es retiren de l'escena (vv. 610-675), que, com hem vist, anava marcat al so d'una cançó profana desconeguda.¹²⁷

Tot plegat, doncs, un drama quasi enterament cantat i quasi enterament possible de reconstruir en els «sons» acotats.

La importància de la música en el teatre religiós medieval és, com veiem, absoluta. Música que podia alentir la dinàmica de l'acció, però que solemnitzava l'acte i concentrava l'atenció i l'emoció d'un públic que no només participava en un ritual religiós sinó que s'hi solaçava.

4.4.3.2. Estructura dramàtica

Si bé el text no indica expressament —com ho fan DAV i DAE— la divisió en dues jornades, la referència documental ens ho confirma i la llargària del text cantat ho aconsella. El final de la primera jornada l'establiríem al vers 358, quan l'ànima de la Verge ha quedat instal·lada al Paradís a la dreta de Jesús, i el cos de Maria jacent sobre el llit, que és com acaba la primera part de DAV i DAE. Començaria la segona jornada de DAT amb la processó de l'enterrament després de l'oferiment i el refús de la palma Joan-Pere.

L'extensió de cada jornada és, pràcticament, idèntica: quasi

123. J. M. Aragonés aplica la melodia del «Benedictus» de la missa «Alma Pater» (X del *Kyriale Romanum*).

124. To monàstic (to VIII) de l'himne de vespres del comú de doctors.

125. J. M. Aragonés hi aplica l'himne de vespres d'advent «Creator Alme Siderum».

126. J. M. Aragonés adapta els versos al virelai a dues veus «Imperatrix de la ciutat joiosa» del segle XIII (*Llibre vermell*, Ms. 1, de Montserrat).

127. Aragonés recolza el text en una melodia que compon a partir d'un tropus del Ms. 1 de l'Orfeó Català.

el mateix nombre de versos (358-317) —una mica més llarga la primera— i amb el mateix nombre d'escenes —segons la nostra divisió—, això és, deu per jornada.

Per la seva banda, cada jornada té una escena «profana» de gran dinamisme i comicitat: la primera, l'escena dels diables; la segona, la dels jueus. Per a major equilibri entre ambdues parts de la representació, Jesús i la cort celestial baixaran del Paradís un cop per jornada, amb el subsegüent i solemne desplegament de personatges psalmodiant, la subsegüent recollida de l'ànima —a la primera— o del cos sencer —a la segona— de la Verge, i la consegüent pujada al cel.

La «introducció» de la primera jornada, amb una espectacular entrada de tots els actors que es van col·locant als seus llocs respectius, té el seu contrapunt al final de la segona, quan tots els actants, sota el mateix himne, abandonen l'escena processionalment.

Estructura

| <i>Jornada</i> | <i>Escena</i> | <i>Tema</i> | <i>Versos</i> | <i>Manuscrit</i> |
|----------------|---------------|---|---------------|------------------|
| I | 0 | Introducció: Definició dels llocs i desfilada («intrada») | | f. 14 |
| | 1 | Consell dels Jueus | 1-34 | f. 14v.-15 |
| | 2 | Oració de Maria (Plany de desig) | 35-73 | f. 15-15v. |
| | 3 | Ordre de Jesús | 74-85 | f. 15v. |
| | 4 | Visita de l'àngel | 84-117 | f. 16 |
| | 5 | Sant Joan davant Maria | 118-145 | f. 16v. |
| | 6 | Arribada dels apòstols | 146-183 | f. 17-17v. |
| | 7 | Diableria | 184-239 | f. 18-18v. |
| | 8 | Baixada del Paradís | 240-318 | f. 19-19v. |
| | 9 | Jesús a casa de Maria | 319-346 | f. 19v.-20 |
| | 10 | Pujada al Paradís amb l'ànima de Maria | 347-358 | f. 20v. |
| II | 11 | Joan-Pere-palma | 359-370 | f. 20v.-21 |
| | 12A | Enterrament | 371-430 | f. 21-21v. |
| | 13 | Judiada | 431-470 | f. 21v.-22v. |
| | 12B | Continuació de l'enterrament i sepultura | Cant anterior | f. 22v. |
| | 14 | Davallada del Paradís | 471-490 | f. 22v.-23 |
| | 15 | Sepulcre | 491-504 | f. 23 |
| | 16 | Resurrecció | 505-508 | f. 23 |
| | 17 | Desfilada envers el Paradís | 509-540 | f. 23v. |
| | 18 | Coronació | 541-597 | f. 23v.-24 |
| | 19 | Maria envers el poble | 598-609 | f. 24v.-25 |
| | 20 | Sortida | 610-675 | f. 25-25v. |

4.4.3.3. L'espai escènic

4.4.3.3.1. Localització

La *Representació de la Assumpció de Madona Sancta Maria* es féu, sense cap mena de dubte, a Tarragona, com ho assenyalen els Llibres del Consell de la Ciutat de 1388.¹²⁸ El lloc de representació no podia ser altre que la plaça del Corral (actual plaça de la Font), on els arxius tarragonins documenten tantés representacions teatrals, justes i torneigs.¹²⁹ El professor Amadeu J. Soberanas, en el seu estudi inèdit abans mencionat, aporta l'explícita conformació que la representació de l'Assumpció «s'és feta e.l Corral e tota la gent era là, per mirar».¹³⁰

A la part més meridional del nucli antic, al final del Carrer Major (la romana Via Triumphalis que donava al temple romà, avui la catedral) i tancada per la Rambla Vella, la plaça del Corral havia estat sempre el lloc més espaiós i apte per a les manifestacions collectives. Actualment s'estan fent excavacions, continuant les restes aparegudes al carrer Pilats, per acabar de descobrir el circ romà: la plaça del Corral (avui de la Font) és emplaçada sobre les mateixes arenes de l'edifici romà per excel·lència llar de l'espectacle. El lloc no podia ser, doncs, més idoni.

Documentada des de principis del segle XIII, la plaça del Corral s'anomenava d'aquesta manera precisament per estar envoltada de cases amb porxos que formaven un ampli pati obert,

128. «Item, com per raó de la representació de la festa de la Assumpció de madona Sancta Maria, en lo mes d'agost, ara prop vinent fahedòra, siá stat suplicat per alguns al Consell, que la Ciutat faça alguna ajuda en las mesions que s'i faran, e qu'els sien prestats alguns arneses que la Ciutat haja, és stat determenat que la ciutat no faça ajuda de 20 florins e que los prest los dits arneses.» (AHT. Llibres d'Actes del Consell, 1388, fol. 7v-8. Acords del dia 9 de juliol de 1388.)

129. Morera Llauradó (*Op. cit.*, p. 926) cita que el beneficiat de la catedral Antoni Prunera dirigí, el 1386, la representació dels apòstols el segon dia de Pasqua, i que el Consell de la Ciutat subvencionà amb 2 florins per construir *barracons* a la plaça del Corral, possiblement per encabir els espectadors.

SALVAT I BOVÉ (*Tarragona antiga y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX)*, Tarragona, 1961, p. 33) transcriu del Ms. 19 de la BUB (*Catàlogo dels Archebisbes y de les coses notables de cada qual de aquells, compilat per Micer Lluys Pons de Icart*): «...tingueren Taula y mantingueren justa a tothom en la Plaça del Corral.»

130. AHT. Llibres de Claveria, 1388, f. 31v.

apte per a tota mena de representacions, però també per al mercat i la fira.¹³¹

A la banda oest de la plaça (on ara hi ha l'Ajuntament), junt a la muralla, hi havia l'església de Sant Salvador, sobre la qual es bastí el convent de Sant Francesc, fundat el 1248, i traslladat *extra muros* els últims anys del segle XIV.¹³²

A la plaça del Corral se celebrava fira almenys des de 1371, quan Pere III concedeix llicència per fer-ne des del 30 de novembre fins al 25 de desembre, eixamplada el 1437 amb una altra de vuit dies el tercer diumenge de Resurrecció; fires variadíssimes on fins i tot hi havia comerç d'esclaus.

La plaça del Corral o, a partir del segle XVI, plaça de la Font, era l'espai més gran amb què comptava la Tarragona antiga, i tenia cabuda per a tots els habitants de la llavors migrada ciutat. D'aquesta manera, se'ns mostra com el lloc més adequat i indiscutible per encabir una representació com la que ens ocupa.¹³³

4.4.3.3.2. Ordenació d'un espai simbòlic

Hem vist abans (3.5.) com l'espai escènic medieval es regia per una forta ordenació simbòlica que provava de ser la imatge del món terrenal i supraterranal.

El lloc de les representacions medievals, doncs, s'articularà i s'estructurarà d'acord amb aquest ordre emblemàtic, oferint així un conjunt unitari, complet i sense fissures, susceptible d'evocar la imatge medieval del cosmos: la terra al centre, sobre d'ella la llum del cel, sota d'ella les tenebres de l'infern. Hem

131. SALVAT I BOVÉ, Joan: *Op. cit.*, pp. 27-33.

132. El 1387, però, encara el Consell de la Ciutat autoritzava els franciscans a demanar almoïna «per reparació o restauració del monestir». (AHT. Llibres d'Actes del Consell, 1387, f. 7.) (Cf. SALVAT I BOVÉ: *Op. cit.*, p. 29.)

133. Tanmateix, tot fa pensar que el text en si fou escrit per representar dintre el temple, com els posteriors DAV i DAE, tot i que després, circumstancialment, es muntés a la plaça del Corral. La mutilada rúbrica entre els vv. 609-610, sembla indicar aquest particular: «...vagen-se'n [els actors] [fragment mutilat] *església*, cantant de dos en dos la cantinela davayl scrita...»

Ja hem vist, en comentar l'actual representació a l'església de la Selva del Camp, com les rúbriques escèniques poden perfectament emmotillar-se al marc arquitectural d'un temple.

vist també de quina manera es traduïa en un pla horitzontal aquest trinomi. Si agafem un espai escènic tipus —rectangular i horitzontal— degudament orientat en un eix longitudinal oest-est, obtindrem una escena dividida en tres grans zones de significació connotada (fig. 3). Designem l'espai núm. 1 «Infern» en

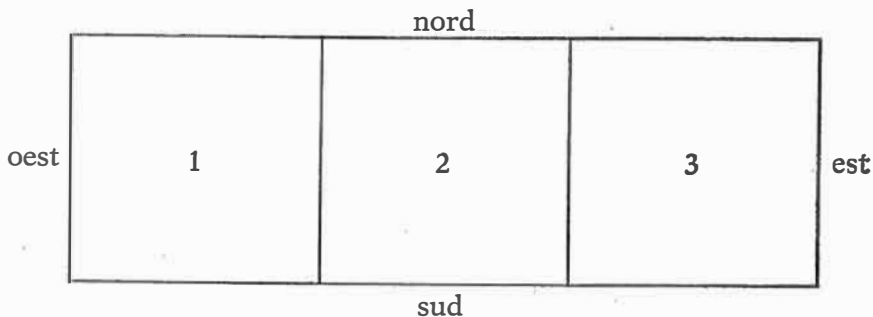


FIGURA 3.

1. Infern. 2. Terra. 3. Cel

el sentit de l'arrel de la paraula: «inferius» = dessota, espai sota la terra. El món de l'abisme i de la fosca. El món del mal. El lloc dels morts (sota terra). L'espai núm. 2, al bell mig, és la Terra ferma sobre la qual es viu i es camina, i també la Terra planeta, centre de l'Univers pre-copernicà. Generalment l'espai on es desenvolupen les accions en moviment del drama. L'espai núm. 3, en fi, és el Cel, el món superior (per això, generalment, és més o menys elevat de la línia de Terra-Infern, mitjançant un entarimat, o col·locat sobre els balcons i finestres d'una casa de l'entorn, i sempre amb un accés d'escala). Físicament, el món de la llum (la cúpula celest amb el sol i la lluna, que, de vegades, són figurats en aquest espai); espiritualment el Paradís, el «Regne del cel», habitatge de Déu, dels sants i dels àngels.

Situats en un espai de plaça pública, a punt de representar, caldrà subdividir l'escena per encabir els diversos llocs de representació.

El lloc dels morts, i també el dels no batejats —els llimbs—, és marcat no només per la situació oest, al costat de l'Infern,¹³⁴

134. Així situava els llimbs Hubert Cailleau al seu esquema d'escenari de la Passió de Valenciennes (1547).

sinó també pel nord, banda on, a l'interior del temple, se situava el faristol de l'Evangeli —llegit, en exorcista actitud, cara al nord—, banda on se solia situar la pila baptismal (el baptisme com a pas dels llimbs a la vida en Crist). Tot plegat sembla insinuar l'evidència d'assimilar el nord-oest al món sepulcral. I, així, emplacem l'àmbit dels morts (en el drama que estudiem, el sepulcre de Maria a la vall de Josafat) a la banda septentrional de l'occident. Tenim, doncs, un subespai important a incloure en l'esquema d'escenari que hem esbossat. De la subdivisió en quedarà una estructura en cinc àmbits (fig. 4): l'infern / lloc dels morts i de la Tenebra / la Terra urbanitzada / la Terra natural / el Paradís.

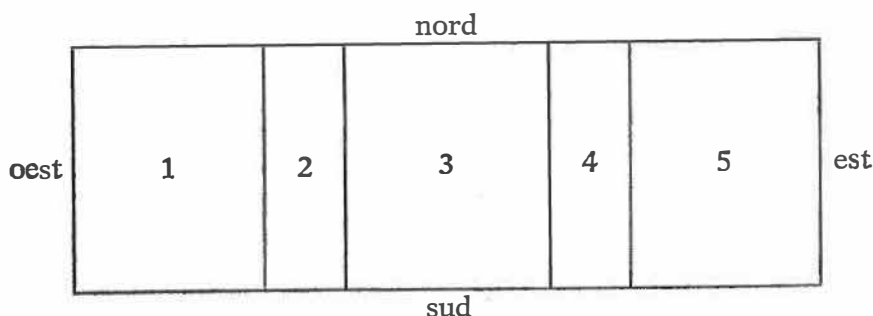


FIGURA 4.

1. Infern. 2. Lloc dels morts i de la Tenebra. 3. Terra urbanitzada.
4. Terra natural. 5. Paradís.

Aquest cop l'Infern designa, efectivament, la residència dels àngels diables. Habitualment, seguint l'esquema dels temples que tenien el seu accés principal pels peus (oest) amb el nàrtex i la porta de façana, en aquesta banda hi havia la porta o el conducte d'accés al conjunt escènic, més aviat pel sud-oest.

L'espai de terra urbanitzada és la ciutat, o, simplement, el lloc on es dreça una edificació aglutinadora (generalment temple o palau). L'espai de terra no urbanitzat, això és, amb possibilitat de vegetació, és un espai de transició al Paradís (moltes vegades un jardí, un verger o el mateix Paradís Terrenal).

Finalment, el Paradís pròpiament dit, el lloc més ricament ornat de l'escenari, i possiblement —per la quantitat de personatges que ha d'encabir— el més gran.

4.4.3.3.3. Translació a l'ordre escènic del DAT

Estructurat, doncs, l'esquelet simbòlic d'un rectangle escènic, provarem d'encabir i distribuir els llocs marcats pel text del DAT en el semblant rectangle de la plaça del Corral.

Cinc eren els llocs definits al text: l'Infern, el Paradís, la «barracha» dels jueus, el sepulcre i la casa de Maria (amb llit i oratori).¹³⁵

La situació oest de l'Infern i est del Paradís són inqüestionables en l'escenari múltiple horitzontal: era una simbologia claríssima i irreversible. El sepulcre de Maria acabem de demostrar com el seu lloc simbòlic dintre l'espai dels morts (oest) i del fred (nord) ens mena a situar-lo, sense cap dubte, al nord-oest, al costat de l'Infern, tal com apareixia, d'altra banda, al pla escènic de la Passió de Frankfurt (1350) feta a la plaça de Römer.¹³⁶ A la tardana Passió de Lucerna (1583), el sepulcre es trasllada al sud-oest, sota la bastida que cobreix la font de la plaça de Weinmarkt, on es fa la representació. Aquí, l'existència d'una font pública, integrada a la representació, acostava a ella el lloc sepulcral: ja hem insinuat l'associació, dintre l'església, de les fonts baptismals i l'àmbit sepulcral. Al drama litúrgic *Officium Sepulchri seu Rurrectionis* de Tours (segle XII), el sepulcre se situava simplement a l'oest, als peus de l'església.¹³⁷

La casa de la Verge era, d'entre els llocs que entren en joc al DAT, el més idoni per simbolitzar la terra —el centre de l'esquema còsmic de la representació. Per aquest motiu l'emplacem, amb tota seguretat, al bell mig de la banda sud de l'espai de representació, el lloc que en les Passions ocupa sempre el temple o el palau, precisament màximes expressions iconogrà-

135. «En lo loch hon se farà aquesta representació sia ordonat ayxí com se seguex: Primerament que ls juheus facen .I.ª bella barracha hon estiguen. Item, Lucifer ab los altres diables facen .I. loch que y sia infern; e duguem-hi anclusa e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirà. Item, sia ordonat Paraÿs ab beles porpres e ab richs draps e bones odós, hon estigua Jesús ab àngels e ab archàngels e sent Joan Baptista e patriarches e profetes e vèrgens e d'altres mols sans. Item, sia feyta .I.ª casa hon estigua Sancta Maria, en la qual aga .I. bell lit tot encortinat de beles cortines, e davant la casa aga .I. bell horatori hon la Verge faça sa oració. Item, sia feyt en altre loch .I. bell sepulcre hon metran la Verge Maria can exirà d'esta vida, e aquí aga unes belles vestidures blanques que vista sancta Maria can Jesucrist la resucitarà e la se n menarà a Paraÿs» (*Representació de l'Assumpció, rúbrica inicial*).

136. KONIGSON, Elie: *Op. cit.*, p. 114.

137. *Ibidem*, p. 31.

fiques de la Terra en l'escena medieval (fig. 5). Certs mapes esquemàtics de l'Edat Mitjana que representaven la Terra, col·locaven les ciutats de Roma i Jerusalem al centre del món i banda per banda. Si pensem que la Verge residia a Jerusalem en els últims anys de la seva vida, la relació simbòlica central de la seva casa queda reforçada.

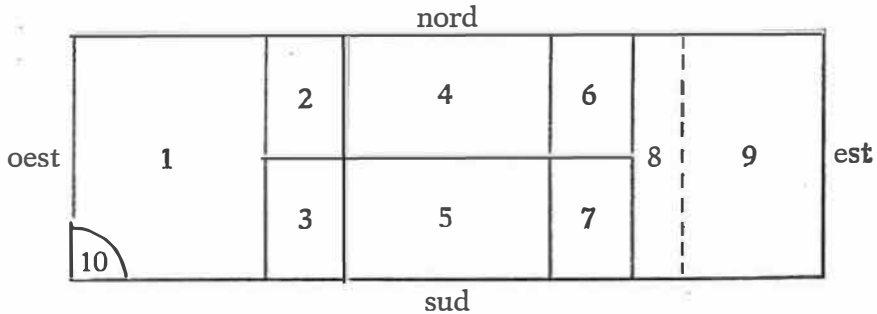


FIGURA 5. *Divisió escènica de la Representació de l'Assumpció a la plaça del Corral de Tarragona (1388)*

1. Infern. 2. Sepulcre. 3. Jueus. 4. Espai de Terra. 5. Casa de Maria. 6. Espai de Terra. 7. Espai de Terra. 8. Lloc dels àngels. 9. Paradís. 10. Entrada

Situats, doncs, sepulcre i casa de Maria, hom percep clarament que la «barracha» dels jueus ha d'ubicar-se entre ambdós. D'aquesta manera, vam inclinar-nos a disposar la Casa del Consell judaic al sud-oest. La confirmació la trobaríem, una vegada més, en les disposicions escèniques d'època que ens han perviscut. El plànol de la Passió de Lucerna, efectivament, emplaça la «Sinagoga» (temple dels jueus) al sud-oest. Així ho fa també la Passió de Frankfurt que marca «*Synagoga et Judei*» en aquesta zona. Assenyalem, de passada, que en aquest espai entre la «Sinagoga» i el final del rectangle, tant a la plaça de Römer com a la de Weinmarkt hi figura la porta d'accés a l'àmbit de representació, coincidència que —afegint encara l'entrada principal a les esglésies generalment per l'oest— ens duu a emplaçar-ne, així mateix, l'ingrés a l'espai escènic en la nostra plaça del Corral.

El text del DAT indica «.I. loch» —probablement fora del rectangle escènic— on s'apleguen tots els actors per començar la representació i d'on iniciaran l'entrada, detalladament ordena-

da, a escena que els menarà, a cadascun, al seu lloc determinat. D'altra banda, queden per encabir els apòstols (els dotze més Pau), als quals no s'assigna cap lloc, però que, a l'hora d'actuar, la rúbrica indica «vinguen los apòstols per diverses parts e posense davant la porta de Sancta Maria», per tal de significar la variadíssima i llunyana procedència d'aquests.

Per aquest motiu allotgem els apòstols repartits en tres sub-espais i redossats a les vores respectives del centre-nord, el nord-est i el sud-est,¹³⁸ espais lliures d'on podran desplaçar-se fins a la casa de Maria.

Finalment els espectadors es col·locarien al llarg d'ambdós laterals del rectangle, en bancs, en llotges o sota uns porxos. No hi ha cap indicació sobre això.¹³⁹ El que sí que està documentat, però, és el pòdium o cadafal que es feien fer els cònsols de la mar de Tarragona per assistir a la representació: una estrada amb un ampit cobert d'un llenç de seda amb l'escut de la ciutat al mig¹⁴⁰ (fig. 6).

Aquesta distribució, feta rigorosament sobre les bases documentals existents i tenint en compte el simbolisme espacial del teatre a l'Edat Mitjana, és, potser, l'aportació més destacable que fem, amb el present treball, a l'estudi de l'espai escènic a casa nostra, diferint, radicalment, de les ordenacions que s'han publicat fins a la data de l'espai escènic del DAT.

La distribució que en féu Julià Martínez,¹⁴¹ que col·loca els llocs dramàtics frontalment, un al costat de l'altre (barraca dels jueus - Infern - Paradís - casa de Maria - oratori - sepulcre), resulta un esquema fora de tota consideració tant des del punt de vista d'ordenació espacial, com pel que fa a la decoració escènica, a la plàstica escenogràfica i a la concepció medieval de l'espai teatral. No hi ha ni un lloc col·locat d'acord amb la lògica de l'acció clarament assenyalada pel text, ni, encara menys, d'acord amb la jerarquia espacial dels llocs imperant en l'Edat Mitjana.

138. Al sud-est s'instal·laven els apòstols a la Passió de Frankfurt i a la de Lucerna.

139. *Id.* nota 129, p. 103. A Tortosa, en els espectacles a la plaça pública, els espectadors estan en «cobertiços» de fusta, tancats per alguna mena de barana que els impedis envair l'espai dramàtic. *Cf. Stabliment dels jochs dels entrameses*, 1439. Stabliments-8 (1430-1459), ff. 35v.-36v. AMT.

140. MORERA LLAURADÓ: *Op. cit.*, p. 926.

141. JULIÀ MARTÍNEZ, E.: *Op. cit.*, p. 206.

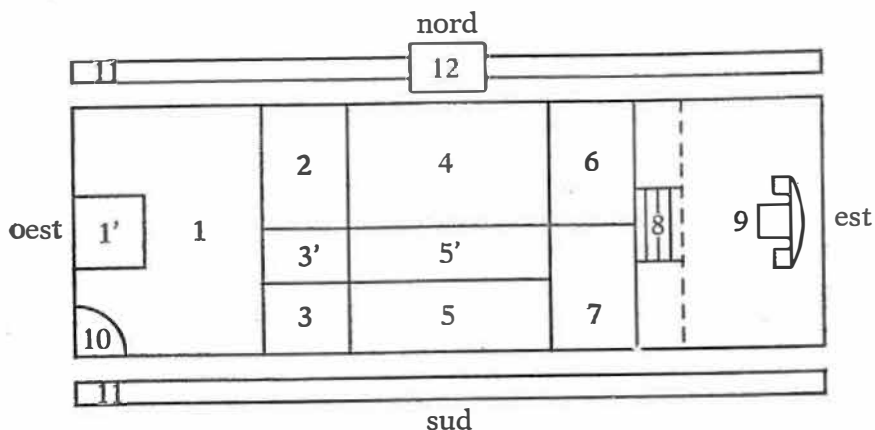


FIGURA 6. Distribució escènica de la Representació de l'Assumpció a la plaça del Corral de Tarragona (1388)

1'. Interior de l'Infern. 1. Espai d'Infern. 2. Sepulcre. 3'. Espai dels jueus. 3. Baraca dels jueus o Casa del Consell. 4. Espai de Terra. 5'. Oratori de Maria. 5. Casa de Maria. 6. Espai de Terra. 7. Espai de Terra. 8. Escales del Paradís. 9. Paradís i tron celestial. 10. Entrada. 11. Públic. 12. Cadafal dels cònsols de la mar.

L'estudi escènic més rigorós de Shoemaker¹⁴² no donava, però, gaire més llum sobre l'organització escènica del DAT. Queia, com molts, en una concepció frontal de l'escena, situant els llocs sobre un eix horitzontal o semicircular davant l'espectador. L'ordenació de Shoemaker, però, resultava bastant més lògica: col·locava l'Infern i el Paradís a cada extrem de l'escena i la barraca dels jueus entre la casa de la Verge i el sepulcre; tanmateix en un ordre desvinculat de la simbòlica medieval: Paradís - sepulcre - barraca - casa Verge - Infern.

4.4.3.3.4. Distribució de la decoració

A través de les indicacions literals que el text ens proporciona, mirarem de configurar, almenys en esbós, l'escenografia dels cinc llocs marcats en la representació del DAT.

142. SHOEMAKER, William Hutchinson: *The multiple Stage in Spain during the XVth and XVIth Centuries*. Princenton, 1935. Utilitzem la versió castellana *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, publicada a «Estudios Escénicos», II (1957), pp. 1-154.

Les precises rúbriques assenyalen, en començar, els elements d'escenografia que han de figurar en l'espectacle. Almenys en dos casos, són els mateixos actors els encarregats de bastir els seus respectius llocs en la representació,¹⁴³ referència que ens sembla prou insòlita car, si fem cas de la literalitat de les indicacions, els que acte seguit han d'actuar, preparen l'escena. No tenim altres notícies semblants que ens puguin permetre d'aventurar-ne una generalització. Es coincideix en la idea que la decoració escènica medieval es troba muntada i a la vista del públic abans de començar l'acció.

El text al·ludeix explícitament a la construcció de l'Infern, si bé la identificació amb què s'assenyala no ens fa pressuposar la decoració típica d'aquest lloc escènic. Una cosa, però, queda clara en la lectura de l'escena infernal: el lloc d'infern conté dos espais, un d'exterior, on s'esdevé l'acció dialogada, i un d'interior, on es «meten» als diables desobedients, on es fa «molt brogit» i on s'amaguen tots els dimonis quan arriba Jesús. Aquest espai interior és, possiblement, el que mana bastir el text. No resulta forassenyat, doncs, imaginar que l'entrada d'aquest espai intern vagi figurada per la típica boca draconiana, anomenada, a França, «Musell d'Hellequin»,¹⁴⁴ que, mitjançant una cortina o giny tècnic, fa d'accés a l'interior infernal.¹⁴⁵ El que resulta més agosarat és aventurar la realitat física de l'espai interior: ¿era una mena de torre com a la miniatura de Valenciennes? ¿Era efectivament un espai tancat? Això significaria que, almenys vuit personatges, cinc diables amb nom i tres o quatre de comparsa, haurien de romandre dintre d'aquest clos fins al final de la jornada, excés no habitual en l'escena medieval on tot es fa a la vista i tot es mostra a l'espectador. Pensem que, efectivament, rera la boca del Leviatan hi havia un espai més o menys cobert on s'emplaçaven els elements d'efectes especials i per on desapareixien els diables castigats. Ara bé, amb una obertura pel darrera —al nostre parer— per tal que, una vegada acabada l'escena de la

143. «...que·ls juheus facen ·I· bella barracha... Lucifer ab los altres diables facen ·I· loch que·y sia infern» (DAT, rúb. inicial).

144. «*Museau d'Hellequin*» que derivaria, per corrupció, en «*manteau d'Arlequin*» (fent referència a la cortina o porta amb giny de la boca), tal i com s'anomenen encara els bastidors mòbils de les escenes actuals. Cf. COHEN, Gustave: *Un terme de scénologie médiévale et moderne. Chape d'Hellequin. Manteau d'Arlequin*. A «*Mélanges Hoepffner*». Strasbourg, 1949, pp. 113-115.

145. Llucifer diu ben clar que, complida la seva missió (rapte de Maria), «*tancarem tantost la porta*» (DAT, v. 229).

diableria, els actors sortissin i s'emplacessin arrambats al costat oest de l'espai de representació, o, simplement, que tal obertura ja quedés fora d'escena.

D'altra banda, els habituals inferns medievals acostumaven a ser d'obra perquè al seu dedintre s'hi solia fer foc. Aquí les rúbriques no detallen aquest particular; si bé Llucifer alludeix a una fogata on ordena posar-hi Beemot;¹⁴⁶ allusió, al nostre entendre, suficient per definir la d'altra banda habitual presència de l'element igni en l'Infern del DAT.

Les acotacions del drama pressuposen la construcció del Paradís i només disposen de la seva «ordenació» amb tota mena d'excel·lències escenogràfiques: «Item, sia ordonat Paraís ab belles porpres e ab rics draps e bones odós.»¹⁴⁷ No se'ns precisa cap estructura, si bé ens dóna idea d'un espai ben ampli, capaç d'allotjar la multitud d'actors que representen la cohort celestial. L'habitualitat de les representacions del lloc «Paradís» i l'homogeneïtat de l'esquema base són, segurament, el motiu d'aquesta parquedat d'indicacions.

Al llarg del text, però, se'ns suggereix, tangencialment, l'existència de certs elements que ens ajuden a definir aquest espai: en primer lloc, l'escala d'accés,¹⁴⁸ que ens confirma un ja sospitat «Paradís» alçat sobre el nivell de terra,¹⁴⁹ l'únic lloc, doncs, del DAT emplaçat damunt d'un cadafal de fusta, la forma del qual podem imaginar en comparació amb els cels horitzontals francesos. En no tenir cap referència sobre l'entorn urbà en aquesta banda est, no podem aventurar la hipòtesi de l'altre tipus habitual de Paradís: l'emplaçat sobre un balcó o una bastida entre les finestres d'una casa, i amb accés, igualment, d'escalinata.

El text expressa també, d'una manera o altra, l'existència d'uns seients on es colloquen Jesús, Maria i, segurament, Joan Baptista.¹⁵⁰ Ell estaria en un tron central, al seient de la seva dre-

146. «Metets-lo en lo foch ardent» (DAT, v. 220).

147. DAT, rúbrica inicial.

148. «Veus la escala que-s aparellada / al cel, de terra que pujari pusquen / hòmens e dones...» (DAT, vv. 517-519).

149. Dos cops s'expressa clarament aquest desnivell terra-Paradís: un quan Jesús decideix baixar a la terra per tal d'endur-se la seva Mare: «Devallem lo cors honrar / de la Verge mare mia» (DAT, vv. 471-472). L'altre quan Jesús, davant el sepulcre, commina Maria per pujar al cel: «Amiga mia, sus d'aquí / e puja-te-n en cel ab mi» (DAT, vv. 505-506).

150. Quan Jesús baixa a recollir l'ànima de la Verge diu «Vine amiga molt plasant, / elegida eternalment. / En ma cadira-t vull posar...» (DAT, vv. 319-321). En arribar al Paradís, Jesús «ab corona, posa-la-s a la sua

ta posaria la Verge, al de l'esquerra possiblement el Baptista, car aquest nom és citat al principi —i ja cap vegada més— entre tots els altres sants, patriarques i profetes que romanen anònims.¹⁵¹ Tot això ornat de la manera més acurada amb riques robes de porpra.

Afegim a l'esbós un element habitual en aquests paradisos: la figuració del cel, que, generalment, es representa per un cercle rera els seients de Jesús i comparsa, fet amb llençols i fulls de paper pintat.¹⁵²

Cap detall escenogràfic se'ns aporta per imaginar la «barraça» dels jueus, que, simplement, és «bella» i ha de semblar una «Casa de Conseyl». Figurarem, doncs, i només a nivell estrictament indicatiu, una estructura de casa escènica (sense envans), això és, un esquelet de fusta amb arcs de ferradura (seguint l'arcuació de la Sinagoga toledana), sota la qual emplaçarem un banc on s'asseuran els jueus, un d'ells, el cridador, amb trompeta per convocar l'Aljama a l'ordre del rabí.¹⁵³ Els jueus, segons se'ns assenyala, porten armes amb què intentaran atacar la comitiva del sepeli de Maria,¹⁵⁴ si bé en cap moment es referencia quin tipus d'estrís bèl·lics havien d'ostentar.

El text es mostra generós en detalls amb l'espai de Maria, on es basteix una casa amb un llit encortinat dintre i un oratori fora: «Item, sia feyta .I.^a casa on estigua Sancta Maria, en la qual aga .I. bell llit tot encortinat de beles cortines, e davant la casa aga .I. bell horatori hon la Verge faça sa oració.»

Per a l'estructura de la casa establim també un senzill esquelet de fusta compost d'unes columnetes que suporten una lleuge-

part dreta» (DAT, rúb., entre vv. 358-359), així ho farà també quan la pugi en cos i ànima: «pos-la Jesús a la dreta part» (DAT, rúb. entre vv. 540-541).

151. «[Paradís] on estigua Jesús ab àngels e ab archàngels e sent Johan Babtista e patriarches e profetes e vèrgens e d'altres mols sans» (DAT, rúbrica inicial).

152. En el *Misteri d'Adam i Eva* que trobem documentat a Tortosa (1448) (amb «Paradís» també a la plaça pública) s'hi despenen 3 sous i 4 diners en «4 mans de paper» (100 fulls) per fer «lo cel», i 10 sous en «2 lansols» per cobrir-lo, i altres diverses despeses en colors («blanquet», «atzerquo», «vermelló» o «flor de pastel») per pintar-lo. Cf. MASSIP, J. Francesc: *Notes de teatre a Tortosa. I - L'espectacle medieval*. «Ebre-Informes», núm. 174-182. Tortosa, VI/VII-1981.

153. «Don Caravida toch la trompeta» (DAT, rúb. entre vv. 45).

154. «...los jueus façen aparès que dormen, e estiguen tots ab sés armes» (rúb. entre els vv. 430 i 431), i, més avant «prenent les armes e dient: —Armes, armes, desastruchs!» (v. 431).

ra coberta. Dintre, el llit, situat a l'est, no separat amb cortines del restant de la casa —com interpreta Shoemaker— sinó un llit alt de barrots que sostenen unes cortines cobertores. Aquest llit, però, en un moment donat esdevé fèretre, cosa que indica la independència entre la carcassa de barrots que sosté les cortines i el catre que s'allotja al seu interior, probablement amb unes barres o braços, a mode de peanya processional, per transportarlo. Davant la casa no hi havia una «capella annexa» com creu Shoemaker, massa complicat de fer, sinó simplement el típic oratori medieval: un faristol per posar el llibre, uns coixins als peus per agenollar-se, i, a tot estirar, un seient al davant. No cal res més per significar l'«oratori» que pot ser tan «bell» com calgui.¹⁵⁵

Quant a la porta d'accés a la casa de Maria, uns cortinatges recollits sobre les columnetes, basten per indicar-la, sense necessitat d'enrevesar-ho amb un element real de porta practicable com creu Shoemaker. Aquesta és la nostra opinió reforçada pel sintetisme escènic medieval, que sempre tendeix al resum i al símbol. De tota manera, no podem més que moure'ns en el camp del supòsit.

Finalment, encara s'assenyala un altre lloc on s'ubicarà. «.I. bell sepulcre hon metran la Verge Maria can exirà d'esta vida, e aquí aga unes belles vestidures blanques que vista Sancta Maria can Jesucrist la ressucitarà e la se.n menarà a paraýs.» Hem vist com la tradició iconogràfica del sepulcre sagrat cristià no segueix la forma de túmul habitual a Occident, sinó la d'hipogeu, això és, excavat a la roca, perpetuant així la tipologia del Sant Sepulcre de Jerusalem. D'aquesta manera, doncs, en el sepulcre de la Verge, cal pensar en una estructura vertical, potser en forma trapezoïdal (emulant una muntanya), amb una porta o cortina estesa, i amb un espai interior suficient per encabir a l'actor-Maria, que, un cop dintre, s'haurà de canviar els vestits per aparèixer de blanc en el moment de la «resurrecció». Això evita qualsevol lloc sota l'escena (impossible si no hi ha un cadafal elevat que a DAT en cap moment sembla existir), que comportaria el sepulcre de túmul horitzontal que insinua Shoemaker.

155. Moltes obres pictòriques d'època (sobretot «Anunciacions») excel·leixen per la riquesa de l'«oratori», amb tota mena de detalls, i àdhuc amb llum artificial d'espelma articulada a manera de «flexo» modern. A *l'Auto de la Assumption de Nuestra Señora*, núm. LXII, publicat per ROUANET (*Op. cit.*, vol. IV (VIII), pp. 19-33), Maria apareix, efectivament, «*de rodillas, re-çando en un atril*».

No sabem fins a quin punt l'acotació «posat aquí lo cors estiguen [els apòstols] asseguts entorn del sepulcre, esperant Jesu-christ»¹⁵⁶ indica l'existència d'alguna mena de seients (en tot cas bancs) a l'entorn de la sepultura (fig. 7).

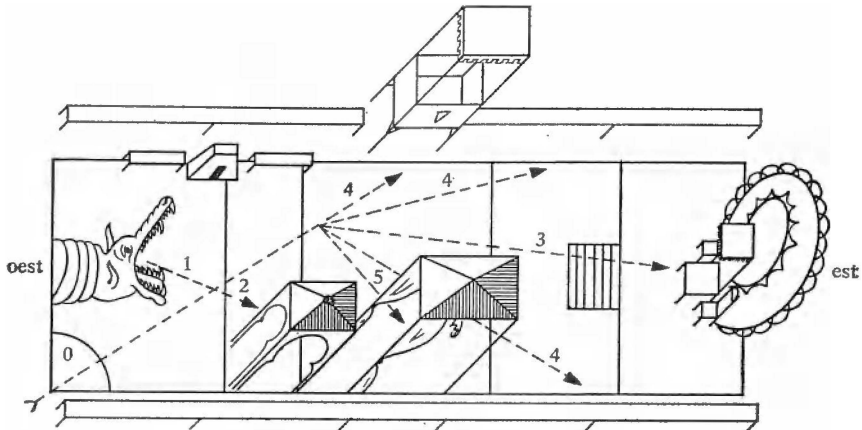


FIGURA 7. Distribució dels personatges per ordre d'entrada a escena

0. Accés general dels actors. 1. Diablers. 2. Jueus. 3. Jesús i cohort celestial. 4. Apostolat. 5. Maria i donzelles

4.4.3.3.5. Efectes especials, vestuari i *atrezzo*

El text assenjala un seguit d'efectes especials agrupats en dos tipus: sorolls i olors; a la vegada referits a dues realitats: l'Infern i el Paradís.

Els sorolls diabòlics són fets amb «anclusa e mayls», dintre la part no visible de l'Infern. Sorolls metàl·lics, inharmònics i feixucs. Sorolls estridents i fatigants. S'utilitzen per evocar una allisada (càstigs als diablers desobedients)¹⁵⁷ i per cloure l'escena de l'Infern en fracassar l'empresa demoníaca.¹⁵⁸

Els sorolls paradisiacs es fan amb «esclafidós e corredós». Esclafidors són les castanyoles, instrument musical de percussió.

156. DAT, rúbrica entre vv. 470-471.

157. «...façen molt brogit quax qui-l bat» (DAT, rúb. entre vv. 199-200).

158. «E puy, los diablers amaguen-se-n en Infern, fen gran brugit» (DAT, rúb. entre vv. 239-240).

Els «corredors» intuïm que es refereix a algun tipus de foc follet (els coets que corren per terra). Ambdós són festius i alegres, lleugers i, en el cas de les castanyetes, rítmic. S'usa en el retorn de l'àngel al Paradís.¹⁵⁹ Al DAV cada sortida o entrada d'algú (amb màquines aèries) al cel, ve marcada pels «trons», i a DAE pels coets, campanes i refilar de l'orgue.

Aquí se cita un conjunt instrumental de cordes, que toquen personatges celestials, a l'inici de l'obra.¹⁶⁰ És bastant probable que aquest conjunt no romangués inactiu durant la representació, ans al contrari, celebrés musicalment les solemníssimes entrades i sortides del Paradís que fa la cohort celestial, acompanyant-la en els seus llargs himnes.

L'altre tipus d'efectes especials va referit a «olors»: «bones odós» per al Paradís, això és, d'alguna manera perfumat, bé d'antuvi, bé durant la representació. Olor de «sofre molt pudent» a l'Infern, produïda per cremació del sofre a la foguera que devia haver-hi al seu interior.¹⁶¹ Novament la dicotomia bé i mal es veu transmesa fins i tot en els aromes que expelleixen els respectius llocs escènics Paradís i Infern (aromes agradables en el primer, desagradables en el segon).

Del vestuari poca cosa se'ns indica. Hem vist com el Consell Municipal tarragoní deliberava ajudar pecuniàriament la representació amb 20 florins, i, a més a més, deixant-los «alguns arneses» (guarniments generalment referits al cavaller armat, però que pot designar simplement conjunt d'abillament).

Altres diversos elements es referencien al DAT com a òrgans definidors: la palma que l'àngel lliurarà a la Verge i que després portarà Joan encapçalant el fèretre, o bé els mateixos signes d'identificació dels apòstols.

4.4.3.4. *Acció dramàtica*

L'acció dramàtica en el teatre medieval es caracteritza per la seva solemnitat dels moviments, si bé no defuig escenes àgils,

159. «Item, sia ordonat que quan l'àngel aurà duyta la palma a la Verge Maria, can se'n tornarà a para'ys, que sia feyt brogit ab esclafidós e corredós envés para'ys» (DAT, rúbrica inicial).

160. «...toquant ab estruments de corda davant...» (DAT, rúbrica inicial).

161. «Metets-lo en lo foch ardent / hon aja sofre molt pudent» (DAT, vv. 220-221).

que, generalment, van a càrrec dels elements negatius ridiculitzats. Recordem que, en l'escena medieval, al mal se li dona un tractament còmic i a penes se'l combat. D'aquesta manera el DAT integra dues escenes completament estranyes a la solemnitat del drama, com a contrapunt vertebrador i com a baula dialèctica que dinamitza i contrasta el discurs uniforme de l'obra. Evidentment utilitza diables i jueus per assolir l'efecte.

D'altra banda, una característica molt pròpia de la dramàtica medieval és la simultaneïtat: el conjunt escènic està a la vista de l'espectador des del començament. L'escena és un tot harmònic i l'espectador seguirà l'acció a través dels actors que es mouen i parlen. Perquè tots els actors estan en escena també des d'un principi, cadascú al seu lloc, esperant el seu torn. És clar que poden haver-hi canvis (una cortina correguda que s'obre i deixa veure un interior, canvi de significació d'un lloc per simples additaments simbòlics, la desaparició d'alguns actors, àdhuc l'aparició d'altres d'alguna manera encoberts, etc.), però el principi sincrònic és l'habitual en la decoració medieval. De vegades la simultaneïtat arribava fins i tot a l'acció, que podia presentar-se en dos o més llocs alhora. Tot plegat, ens indica la concepció de l'espai escènic medieval com un tot indissociable, en el qual el moviment dels actors juga amb el temps del seu recorregut per donar idea de grans distàncies entre els llocs, tan pròxims en l'escena. Moviment que es desenvolupa vers els quatre punts cardinals i vers el centre, confluint el gros de l'acció al bell mig de la plaça.

Cal assenyalar, d'altra banda, que el director d'escena no abandona un sol moment l'espai de representació i fa indicacions, quan cal, als intèrprets, els apunta si ho necessiten i dirigeix el cant. Així ho veiem representat a l'alludida miniatura de Jean Fouquet (martiri de santa Apollínia), on el director, amb una llarga vestidura i cofat amb un capell, duu a una mà un gros llibre amb el text i la música, i a l'altra una batuta que va marcant l'actuació. Fins no fa gaire, el mestre de capella d'Elx feia el mateix en la representació del *Misteri*. El noucentisme d'Oscar Esplà («reconstructor» de la festa) considerà de molt mal gust aquesta intervenció i en forçà la supressió. Tanmateix, encara avui, un dels apòstols il·licitans, dissimuladament, dirigeix el cant quan és coral.

4.4.4. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA DE VALÈNCIA (DAV)

4.4.4.1. *El text*

4.4.4.1.1. Edicions, estudis i datació

El manuscrit que contenia aquest fragmentat drama assumpcionista pertanyia al bibliòfil valencià Salvador Sastre. Anava curosament enquadrada en pergami i contenia catorze fulls de vitella en octau, sense foliar, on, amb lletra gòtica del segle xv i capitals ramejades, anava escrit el DAV.

Així ens el descriuen els qui el van veure a la Biblioteca del senyor Sastre, la qual va passar a l'Arxiu Municipal de València. Tanmateix, i malgrat les insistents recerques dutes a terme en aquest sentit per Julià Martínez, Sanchis Guarner i els arxivers Salvador Carreres i Josep Martínez Ortiz, el manuscrit en qüestió no ha reaparegut entre el fons de la Col·lecció Sastre custodiat a l'Arxiu valencià.

Sortosament, però, Ruiz de Lihory, baró d'Alcahalí, tingué el felicitat d'encert de publicar-ne una transcripció molt digna,¹⁶² que Sanchis Guarner milloraria salvant certs errors filològics evidents i explicant les abreviatures que el baró d'Alcahalí deixa sense resoldre.¹⁶³

Per l'estat de la llengua en què està redactat, el drama sembla escrit en les primeres dècades del segle xv. Hom ha relacionat aquest text amb la notícia de l'editor i dramaturg Joan Timoneda (1518/20-1583), que documentava l'inici de la festa de l'Assumpció dintre la catedral de València el 1416,¹⁶⁴ data que alguns han recollit com si fos la de l'inici de la representació assumpcionista que ens ocupa.¹⁶⁵ Pere Bohigas, fins i tot, considera que

162. RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. València, 1903. (Transcrit a les pp. 84-91.)

163. SANCHIS GUARNER, Manuel: *El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València*. «BRABLB», XXXII (1967-68), pp. 97-112.

164. «*En el año de mil y quatrocientos y dieziséys a quinze de agosto, se comenzó a hazer fiesta de la triunphante Assumpción de Nuestra Señora en la seo de Valencia. Y por ser el primer año que fué en sábbado, mandaron que hiziessen fiesta tres días arreo.*» (Juan Timoneda: *Memòria Valentina*. València, 1569.) Observem que parla només de «fiesta» i en cap moment de representació dramàtica. Cf. MERIMÉE, Henri: *L'art dramatique a Valencia*, p. 8. Toulouse, 1913. Merimée posa en dubte aquesta data per a DAV, però Sanchis Guarner la dona com a bona.

165. SANCHIS GUARNER: Art. cit., p. 97.

és còpia d'un text anterior.¹⁶⁶ Josep Romeu i Figueras, però, data aquest drama als «volts de 1425»,¹⁶⁷ basant-se, no només en l'estat de la llengua, sinó, sobretot, en la terminologia de «misteri» que s'utilitza en la primera rúbrica.¹⁶⁸

4.4.4.1.2. Entitat literària

Estat fragmentari

Els 219 versos que ens n'han perviscut són només una quarta part, si no menys, del que fou el Drama Assumpcionista de València, corresponent únicament al text de Maria.

Pensem que el paper de la Verge comporta a DAV 167 versos (els altres 52 són els inicials de la resta dels personatges que atenyen la xifra de quasi seixanta actors). Si tenim en compte que a DAT (amb també uns seixanta personatges) Maria recita 92 versos, mentre que la resta d'actors, 583 —això és, una proporció d'1/6—, i a DAE (amb 58 personatges) Maria canta 48 versos i la resta, 210 —això és, una proporció d'1/4—, podem establir una hipotètica proporció d'1/5 per a DAV, amb la qual resultarien 835 versos per a la peça completa, és a dir, el drama assumpcionista català més extens. La riquesa de les acotacions escèniques ja ens ho feien sospitar.

Estat fragmentari que li prové de la seva naturalesa de text per a representar. Es tracta, com hem vist, del llibret de l'actor que havia de representar la Mare de Déu, i cadascú devia tenir el seu, que no ens han perviscut. No interessava, doncs, l'obra seguida per a ser llegida, sinó l'obra repartida en els seus rols a cada actor, per a ser representada.

La solemnitat del DAV arribava fins i tot al detall d'assaig

166. BOHIGAS, Pere: *Notes sobre l'antic teatre català*. Dins de *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, pp. 320-348. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982.

167. ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Teatre de l'Assumpció*. *Diccionari de la Literatura Catalana* (1979), p. 59.

168. «... E quant serà hora de començar lo misteri...» El mot «misteri», d'origen francès, sembla que no passà a l'àmbit de la cultura catalana en dates anteriors a 1425. Cf. ROMEU I FIGUERAS, J.: *El teatre assumpcionista medieval als Països Catalans*, Ponència llegida al Simposi d'Història del Teatre sobre l'Edat Mitjana i el Renaixement. Sitges, 13 i 14-X-1983. A França el terme «mystère» aplicat a una representació dramàtica apareixia entorn de 1374. Cf. HESS, Rainer: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*. Madrid. Gredos, 1976, p. 13.

actoral: que cada actor tingués el seu paper escrit sobre pergami i amb capitals ornades era un luxe molt consonant amb la fastuositat de la València del segle xv.

Valor poètic

Malgrat la naturalesa essencialment escènica del text del DAV, és sorprenent el seu nivell literari, la seva qualitat poètica, superior a DAT i molt per damunt del deteriorat DAE.

D'altra banda, aquest nivell poètic no és estrany en una València que aquell segle xv duria la nostra literatura a la seva màxima esplendor, en l'anomenat Segle d'Or de les Lletres Catalanes, encetat per un Jordi de Sant Jordi († 1424), continuat per Ausiàs March (1397-1459) i el seu cunyat Joanot Martorell (1413/15-1468) i clos per Jaume Roig († 1478) i Roís de Corella (1433/43-1497).

Els versos de DAV són acuradament construïts, amb certs arcaïsmes que fan pensar Pere Bohigas¹⁶⁹ en un text més antic encara, del qual aquest seria còpia. Conté, a més a més, com és habitual en l'època, bastants provençalismes.¹⁷⁰

Quant a la versificació només podem referenciar la del paper de Maria, que utilitza sistemàticament el decasíllab amb cesura a la quarta, en diverses combinacions estròfiques ('abab', 'abbacddc', i, sobretot, les sextines 'aabaab' i 'aabbcc') i l'octosíllab en estrofes de set versos monorims (aaaaaaa). Quant als altres personatges, i guiats només pels versos inicials, veiem com les donzelles empren l'octosíllab (probablement ariats en noves rimades), utilitzat també per Jesús i els apòstols. El decasíllab apareix també en boca dels àngels, prínceps i apòstols. En boca del poble apareix algun que altre hexasíllab i heptasíllab, però solament amb els versos inicials no podem aportar cap detall formal més, ni estròfic ni de composició.

Alguns d'aquests versos inicials ens remetent a cançons marials del segle xiv, segons data críticament Aramon i Serra,¹⁷¹ així «Palays de Déu alt e marvellós», «Clau de David, sement de

169. BOHIGAS, Pere: *Op. cit.*, p. 339.

170. SANCHIS GUARNER (art. cit., p. 98) n'assenyala en noms com *chant*, *gaug*, *enclaus*, *lausós*, *jausent*, *mayre*, *palays*, *uymay*; nombrosos noms en singular amb la desinència -s; la desinència de la 2a. persona del plural de la 1a. conjugació quasi generalment en -ats, usual fins al segle xv, i algun cas de la desinència -au (vv. 41-42, 44-45, que semblen condicionats per la rima).

171. *Augats, seyós qui credets Déu lo Payre*, edició crítica. *Hispanic Studies in Honour of I. González-Llubera*, pp. 11-40. Oxford, 1959.

Ioachim», «Vexell sagrat, solell de resplandor», «Verge que fos de totes la pus digna», «Castells enclaus de tanqua virginal», «Gaug'sia ab vós, imperial Reyna», «Mayres de Déu qu'ets de gràcia plena», «Castells de fe; saluts dels pecadós», «Fonts de virtuts a quís tany excellença», «Solell del món, Emperadriu», «Flors virginals», «O vera lum dels cristians», «Amperayrits ab vera conexença», «Libre d'amor de gran saber», «Senyora, flum excellent riu», «Mare de Déu, estella radiant», etc.

Altres himnes, com passava a DAT, són inspirats en l'emocionat *Càntic dels Càntics* bíblic, i mantenen l'erotisme encobert de la cançó d'amor provençal.¹⁷²

4.4.4.2. *Les acotacions musicals*

També DAV, com DAT, va cantat en gran part del text, i tampoc crea música nova, sinó que remet a tonades conegudes per tothom. Aquí, però, i a diferència del rigorisme litúrgic de DAT, un text tan pregonament religiós era cantat amb música profana: les cançons trobadoresques d'amor i de la vida quotidiana (en català i en provençal), no només per ésser ben conegudes de tothom i per gaudir del gust popular, sinó també per no estar tan llunyanes musicalment de l'emoció que pretenia el drama assumpcionista. Si escoltem «Can vei la lauzeta mover» de Bernat de Ventadorn, no desdiu gens en acoblar-la al cant de les donzelles «Senyora, tot nostre voler» —com marca la rúbrica—, ni en la tònica general del drama religiós.

Aquesta original manera de procedir —i més en un drama dins l'església— responia a una decidida i fèrvent voluntat populista per part de l'autor i els organitzadors de l'espectacle.

S'havia efectuat un pas de gegant en la representació dintre els temples: dels rigorosos drames litúrgics a porta tancada es

172. Pensem que aquesta, a finals del segle XIII —i després del saltatge anorreament de l'esplèndida cultura occitana per les croades franco-vaticanes contra el catarisme—, se sublima, i transforma el desig sexual envers la dona estimada en místic abrondament religiós envers la Verge Maria, que esdevé la dona ideal per excellència, sobretot d'ençà de l'establiment de la Inquisició a Occitània (1225), que combatrà l'amor cortès i la «joi d'amors», veritable sentència de mort contra la poesia trobadoresca provençal. Cf. NELLI, René: *L'erotique des troubadours*, 2, pp. 165 ss: Union Générale d'Éditions. Col. «10/18», núm. 885. París, 1974.

Vid. també NIEL, Fernand: *Albigeois et Cathares*. PUF. «Que sais-je?», 689. París, 1979 (4a. edició).

passava al drama esplendorós i espectacular obert de bat a bat al solaç del poble. Al so d'«Ab cant d'auzells» (el títol ja en si és expressiu), Maria comunica a les donzelles el seu desig d'anar a visitar els sagrats llocs, les quals li responen al so de «Si cascun iorn medaz de vós».

En la peregrinació als Sants Llocs, Maria, davant de cada «estació» cantarà al so de «Axí com dos infants petits», mentre reprendrà la melodia d'«Ab cant d'auzells» en el plany de desig.

De la seva banda, l'àngel del cel que davalla per dur la palma a Maria li cantarà al so de «Cercatz d'uymay, ja'n siats bella e pros...», cançó —«comiat maldit»— composta per Bernat de Palaol (anomenat el Mercader de Mallorca) vers el 1386.¹⁷³

Maria li respon «en son so», i «en son so» donarà gràcies a Déu per les noves i ordenarà a les donzelles que avisin el poble. ¿Hem de suposar que aquest «en son so» sigui el repetit «Ab cant d'auzells»? És una hipòtesi possible. Riquer opina que l'acotació «en son so» indicava melodia pròpia.¹⁷⁴ Sanchis Guarner, però, es decanta a interpretar-ho com la melodia assignada a un actor en la primera intervenció.¹⁷⁵

En l'amatent resposta de les donzelles s'empra el so «Quant vey la lauzeta mouer», famosa cançó d'arravatat i colpidor lirisme¹⁷⁶ del mestre del «trobar leu» Bernat de Ventadorn (nascut c. 1125, escrigué entre 1150 i 1180). «Can vei la lauzeta mover» és el plany punyent de l'enamorat, desenganyat pel refús de la seva dama, que inicia un dolorós i ombrívol exili interior. Bernat de Ventadorn utilitzà en la seva melodia —una de les més famoses de tota l'Edat Mitjana— motius trets precisament de l'ofici «De Beata Maria», i comença el primer vers manllivant el so del «Kyrie eleison»,¹⁷⁷ cosa que lliga encara més amb el seu ús en un drama marià.

173. RIQUER, Martí de: *Història de la literatura catalana*, III, p. 514. Tanmateix, el mateix Riquer, al vol. I (p. 528), afirmava que segons testimoni de Francesc Ferrer i Francesc de la Via aquesta melodia era utilitzada al segle XV en un cert càntic del *Misteri d'Elx* (?). La GEC hereta la confusió en parlar de Bernat de Palaol.

174. *Ibidem*, p. 513.

175. SANCHIS GUARNER: Art. cit., p. 109.

176. «*Troubadours*», vol. 1. Clemencic Consort. Edigsa - Harmonia Mundi (EHM, 396). Sant Miquel de Provença, 1977.

177. MARROU, Henri-Irenée: *Les troubadours*, p. 86. París. Éd. du Seuil, 1971. «Collecció Points», H-5. *Vid.* també *Poesia trobadoresca. Antologia*. A cura de Lola BADIA i versions catalanes d'Alfred BADIA. «MOLU», número 14. Edicions 62. Barcelona, 1982.

Hi ha nombrosos diàlegs que no van marcats en cap so, cosa que ens fa pensar en alguna mena de recitatiu melòdic o que es manté el so assignat de bell antuvi o senzillament que s'ha deixat d'anotar, car es fa difícil d'imaginar un recitat sense cantinela. Hi ha un moment, per exemple, que l'ordenació dels apòstols «per cors» (rúbrica entre vv. 102-103) no pot indicar més que una ordenació de veus per tal de cantar. I, tanmateix, no s'assenyala cap so...

Més endavant, Maria, Moisès, Abraham i sant Jaume cantaran davant Jesús un bell poema de pietat envers els jueus, al so de «Pus amor vol qu'eu sia pacients». I cap anotació musical més fins a la cloenda del drama, quan s'abandona l'escena al cant del «Te Deum laudamus».

Altra cosa són els sorolls que es fan per subratllar certs esdeveniments. Així, quan s'obre o es tanca el cel del cimbori, sota el cadafal es disparen trons, cosa que es repeteix en l'arribada dels prínceps i, sobretot, en els moments de la mort i la resurrecció de Maria.

4.4.4.3. *Estructura dramàtica*

Fet en dues jornades, el DAV se'ns mostra efectivament dividit en dos conjunts ben marcats pel fet de la mort de Maria. La primera part abraça, necessàriament, més nombre de versos, car el paper conservat de Maria té més text abans de morir.

Dues espectaculars baixades del cel, mitjançant dues diferents màquines aèries, contrapunten l'excessiva dilació de tan majestuosos discurs escènic.

En tretze escenes —i potser una catorzena que no figura en el text car no hi intervé Maria— ens resulta dividida la primera part, que —com a DAE— és més llarga que la segona. El punt de flexió entre una i altra jornada el marca, sense cap mena de dubte, aquest «tot lo altre offici» que ha de ser la processó de la mort o de l'enterrament, però que podria abraçar també diverses escenes que no recull el text per no tenir-hi paper Maria. Això és: la pujada de l'ànima de la Verge amb l'araceli, que clouria la primera jornada en la vigília del dia de l'Assumpció, l'adoració del fèretre per part de l'apostolat, Maries, donzelles i poble en l'inici de la segona jornada; potser el típic oferiment de la palma entre Pere i Joan; la sepultura de la Verge-estàtua i la nova davallada de l'araceli, cosa que empalma amb la restitu-

ció, ara sí ressenyada per la rúbrica, que sant Miquel fa de l'ànima a Maria i la resurrecció d'aquesta.

El cadafal canviarà, així mateix, de fesomia d'una jornada a l'altra, com passarà a Elx.

La segona part del DAV s'enceta amb l'efecte sorprenent de la resurrecció, canviant la imatge per l'actor-Maria. Aquesta segona jornada encara resulta, en contingut, més solemnia que la primera: s'organitza una llarga processó fent passadís en doble fila des del cadafal fins a la porta del cor a mitja església, per on transitarà la Verge.

Estructura

| <i>Jornada</i> | <i>Escena</i> | <i>Tema</i> | <i>Versos</i> |
|----------------|---------------|--|------------------------------|
| I | 0 | Introducció: Col·locació dels personatges i oració silenciosa de Maria | Rúbrica inicial |
| | 1 | Maria manifesta la seva intenció de sortir a pregar | 1-5 |
| | 2 | Visita als Sants Llocs | 13-33 |
| | 3 | Plany marial de desig | 34-39 |
| | 4 | Baixada de l'àngel amb la palma. | 40-47 |
| | 5 | Acció de gràcies | 48-53 |
| | 6 | Crida al poble i visita | 54-82 |
| | 7 | Crida a Gamaliel | 83-84 |
| | 8 | Arribada de sant Joan | 85-93 |
| | 9 | Arribada dels apòstols | 94-115 |
| | 10 | Arribada del poble cristià | 116-125 |
| | 11 | Arribada dels tres Prínceps | 126-132 |
| | 12 | Baixada de Jesús | 133-164 |
| | 13 | Traspàs de Maria | 165-179 |
| | (14) | Pujada de l'ànima de Maria amb l'araceli Processó de l'enterrament | |
| | <i>Ofici</i> | | |
| II | (15) | Adoració fèretre | |
| | (16) | Oferiment palma Pere-Joan (?) | |
| | (17) | Enterrament i sepultura | |
| | 18 | Davallada de l'araceli: Miquel amb ànima | Rúbrica entre vv. 179-180 |
| | 19 | Resurrecció de Maria | 180 |
| | 20 | Homenatge dels àngels | 181 |
| | 21 | Consulta de Jesús | 182-183 |
| | 22 | Processó de lloança | 184-189 |
| | 23 | Comiat de Maria | 190-201 |
| | 24 | Maria davant Jesús | 202-216 |
| | 25 | Assumpció | 217-219 |
| | <i>Colofó</i> | Processó de sortida | Rúbrica final |

Es clou amb un altre efecte sorprenent, que és la sobtada sortida de l'araceli de dins del cadafal per efectuar l'ascensió als cels.

Novament, en cerimoniosa processó, els actors abandonaran l'escena discorrent al llarg de la catedral per arribar a la sala capitular, als peus, on es canvien i on celebren l'actuació amb alguna mena de refrigeri.

4.4.4.4. *Espai escènic*

4.4.4.4.1. Localització

Si bé la documentació no és massa explícita, cal localitzar aquesta representació, sense cap mena de dubte, a la ciutat de València, dintre l'esplèndid marc de seva catedral.

La seu de València havia començat a bastir-se, sobre la mesquita àrab, el 1262. Del segle XIII seria la capçalera amb girola i la porta sud del transepte, l'anomenada porta del Palau, encara dintre l'estil romànic. Al segle XIV continuaria la construcció amb l'ala nord del transepte, amb la famosa porta dels Apòstols, obra de Nicolau d'Autun, també anomenada del «tribunal de les aigües», i les tres naus fins les actuals capelles de Sant Francesc de Borja i Sant Lluís, bisbe (1348). Entre 1356 i 1369 es construïa l'Aula Capitular (avui capella del Sant Calze) fora del temple, que entre 1494 i 1497 quedaria definitivament inclosa als peus de la catedral amb la nova arcada construïda entre 1459 i 1480.

El cimbori es bastia el 1404 sobre petxines còniques, octogonal i amb dos pisos d'enormes finestrals tancats actualment amb alabastre.

Per tant, a principis del segle XV l'edificació gòtica era pràcticament acabada, amb tots els llocs referenciats al drama perfectament utilitzables.

En aquest marc es representava, des del segle XIV, la baixada de l'Esperit Sant el dia de Pentecosta, espectacle anomenat «La Palometa», car un colom de giny, que llançava coets i focs d'artifici, sortia veloçment del cel en llenços del cimbori, empentejat «per lo moviment de un molinet», mentre davallaven, a la vega da, unes «cresoletes» enceses que figuraven llengües de foc i que es posaven sobre els caps dels apòstols congregats al presbiteri.

El 1469 el foc d'artifici provocà un greu incendi que suposà la prohibició i la supressió de l'espectacle.¹⁷⁸

És ben plausible, doncs, d'identificar el text del DAV amb la representació referenciada el 1439 quan el capítol de la seu valenciana paga «a.N Antoni Dalmau, imaginaire, per la imatge de pedra que féu de santa Marta per a sa capella, trencada en la representació que antiguament se fa, en la dita seu, de la Assumpció de la gloriosa Verge Maria», i el 1440 quan es detallen les despeses de Joan Amorós, constructor de les màquines aèries (araceli i peanya) de la representació assumpcionista.¹⁷⁹

Tot i amb això Merimée considerà que no hi havia cap prova fefaent per afirmar que el DAV efectivament es representava a la seu valenciana.¹⁸⁰ Nosaltres creiem, però, que l'explícita referència que el mateix text fa al «*cembori*» (rúb. entre vv. 117 i 118), on era emplaçat el cel i d'on davallava l'araceli; al «*Cor*» enmig la nau central (rúb. entre vv. 181 i 182) i al «*Capítol*» o sala capitular als peus de l'església (rúbrica final) són proves més que suficients per situar el desenvolupament del drama en el marc de la catedral de València.

Assenyalem, finalment, que «la Maria de l'Assumpció» sortia a la processó del Corpus ciutadana l'any 1451, amb luxosos guants de franja d'or,¹⁸¹ i que els arreu escènics que el municipi tenia per a aquesta fastuosa processó no es deixaven en cap altra representació religiosa, llevat de la festa de l'Assumpció.¹⁸²

178. «Diumenge a XXI de maig de Pasqua de cinquagesma [Pentecosta] any 1469, lo dit dia fonch feta Palometa en la Seu de València: e en la nit a XI hores se mes foch en l'altar major de la dita Seu, hon se cremà tot lo retaule que era d'argent.» Cf. VILLANUEVA: *Viage Literario...* I, p. 154.

179. «Libre de la Obra de la Seu, lo qual comença lo primer dia de maig de l'any MCCCC trentanou e feneix lo darrer dia de abril de l'any MCCCC quaranta.» ACV. Cf. SANCHIS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia. Guia histórico-artística*. València, 1909, p. 45, nota 1. Vid. també: MERIMÉE: *Op. cit.*, p. 9, nota 1.

180. MERIMÉE, Henri: *Op. cit.*, p. 50.

181. «Per cinch parells de guants ab frangeta d'or per a les quatre Maries, ço és de la Assumpció, de Betlem, de Egipte, de la salutació e per a la donzella de Sent Jordi a VI sous parell XXX sous» (*Libre de Certificacions*, 1451. AMV). Cf. CARBONERES, M.: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, p. 32, València, 1873.

182. «En après, per tal com en la nit de Nadal alguns anys volien una poca de representació de la Incarnació sancta de Jhesús Christ, salvador nostre, e de la sua gloriosa nativitat, en les maitines, e no-s podien

4.4.4.2. L'escenari múltiple vertical

La cosmovisió tripartita «Infern-Terra-Paradis», que veiem tan ben marcada en el DAT i traslladada en un pla horitzontal oest-est, a DAV es veu reduïda per la inexistència de l'element tenebrós o infernal. Ja no hi ha la rotunda dicotomia bé-mal, sinó únicament àmbit de cel i àmbit de terra, perquè a DAV tot és bondat. La fisonomia, doncs, de l'espai escènic quedarà ostensiblement variada amb l'absència del món del mal.

DAV és, sobretot, un drama religiós d'edificació, dins de la més estricta serietat litúrgica impermeable a la comicitat i a la «profanitat». El fet de representar-se dins del temple —com un drama litúrgic— encara al segle xv (quan l'espectacle religiós era ja plenament urbà, això és, fet al carrer i en mans dels ciutadans, sobretot en la festa del Corpus) ens confirma aquesta voluntat eclesial de mantenir les regnes —començades a perdre— del drama religiós solemne i sense concessions festives.

El DAV s'havia escrit amb aquests pressupòsits, des d'un nivell cultural i literari molt sòlid, i de cara a un desplegament escenogràfic fastuós capaç d'equilibrar l'excessiu rigor temàtic per tal d'assolir un espectacle distret sense caure en la hilaritat o la «grolleria».

Ens trobem, doncs, novament, amb un emplaçament escènic a l'interior del recinte sagrat (com el Drama Litúrgic de l'Estany) si bé ja completament deslligat del rigorisme vinculant dels oficis establerts i del llatí, i d'alguna manera també del rigorisme simbòlic de l'espai.

La gran novetat de l'escena del DAV és, sense cap mena de dubte, la verticalitat. Verticalitat assolida gràcies a l'ús d'uns ginyes tècnics que, recuperant el concepte del *Deus ex machina* de la tragèdia grega,¹⁸³ feia possible una sorprenent intervenció celestial en el drama.

trobar arreus per a la Maria e al àngel, com lo Conçell de la Ciutat aja clos que no empresten nenguna res dels arreus de la processó de Corpore Christi, sinó en la festa de Sancta Maria d'agost» (1449). Cf. SANCHIS SIVERA, *loc. cit.*

183. Màquina consistent en una grua que davallava, des del dalt de l'escena, un cistell on anava la divinitat, la intervenció providencial de la qual donaria solució al conflicte. Cf. BERTHOLD, Margot: *Op. cit.*, p. 133. Aquest artífici tenia un gran èxit entre el públic. Aristòtil, però, considerava que les solucions del mite havien de procedir del desenvolupament del mateix drama i no de la mecànica (tramoia). ARISTÒTIL: *Art Poètica*. Cap. III, 15.

DAV utilitza en la seva representació pràcticament tot l'espai interior de l'església, amb la simultaneïtat ordinària de l'escena medieval, però amb l'audàcia de situar el cel efectivament en altura, en detriment del simbolisme abstracte, i en un apropament cada cop més manifest al realisme, a la il·lusió del realisme escènic.

Tanmateix, no abandona la multiplicitat horitzontal, que també utilitza. És a dir, que DAV participa d'ambdues línies escèniques: horitzontalitat per a l'espai de terra i processional, verticalitat del Paradís i les seves baixades i pujades.

Aquesta verticalitat hem vist com tenia certa tradició a València, amb la representació de «La Palometa», prohibida, sense efecte, pel bisbe Vidal de Blanes (1356-1359), que al segle XIV baixava de la volta del presbiteri, i al XV ja del cimbori (el 1463 s'introduïa un mecanisme especial amb un sol i una lluna que brillaven i s'obscuren sobre els llengos pintats del cel). A la mateixa València, en les entrades reials, el cel vertical es traslladava fins i tot al carrer. El 1442, en una entrada d'Alfons el Magnànim acompanyat de la reina de Sicília, es féu un cel al Portal Nou per on davallaven els àngels,¹⁸⁴ i el 1459, en l'entrada del rei Joan II, s'emplaçà un Paradís dalt de la Torre dels Serrans, on hi havia «Déu lo Pare» i d'on baixaven «ab taules coredices» un parell d'àngels.¹⁸⁵ El 1481, en l'entrada d'Isabel la Catòlica a Barcelona, es preparà una representació de santa Eulàlia al portal de Sant Antoni, on hi havia un Paradís amb tres cels giratoris il·luminats en els quals s'instal·laven diverses imatges de reis, sants, profetes i verges, i d'on davallaven, cantant i «ab enginy molt artificios», l'àngel custodi, Gabriel i Rafael, acompanyant la santa.¹⁸⁶ En el mateix portal trobem documentades representacions amb cel vertical en les entrades reials de Carles I l'Emperador (1519), Felip II (1568) i Felip III (1599).¹⁸⁷

Per la seva banda, a Florència (una de les capitals de l'espectacle europeu entre els segles XV i XVII), l'arquitecte Filippo

184. «...e dels cels e fiblons que-s feren al Portal Nou on davallaven los àngels...» (Claveria Comuna, 1442. AMV.) Cf. CARBONERES, M.: *Op. cit.*, p. 35.

185. ROMEU I FIGUERAS, J.: *Teatre Projà*. Vol. II, pp. 127-130.

186. MILÀ I FONTANALS: *Origenes...* p. 249.

187. Cf. *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, vol. I (1424-1546), vol. II (1564-1719). Ed. a cura d'Agustí Duran i Sanpere i Josep Sanabre, Barcelona, Institució Patxot, 1930-1947. En aquesta darrera entrada reial, apareix per primer cop el nom de «mangrana» per designar el giny de núvol que baixava l'àngel o els àngels cantors, tal com s'anomena encara avui a Elx.

Brunelleschi (1377-1446), seguint, probablement, una pràctica anterior,¹⁸⁸ construí un giny força complex per a la representació de l'Anunciació a l'església de San Felice in Piazza entorn del 1430. El giny consistia en una semiesfera de fusta emplaçada al sostre, al centre de la nau única de San Felice, coberta pel dessota per un cel artificial que s'obria, en començar l'espectacle, amb un sistema de politges i provocava un tro fragorós, com l'espetec de coets que encara avui retronen en el drama il·lícit. El casquet extern de la cúpula era invisible per al públic car s'allotjava dintre una bastida fixa que tenia una obertura circular que deixava veure el Paradís: l'esfera circular, rodant sobre si mateixa, amb dotze àngels cantors. De l'interior de la cúpula descendia una màquina, l'anomenat *mazzo* —una mena d'araceli d'estructura circular—, al qual anaven penjats vuit nenys cantors més, d'edat inferior als primers. Finalment, del centre del *mazzo*, que s'aturava a meitat de vol, descendia fins a terra una mandorla il·luminada, dins la qual anava l'arcàngel Gabriel, que es deslliava d'ella per desplaçar-se fins a la casa de Maria per tal d'anunciar-li la concepció. Acabada l'anunciació tornava a pujar el giny aeri fins la cúpula.¹⁸⁹ Aquest model estructural l'havia utilitzat, arquitectònicament, el mateix Brunelleschi a la cúpula de la Sagristia Vella de Sant Llorenç (1419-1420) i tornarà a aparèixer, amb petites variants, en l'estructura absidal de la capella Pazzi (1430 i 1442-1445).

Posteriorment, entorn de 1439, Brunelleschi —o algun mestre del seu cercle— configura els ginyes escènics per a la representació de l'Anunciació a l'església de la Santíssima Annunziata, que parteix d'un plantejament diferent: ja no és la cúpula l'element que articula la màquina aèria, sinó l'espai longitudinal de la nau. Els llocs escènics eren dos: un d'emplaçat sobre una tribuna de fusta dreçada sobre la porta d'accés, i l'altre ubicat sobre el tabic de separació entre el presbiteri i les naus (la iconostasi bizantina). El públic s'ho mirava des del sòl de la nau i seguia la representació girant-se alternativament primer envers la iconos-

188. Ho confirma Franco Sacchetti en una novel·la de finals del segle XIV, on es narra com el dia de l'Ascensió, a l'església del Carmine, «Nostre Senyor, subjectat per una corda, pujava cap al sostre». SACCHETTI, Franco: *Il Trecentonovelle*, ed. a cura d'E. Faccioli. Einaudi. Torinó, 1970, p. 188, 5 (novel·la LXXII).

189. ZORZI, Ludovico: *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, pp. 63-234. Einaudi edit. Torino, 1977.

ZORZI, L. - INNAMORATI, Giuliano - FERRONE, Siro: *Il teatro del cinquecento*, pp. 22-25. Sansoni edit. Firenze, 1982.

tasi, sobre la qual s'esdevenia la disputa dels profetes, després envers la tribuna sobre la porta d'accés, on hi havia emplaçat el Paradís, amb Déu circumdat per cels giratoris i àngels cantors. Finalment, el públic seguiria, per damunt dels seus caps, el vol de l'àngel que passava, suspès per una corda, del Paradís al tabic o iconostasi on hi havia la casa de la Verge. Cloïa la representació el raig de l'Esperit Sant, fet en foc d'artifici, i que seguia el mateix itinerari que l'àngel, assegurat a les guies de canem que recorrien la nau.

Probablement per obra del Cecca (Francesco d'Angelo), un altre giny, també realitzat entorn de 1439, permetia la representació de l'Anunciació a l'església del Carmine, amb un cel sobre la tribuna major en el qual alguns torns movien deu cels il·luminats amb petites llànties de coure que simbolitzaven els estels. Aquest conjunt s'emplaçava a l'esquena de Déu Pare i de la cort celestial.¹⁹⁰

El cel en vertical s'escampava al segle XVI per tot Castella, amb tota mena de variacions. Si avui podem estudiar aquest tipus d'escenari amb detall és gràcies al drama d'Elx, que recull, en la segona meitat del segle XV, la tècnica escènica valenciana.

Tant l'emplaçament del Paradís dins del temple com el seu ús vertical és aportació original de les dramàtiques religioses de la Península Ibèrica i la Italiana, així com, sembla, de la dramàtica assumpcionista. No tenim notícia d'una cosa semblant a la resta d'Europa, almenys en aquestes dates.

4.4.4.3. Divisió espacial

Pla vertical

En el pla vertical, el trinomi món infernal - món terrenal - món celestial, que en els drames d'escenari horitzontal s'orientava d'oest a est, aquí s'alça verticalment i queda amb l'espai de cel col·locat realment en altura (al magnífic cimbori de la catedral de València), d'on descendiran els personatges celestials, mitjançant màquines aèries, fins al cadafal que representa la terra. En aquest drama no hi ha infern, però sí «*inferius*», això és, el baix-

190. D'ANCONA, A.: *Origini del teatro italiano*, I (1891), pp. 246 ss. PANDOLFI, Vito (*Histoire du théâtre*, II, p. 132, Paris, Marabout Université, 1968) reconstrueix la tribuna cúbica amb obertura circular coberta d'un llenç blau, que figurava el Paradís d'aquesta representació florentina.

terra, és a dir, dessoria l'elevat cadafal, espai que simbòlicament representa el món dels morts, el sepulcre, i que pràcticament és el lloc on els tramoistes, amagats de la vista del públic, posen en marxa els ginyes tècnics (canvis de personatges per imatges).

Pla horitzontal

Concentrat el simbolisme bàsic en el pla vertical, l'ordre horitzontal no serà marcat per una divisió tan emblemàtica.

En el pla horitzontal, delimitat per la mateixa planta de la catedral, es concentra l'acció, naturalment, al cadafal situat al bell mig del transsepte. Colloquem la trapa que comunica amb el dessoria del cadafal al centre de la banda est, car hauria d'acollir l'araceli, que baixa del cimbori probablement per la part que queda al fons de l'entramat. Ens confirma aquesta localització el fet que, en la segona jornada, sobre la trapa es dreçarà el sepulcre de la Verge. Si pensem que darrera mateix queda l'altar major i que, com hem vist a l'Estany, l'altar representa precisament el sepulcre (ara de Crist, ara de Maria), observarem com lliga la simbologia de l'emplaçament.

L'acció, però, té una prolongació des del cadafal a la porta del cor, que resollem amb un passadís en pendent (a la manera de l'«andador» d'Elx) que permetria salvar l'altura del cadafal fins al sòl de l'església.¹⁹¹ Dintre el cor podrien estar els apòstols i altres personatges esperant el seu torn d'actuació. Pel passadís arribarien al cadafal i entrarien en acció. Però, a més a més, en aquest passadís, durant la segona jornada, s'organitza la fastuosa processó amb dos flancs que condueix Maria fins a Jesús. Encara s'utilitzaria, probablement, per pujar els fidels al final de la primera jornada per tal d'adorar el fèretre de Maria. Per la part posterior (est) del cadafal (i com encara roman a Elx), unes es-

191. A la catedral gòtica de Múrcia, on hi ha igualment el cor al mig de la nau central, existeix, des de la porta del cor a les escales del presbiteri, un passadís, anomenat «via sacra», flanquejat per unes reixes, de manera que queda completament tancat l'espai del cor i de l'altar major a l'ús exclusiu del clergat. Al llarg d'aquesta «via sacra» hi ha els enteraments dels bisbes. La forma no deixa de tenir relació amb aquest passadís escènic i àdhuc amb l'«andador» d'Elx. El reixat de la «via sacra» murciana s'eixampla a banda i banda en arribar a l'escalinata de l'altar major, eixamplament que retrobem a l'«andador» d'Elx quan arriba al cadafal (on s'asseuen una representació civil i religiosa per contemplar el drama). La catedral de Tortosa, abans del 1936, tenia una disposició idèntica.

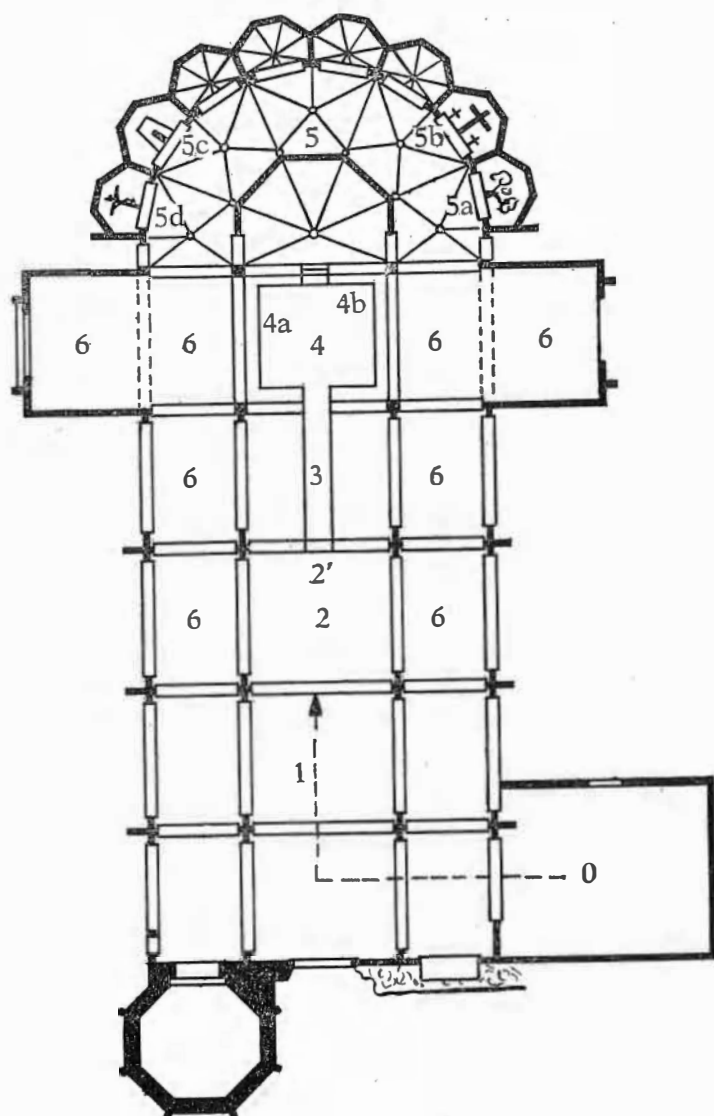


FIGURA 8. Planta de la catedral de València amb distribució horitzontal

0. Sala capitular (vestuari). 1. Sortida a escena. 2. Cor. 2'. Porta del cor. 3. Pasadís. 4. Cadafal. 4a. Casa de Maria. 4b. Trapa. 5. Deambulatori. 5a. Capella de l'hort. 5b. Capella del Calvari. 5c. Capella del Sepulcre. 5d. Capella de la Muntanya dels Olivers. 6. Públic.

cales permetrien arribar al sòl del temple (davant mateix de l'altar major), per on davallarien la Verge i les donzelles en anar a visitar els Sants Llocs, que emplaçaríem a quatre de les vuit capelles que integren l'esplèndida capçalera de la seu valenciana, dos a la dreta (sud) i dos a l'esquerra (nord).

Finalment, és la sala capitular, als peus de l'església (al sud-oest), el lloc on es vesteixen els actors, i d'on, possiblement, sortien processionalment en començar la representació. Pensem que a l'aurora del Quatre-cents aquesta era encara una capella exempta de la catedral i que només s'uniria amb el passadís construït a finals del segle xv.

Tant Shoemaker com Julià Martínez veuen l'emplaçament del cadafal al creuer. Merimée, però, pensa que el cadafal era situat dins al cor, cosa realment impossible car les màquines aèries que baixaven del cimbori calia que s'introduïssin en el cadafal per la trapa. D'altra banda, essent el cor al centre de la catedral, no fóra possible observar la representació d'esquena a l'altar. Merimée encara descriu la processó de la segona jornada des de la porta del cor a l'altar major, quan és exactament a l'inrevés.¹⁹²

Quant al públic, podia distribuir-se, en bancs i cadires, als dos braços del transsepte i a ambdues naus laterals (així estan bàsicament disposats els espectadors del DAE, que actualment ocupen fins i tot el presbiteri i desborden qualsevol espai d'encabiment) (fig. 8).

4.4.4.4. Decoració, ginyes i efectes especials

El cel i les màquines aèries

L'impressionant cimbori de València semblava construït expressament per emplaçar-hi el cel de les representacions. Amb dos pisos de finestres, en el més baix hi hauria els «àngels del cimbori» que rebrien amb cants la Verge Assumpta pujant amb l'araceli. Segons el *Llibre d'obres de la seu* de 1440, i suposant que les despeses anotades van referides a la representació de l'Assumpció,¹⁹³ aquests àngels serien al cimbori acompanyant

192. MERIMÉE, Henri: *Op. cit.*, pp. 49 i 50.

193. Malgrat que es fan a «dimecres XIV deembre», Sanchis Guarner pensa que no es pot tractar de cap altre tipus de representació. Un araceli barceloní de 1418, però, baixava en la representació de la Sibilla i l'emperador, que es feia la nit de Nadal. Cf. DONOVAN: *Op. cit.*, p. 164.

«Déu lo Pare» (que no referència el text de DAV, i que podria haver estat inclòs per tal de coronar Maria en la seva entrada al Paradís), serien vint-i-quatre en nombre i durien ciris encesos a les mans.¹⁹⁴ El pis superior del cimbori es cobriria amb un llenç pintat simulant el cel amb núvols retallats i enganxats, en el qual s'obririen unes portes corredores —al costat que dona al presbiteri— per on davallarien les màquines aèries. Les rúbriques expressen aquesta porta d'entrada al cel, si bé no la descriuen.¹⁹⁵ No és difícil, però, d'imaginar el giny a la vista de l'actual d'Elx.

Els aparells aeris semblen ser dos: l'un per davallar l'àngel de la palma, i l'altre per baixar Jesús i comitiva.

Hem de tenir present, però, abans de continuar, que a València els ginyes no baixaven els actors de carn i ossos del cimbori, sinó unes imatges. L'altura i el perill imposaven. L'estàtua de l'àngel o del Jesús lligades a l'aparell, s'endinsaven per la trapà del cadafal, mentre que els actors reals sortien de l'interior d'aquest o pujaven del presbiteri. Aquest procediment sembla que era habitual a la catedral valenciana i, com hem vist, alguna vegada fallava amb la consegüent caiguda i trencadissa de les imatges, de manera que arriba un moment en què han d'optar per eliminar les imatges voluminoses, i baixar ninots fets amb materials irrompibles, de roba i canemàs.¹⁹⁶

La màquina aèria en què baixava l'àngel de la palma sembla que no era el famós «núvol» d'Elx (que ja hem vist com apareixia el 1399 en la coronació de Martí l'Humà), car no es fa cap esment especial de les característiques d'aquest aparell precisament especialíssim. Les rúbriques ni tan sols el mencionen.¹⁹⁷ Els documents de l'època, acabem de veure com assenyalaven dues màquines: l'araceli i la *peanya*, la qual, efectivament, sostenia l'àngel de la palma. Un aparell, doncs, ben senzill. És clar que tractant-se d'imatges no calia la fastuositat del núvol. Ara bé, la

194. «...XXIV antorchetes per tenir en les mans los àngels qui estaven alt en lo cembori ab Déu lo Pare...» Cf. SANCHIS SIVERA, J.: *loc. cit.*

195. «E quan l'àngel se'n serà *entrat* [al cel]...» (rúb. entre vv. 47 i 48); «e *obra's* lo cel» (rúb. entre vv. 132 i 133); «e quan lo cel serà *tancat*» (rúb. final).

196. El *Llibre d'obres* de la seu de València de l'any 1440 ressenya unes despeses de «VIII alnes de canemàs per fornir los cossos de la Maria de l'Araceli e de l'àngel de la peanya... riscles de cedaç per als cossos de Maria e del àngel... IX liures d'aygua-cuyta per pegar los núvols e ales e fornir los cossos de la Maria e del àngel e altres franges...». Cf. SANCHIS SIVERA, J.: *loc. cit.*

197. Només es diu «e devall' l'àngell» (rúb. entre vv. 39 i 40).

forma de núvol sí que hi era present, tot i que fos amb paper retallat; del qual s'arribaven a gastar 350 fulls entre els núvols de l'araceli i els de la peanya.¹⁹⁸

L'araceli era un aparell força més gran, car presumiblement havia d'encabir la imatge de Jesús i les d'altres sants del seu sèquit (hem vist abans la notícia d'una imatge de santa Marta que s'havia esbocinat; al DAV, amb Jesús, apareixen en escena amb nom propi, sant Jaume, Moisès i Abraham, més uns profetes que canten, a part els àngels). A la pujada havia de dur, naturalment, a més a més, la Verge Assumpta. Havia de comptar, doncs, amb diversos braços i repeus¹⁹⁹ subjectats amb un eix central de ferro o ànima de l'araceli,²⁰⁰ tot cobert amb fulla d'estany i llau-na.²⁰¹ A més a més, l'araceli estava il·luminat amb vint-i-vuit candel·les.²⁰²

Richard Donovan documenta per primer cop l'araceli el 1418 a Barcelona: sobre d'ell apareixeria la Verge i l'Infant, aniria il·luminat per no menys de 230 espelmes i s'usava en la representació nadalenca de la Sibilla i l'emperador.²⁰³

El cadafal, distribució i perllongacions

Hem situat el cadafal al creuer de la seu valenciana i hem de suposar que ocupava tot el quadrat (uns 100 m² de superfície) o quasi tot: una mica més gran que l'actual d'Elx, però també havia d'encabir més elements decoratius i més personatges. L'alçada del cadafal, si fem cas a l'actual del DAE, devia ser la d'un home.

Al centre de la banda oest es devia obrir un passadís en pendent que devia arribar fins a la porta del cor; mentre que al centre de la banda est, unes escales permetien davallar-ne per dirigir-se als Sants Llocs.

El cadafal devia tenir un escotilló al centre de la banda est, per on entraven les màquines aèries (l'araceli per pujar, primer,

198. «XIV mans de paper per als núvols de l'Araceli e peanya de l'àngel» (comptes del *Llibre d'obres de la seu*, 1440).

199. «Una fulla prima de fust dels cedacers per a fer raigs a l'Araceli...» (íd., íd.).

200. «Item, fiu fer un pern de ferro a N'Aloy per a fer lo llavor de l'Araceli...» (íd., íd.).

201. «...e una dotzena de fulla de stany colrada per cobrir los dits raigs...», «...dues lliures de lata per a l'Araceli e peanya de l'àngel» (íd., íd.).

202. «...més XXVIII caneles grossetes per a l'Ara Celi» (íd., íd.).

203. DONOVAN, Richard: *The Liturgical Drama...*, p. 164.

l'ànima de la Verge i, al final de la representació, quan se li cavalca la figura de Maria Assumpta), per on es feien els canvis de l'actor-Maria per la imatge i viceversa, i per on apareixien els personatges celestials i sortien d'escena Jesús i Maria al final de l'obra.

El cadafal segurament era tancat per una barana (com l'actual d'Elx) en la qual es devien instal·lar vuit canelobres per il·luminar l'escena, almenys això sembla indicar el compte «huyt antorches de cera per a la dita representació perquè hi hagués bona llum»²⁰⁴ (figs. 9 i 10).

La decoració sobre el cadafal varia substancialment d'una jornada a l'altra.

En la primera, hi ha la casa de Maria, molt ben descrita per les rúbriques. Es tracta d'una armadura amb les parets de cortines excepte el mur de la porta que, com que ha de sostenir un portaló real amb picaporta i tot, suposem que era de fusta.²⁰⁵ En començar la representació i una vegada Maria haurà entrat a casa, les cortines es plegaran per visualitzar l'interior.²⁰⁶ És una solució francament interessant. D'altra banda, no pot haver-hi sostre, a la casa, car Maria ha de contemplar, sense destorbs, el davallament de l'araceli.²⁰⁷ Casa, a més a més, de gran cabuda, car el seu interior haurà d'acollir una quantitat considerable de personatges.

El mobiliari de la casa es compon d'un llit on s'agenollarà Maria per veure davallar Jesús, que servirà de fèretre per posar la imatge de la Verge morta al final de la primera jornada, i, possiblement, per dur-la en processó; un «setial» o cadira alta on s'asseurà Maria, amb un coixí als peus per agenollar-se, i, a tot estirar, amb un petit faristol on deixarà el llibre d'hores que lleigeix;²⁰⁸ un cofre d'on les donzelles trauran un ciri per a Maria;²⁰⁹ uns seients per a les donzelles (dos petits tamborets), potser tam-

204. *Llibre d'obres de la seu*, 1440. Referència citada.

205. «...vaia-se'n a la cambra sua que serà aparellada e tancada ab los vels entorn, e entre-se'n per la porta...» (rúb. inicial). La realitat física de la porta es fa immanent amb l'entrada de sant Joan: «E tantost vinga lo Iohan a la porta de la Maria e toque a l'anella» (rúb. entre vv. 84 i 85).

206. «E les donzelles pleguen tots los vels d'entorn per tal que lo poble vega la Maria» (rúb. inicial).

207. «E la Maria estigua agenollada contemplant lo davallament del Jesús» (rúb. entre vv. 132 i 133).

208. «e tinga en les mans hunes horettes en què liga» (rúb. inicial).

209. «...la Maria diga a les donzelles que duguen hun ciri del cofre» (rúb. entre vv. 170 i 171).

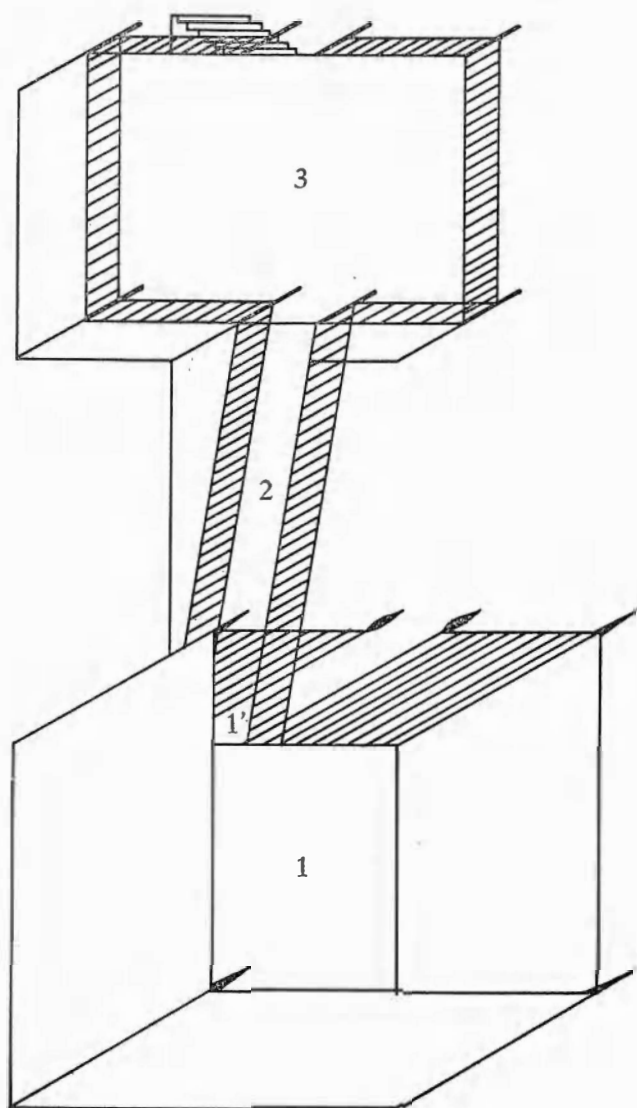


FIGURA 9. *Planta axonomètrica*

3. Cadafal. 2. Passadís o Via Sacra. 1'. Porta del cor. 1. Cor

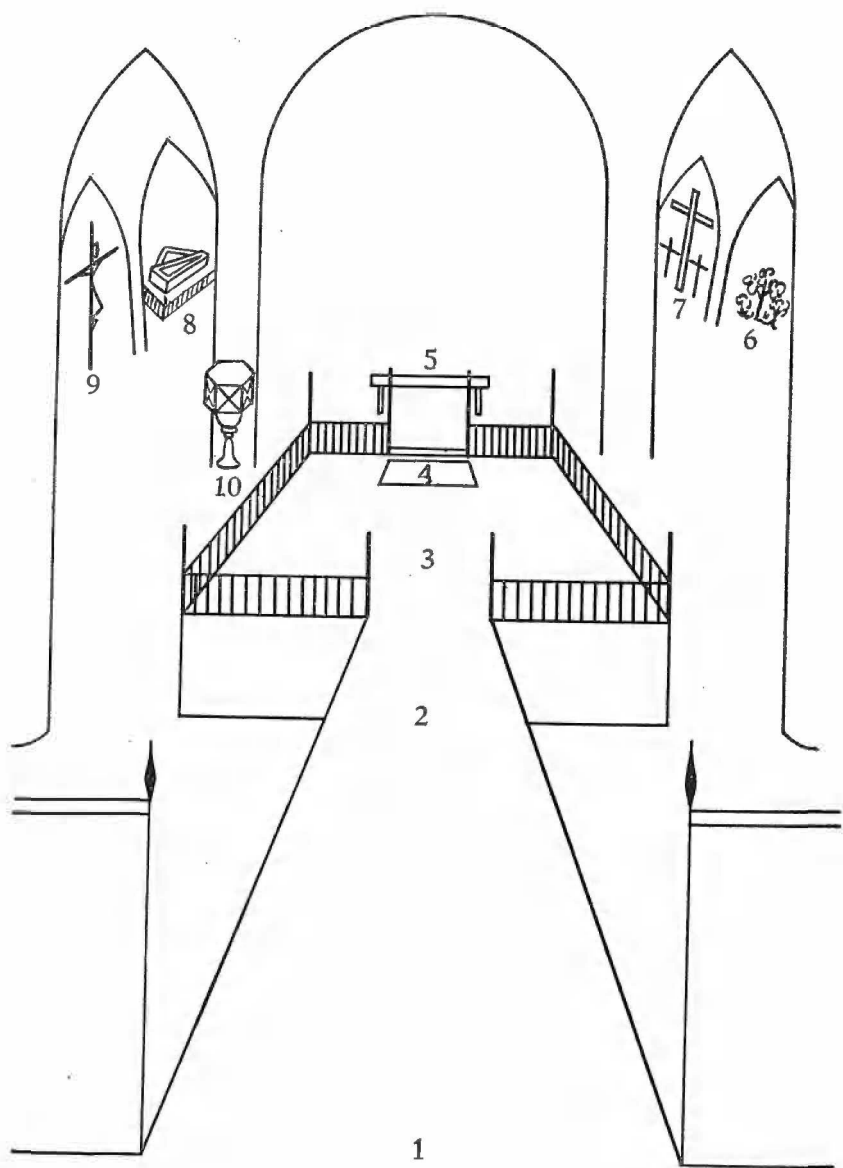


FIGURA 10. *Reconstrucció hipotètica de l'escenari del Drama Assumpcionista de València. Visió frontal.*

1. Porta del cor. 2. Passadís (via sacra). 3. Cadafal. 4. Trapa. 5. Altar major.
6. Hort de Getsemaní. 7. Mont Calvari. 8. Sant sepulcre. 9. Mont de l'Olivar.

bé amb coixins als peus per agenollar-se,²¹⁰ i uns bancs per seure als apòstols, segurament per ordre de veus²¹¹ (fig. 11).

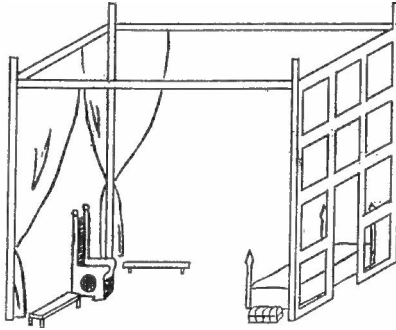


FIGURA 11. *Casa de Maria*

Drama assumpcionista de València

Situem els Llocs Sagrats (que DAV anomena «santuaris») en les capelles de la girola: l'hort de «Jericó» (Getsemaní) i el mont Calvari a les dues primeres de la banda sud, el sepulcre i el «Montolivet» a les dues primeres de la banda nord. Ens hem inclinat per la ubicació dels Sants Llocs en les capelles a la vista de les rúbriques antigues del DAE que així ho assenyalaven.²¹² Cadascun d'aquests llocs anava figurat amb distintius ostensibles: possiblement amb ornaments d'arbres i vegetació en la capella de l'hort; almenys una creu al mont Calvari, que, sembla, havia de ser llisa, sense crucificat;²¹³ en la capella del sepulcre un vas sepulcral destapat que Maria besa;²¹⁴ i a la capella del Montolivet hi haurà, a una certa altura, una altra creu amb crucificat (vegeu figura 10).²¹⁵

210. «...Tantost responguen les donzelles estant agenollades...» (rúb. entre vv. 4 i 5).

211. «E los apòstols assignen-se per cors apartadament...» (rúb. entre vv. 102 i 103).

212. «...passa a la primera estació que és lo Ort el qual està en una capella de les de la iglésia molt ben adornada de tapisseria y arbres y axí estan les demás de les estacions...» (DAE, rúb. entre vv. 12 i 13).

213. «E quan serà davant la Creu, agenol-se queucom luny, e puys leuse e acost-se a la Creu e bese-la *hon foren clavats los peus...*» (DAV, rúb. entre vv. 12 i 13).

214. «E acabada la cobla vaia a besar lo sepulcre...» (rúb. entre vv. 26 i 27).

215. «...leu-se [Maria] dempeus e si pot bastar la forma dels peus del Jesús, bes-i ho [ab] bocha ho ab mà» (rúb. entre vv. 33 i 34).

Damunt del cadafal han d'estar a punt per actuar un gran nombre de personatges dividits en dos grups: d'una banda el poble cristià, compost per diversos homes, dones i donzelles, que col·locaríem asseguts en el costat sud del cadafal, arrambats a la barana, que es posarien drets quan els toqués el seu torn d'actuació; d'altra banda, Gamaliel (cap del Sanedrí de Jerusalem), amb els sacerdots, Llätzer i Josep d'Arimatea, més les tres Maries (Magdalena, Salomé i Jacoba), que emplaçaríem al costat nord del cadafal (fig. 12).

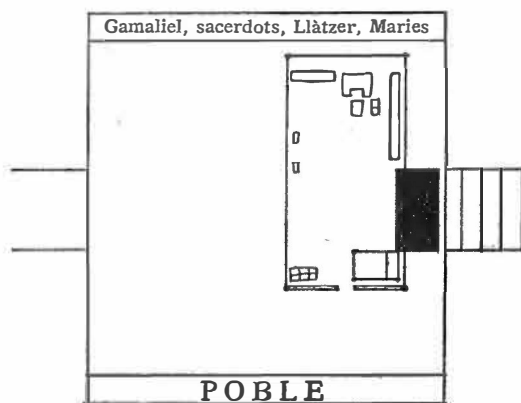


FIGURA 12. *Planta del cadafal. Distribució 1a. jornada*

Quant als apòstols, els col·locaríem dins del cor i anirien pujant al cadafal al seu torn, a través del passadís.

Sota el cadafal (o al presbiteri) haurien d'estar preparats per sortir en el seu moment l'àngel de la palma, Jesús amb la seva cohort, sant Jaume, Moisès, Abraham, els profetes, els arcàngels Gabriel, Miquel i Rafael i altres àngels.

En la segona jornada ha desaparegut la casa de Maria, i davant la trapa hi hauria el llit-sepulcre de la Verge amb la imatge jacent al damunt, que seria bescanviada, de sobte, per l'actor real. Maria ressuscitada, que, dreta sobre el túmul, s'admira de la nova situació.²¹⁶ A banda i banda hi havia seients per als apòstols (que, figura, vetllaven el fèretre). Sobre aquest «moniment» sepulcral apareixerà després Jesús per endur-se Maria, i des d'aquí

216. «En la segona jornada, quan sent Miquel haurà tornat la ànima

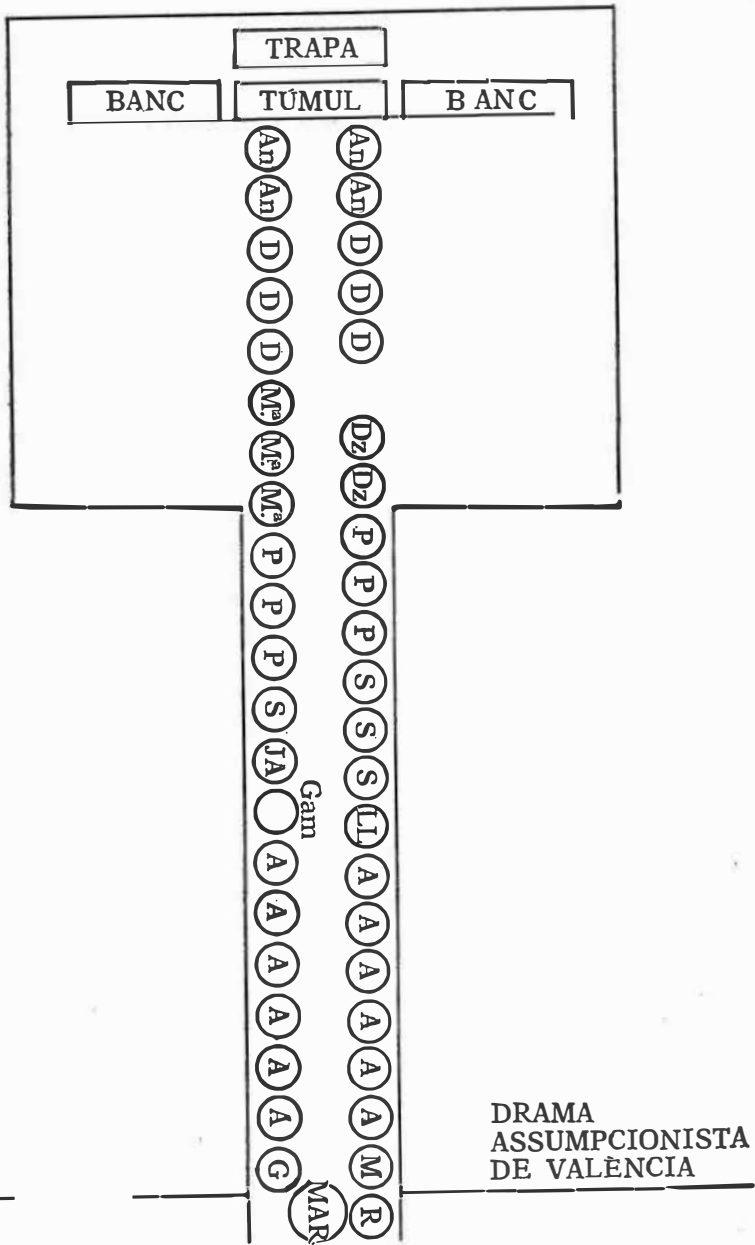


FIGURA 13. Planta cadafal 2a. jornada. Processó

se n'entraran tots dos, pel batiport, al cadafal, en el moment que hagi d'ascendir l'araceli de l'Assumpció.

La resta dels personatges devien estar asseguts als costats nord i sud del cadafal, fins que els toqués actuar.

Al final, tots els personatges s'eixamenaran —com a Elx— entorn de la sepultura per tal de dissimular la desaparició de Maria i Jesús.

En aquesta segona jornada entra en joc la porta del cor i el passadís com a parts escèniques. Aquí s'organitzarà la doble filada processional que unirà la porta del cor, on hi ha Maria, amb el túmul, on es dreça Jesús (fig. 13).

Julià Martínez²¹⁷ veia l'escena múltiple posant una cosa al costat de l'altra, evidentment sense cap lògica: casa de Maria - mont Calvari - sepulcre de la Verge - sepulcre de Crist - mont Olivet i sobre els sepulcres un nuvolet que marcava el cel.

Vestuari i efectes especials

El text no dona cap notícia del vestuari que s'usava, si bé tot fa suposar que era esplèndid, car el Consell de la Ciutat, excepcionalment per a la representació assumpcionista, deixa al Capítol de la seu material i vestidures del fastuós Corpus ciutadà.²¹⁸ No n'intentarem cap reconstrucció, només assenyalarem que els àngels i Maria portaven el cap cobert amb un «xapellet» de llana i fil de llautó: així ens ho referencia el text de DAV²¹⁹ i els comptes de despeses.²²⁰

D'altra banda es documenten les camises de tela de Constança

en lo cors, los qui són davall lo cadafal meten-se'n soptosament la imatge faent grans trons e fums. E hixqua soptosament la viva... E quant serà dalt en lo sepulcre, estant denpeus...» (rúb. inicial de la segona jornada):

217. JULIA MARTÍNEZ, E.: *La Asunción y el teatro primitivo español*, p. 227.

218. Cf. MERIMÉE, Henri: *Op. cit.*, p. 9. *Vid.* nota 182.

219. «...la Maria vaia devés lo Jesús, e quant li sia davant, ab gran humiliació agenol-se en terra e faca com qui's vol levar lo *xapellet*. E los àngels ab reverència prenguen-lo-y e comanen-lo a les donzelles» (rúb. entre vv. 201 i 202).

220. «dues liures de lata per a l'Araceli e peanya de l'àngel e per als *xapelllets* dels àngels», «...VII onces de fil de lautó prim per als *xapelllets* dels àngels» (*Llibre d'obres* de la seu, 1440).

que vestien l'àngel de la palma i Maria (tant els ninots com els actors) i els guants que duïen.²²¹

Finalment, la figura de l'àngel que baixava del cimbori amb la peanya duïa unes ales daurades.²²² Tenint en compte, però, que la Ciutat deixa, com hem vist, els arreus de la festa del Corpus, cal suposar tota mena de «cabelleres» per als qui fan de dona, «ales de coure» i «fusta» i «vestes relenades de color vermella e raxades d'aur fi» per als àngels; «XXIII barbes de cerdes per a obs dels apòstols e dels profetes», «escarpins daurats blancs e negres», «çabates d'oripel» per als àngels i donzelles, «jupons, cotes de brocat d'or e de seda, gramalles e barrets de grana», «correyes de ceruo [cuiro]», «sabates tapins per a la Magdalena, daurades ab sola de suro», una «cota» blanca per a Jesús, «precioses capes e dalmàtiques e altres insígnies d'or e de seda» per als apòstols, profetes i donzelles... «E la corona e la diadema de nostra dona santa Maria e la de Jesús»... «Tela de França per a mànegues a la Maria», que portava un «cot nou» amb «lo sol e la luna» brodat; tothom enguantat, en fi («en compres de guants per a obs de les vèrgens e àngels, apòstols e altres» i «guants vermells» i «guants blancs ab coa, trepat per al Miquel e Gabriel»),²²³ com corresponia a la fastuositat escenogràfica de l'espectacle medieval.

Com a efectes especials cal assenyalar que hom feia «trons» cada cop que s'obria o es tancava el cel²²⁴ o quan entraven a escena personatges egregis.²²⁵ També es fan «trons» en les permutacions actor-imatge i viceversa, això és, en la mort i en la resurrecció de Maria, i que acompanyen l'altre efecte especial que és aquest canvi sobtat, fet amb rapidesa per la trapa del cadafal

221. «Item, comprí set alnes de tela gostaça per fer dos camís, hu per a l'àngel que canta e altre per a l'àngel que devalla... 4 parelles de guants, ço és dos per a la Maria e àngel que cantaven, e dos per a la Maria de l'Araceli e per l'àngel que devalla» (íd.).

222. «...tin e II oripells per fer les ales a l'àngel que devalla del cimbori...» (íd., íd.).

223. Dades extretes dels comptes de la Claveria de l'AMV publicats per Carboneres en la seva mencionada obra sobre el Corpus valencià (nota 181).

224. «E facen sos trons e devall l'àngell» (rúb. entre vv. 39 i 40). «E quan l'àngel se'n serà entrat e haurà fet sos trons» (rúb. entre vv. 47 i 48) «facen trons e obra's lo cel» (rúb. entre vv. 132 i 133).

225. «E tantost facen trons e vinguen los tres prínceps» (rúb. entre vv. 125 i 126).

i subratllat amb fumarelles,²²⁶ les quals també faran aparició, junt amb els trons, quan es retiren Jesús i Maria per sortir l'araceli amb llurs efígies.²²⁷

4.4.4.5. *Acció dramàtica*

L'acció dramàtica en DAV és la més cerimoniosa i solemne dels tres drames que estudiem: sense estridències i sense jocositat; estrictament religiosa i docent, no pretén una distracció bullangosa sinó un solaç emotiu.

L'escriptor de les rúbriques se'ns mostra com un autèntic director escènic.

Així com el redactor de les rúbriques de DAT és més escenògraf, atén més al conjunt de la decoració i no entra en el detall del moviment d'actor, el de DAV ens dóna ben pocs detalls decoratius —que hem d'intuir o treure dels documents econòmics de despeses—, i, en canvi, és pròdig en el marcament de tots i cadascun dels gestos i moviments dels actants. Això ens fa pensar que si a DAT podem suposar unes mateixes mans en els versos i en les acotacions, a DAV és ben clar que l'autor literari —tan excellent— està ben lluny del redactor de les acotacions, absolutament meticulós, que no podia ser altre que el director material de l'espectacle; sospita majorment probable per tal com estem davant del rol d'un actor —que comporta ja en si un redactat diferent del del poeta, i sota les indicacions del regidor dramàtic—, i no del text literari original i sencer. Encara més: mentre que el text de DAT no exigia una especificitat de lloc en la representació, les rúbriques de DAV demanen la dramatització dins l'església, una església amb cimbori i cor a meitat de la nau i sala capitular als peus... una església que no podia ser altra que la catedral valenciana, tan ben coneguda per l'acotador.

Aquestes rúbriques de DAV pressuposen, de totes totes, l'assaig del text en el lloc d'acció; segurament, fins i tot, la representació. Com s'explica, si no, aquell «e facen tot l'altre offici»? Una representació reiterada que fóra ja «antiga» el 1439, com sembla insinuar aquell compte de l'escultor Dalmau (p. 126). Una

226. «E tantost facen grans trons e meten la Maria davall lo cadafal. E traguen la ymage» (rúb. entre vv. 179 i 180), «los qui són davall lo cadafal meten-se'n soptosament la imatge fent grans trons e fums. E hixqua soptosament la viva» (íd.).

227. «E facen trons e fums. E entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria. E soptosament hixqua la Ara Celi» (rúb. entre vv. 216 i 217).

representació si més no amb un ús que calia fixar, sobretot tenint en compte les derivacions a què s'arribava en la interpretació medieval, que havien provocat i provocarien tota mena de reprovacions i censures per part de l'alta jerarquia fins a arribar a les rotunds prohibicions tridentines:

En aquestes acotacions de moviment escènic domina un amant zel —potser excessiu— que vetlla per un espectacle absolutament reverent i pietós, sense cap llicència i sense cap incursió a la comicitat. És evident, doncs, que, a més a més, el director de l'espectacle és un clergue que cerca la pedagogia edificant d'un drama religiós.

Els moviments dels actors van detalladament assenyalats en aquest sentit. Maria es mourà sempre amb una solemnitat sense fissures. «Onestament» s'asseurà i sortirà de casa; «devotament» farà reverència als llocs sagrats i tornarà a la llar; «molt humilment» mirarà l'àngel que baixa del cel i «molt humilment ab gran reverència» li agafarà la palma, la qual tindrà «devotament» agenollada; «ab gran humilitat» rebrà els tres prínceps; «honestament» mirarà entorn ressuscitada i «ab gran humiliació» s'agenollarà davant Jesús i es traurà el capell.

D'altra banda, els moviments de la resta dels personatges hauran de mantenir-se apartats de Maria per no destorbar la seva visió al públic. Hi ha una constant preocupació «per tal que lo poble vega la Maria»: a aquest efecte es repleguen els vels-murs de la casa i quan les donzelles s'asseuen davant la Verge ho faran «queucom lunyet», no sigui cosa que la tapin. També els arcàngels Miquel i Gabriel, que acompanyaran Maria en la desfílada envers el cor, estaran al seu costat «queucom lunyet d'ella, per çò que tothom la vega, e lo príncep detràs».²²⁸

Cada gest de Maria anirà perfectament detallat: vers on té la mirada,²²⁹ quina és la posició de les mans,²³⁰ si ara s'agenolla, s'asseu o es posa dreta,²³¹ si ara abraça o fa com qui abraça tocant

228. Rúbrica entre vv. 180 i 181.

229. «[cantarà] ben alt, vers lo cel» (rúb. entre vv. 5 i 6); «mir envés lo cel» (rúb. entre vv. 33 i 34); «gir-se devers lo altar» (íd.); «guart-lo [l'àngel]» (rúb. entre vv. 39 i 40); «gir-çe a les sues donzelles» (rúb. entre vv. 53 i 54); «girada devers lo Jesús» (rúb. entre vv. 141 i 142); «estant girada vers l'altar» (rúb. entre vv. 181 i 182).

230. «ab les mans iunctes» (rúb. entre vv. 33 i 34).

231. «E quan serà davant la Creu, agenol-se queucom luny, e puys leu-se o acost-se a la Creu... e puys torne atràs un poc, e agenol-se...» (rúb. entre vv. 12 i 13); «leu-se la Maria denpeus, e dient sa cobla vaia per mig d'ells... e ans que la acabe, torn-se a siure» (rúb. entre vv. 96 i 97).

l'esquena sense efusions que puguessin semblar excessives.²³²

La cerimònia de la palma (conservada en el drama il·lícit) va perfectament detallada: Maria agafa la palma amb una reverència, s'agenolla, la besa, i es torna a posar dreta.²³³

Maria beneirà el poble fent un senyal de la creu amb la palma sobre els seus caps,²³⁴ o mostrarà el seu enorme afecte per Jesús corrent a besar-li els peus i agafant-li efusivament les mans i besant-les i ensenyant-les a tothom o agenollant-se als seus peus i llevant-se el capell.²³⁵ Maria significarà la seva mort defallint i deixant-se caure en els braços de les seves donzelles,²³⁶ o gestuarà admirativament (alçant els braços, mirant a una banda i altra amb expressió de desconcert) quan es veurà ressuscitada.²³⁷

Tampoc la resta dels personatges s'escapen d'aquesta minuciosa i esplèndida direcció escènica.

Tot es farà des d'un to el màxim de respectuós i reverent.

Les donzelles de Maria sempre tindran un tracte diligent i vigilant envers la Verge: tindran l'esguard pendent de qualsevol gest de Maria;²³⁸ es posaran dretes només en dirigir-los la paraula²³⁹ i s'agenollaran per respondre-li.²⁴⁰

Les salutacions seran d'allò més cerimonials. El poble saludarà Maria fent-li una reverència i besant-li la mà (a la manera més

232. «metent-li les mans per spales, en mànera qui l'abraça» (rúb. entre vv. 86 i 87); «metent les mans a cascú sobre les spatles, *quasi faent mig abrasament*» (rúb. entre vv. 96 i 97); «tocant a cascú per les espatles, quax que en pren comiat» (rúb. entre vv. 195 i 196).

233. «E quant lo àngel li darà la palma, prenga-la Maria.. ab gran reverència la palma, e tinga-la devotament agenollada; bese-la, e puyes leu-se dempeus» (rúb. entre vv. 40 i 41).

234. «donant-los benedicció, e senyant-los ab la palma e tocant-los» (rúb. entre vv. 64 i 65).

235. «... la Maria vaia corrent a besar-li los peus» (rúb. entre vv. 132 i 133); «e prengue les mans al Jesús e bese-les-hi, e mostrant-les al poble a totes parts...» (rúb. entre vv. 164 i 165); «ab gran humiliació agenol-se en terra e faca com qui-s vol levar lo xapellet...» (rúb. entre vv. 201 i 202).

236. «... la Maria incline's en los braços de les donzelles, ella fahent com és morta» (rúb. entre vv. 179 i 180).

237. «faca's la Maria tota meravellada, axí com si iamés no fos estada en aquest món, mirant honestament çà e là, faent grans admiracions» (rúb. entre vv. 179 i 180).

238. «... girant [les donzelles] lur cara devés la Maria» (rúb. inicial).

239. «e les donzelles leven-se dempeus» (rúb. entre vv. 4 i 5).

240. «... Tantost responguen les donzelles, estant agenollades» (rúb. entre vv. 4 i 5).

cavalleresca) tant en entrar a casa seva com en el comiat.²⁴¹ Amb grans «humiliacions de lurs caps envers terra» saludarà tothom en la doble filera processional a Maria quan aquesta passi enmig d'ells. Una reverència exagerada precisament per facilitar més la visibilitat de l'actor-Maria cara als espectadors. El poble saludarà Gamaliel i els sacerdots d'una manera molt més cordial i desembarassada: besant-se i abraçant-se entre els homes; a les dones, però, només han de donar-los la mà.²⁴² Els àngels saluden Maria fent-li reverència i agenollant-se²⁴³ i l'acompanyaran «ab humiliacions e comports», amb tota mena de veneració.

La simultaneïtat dramàtica de DAV es manifesta tant en el moviment com en l'acció pròpiament dita. La conjunció del moviment horitzontal (cap als quatre punts cardinals) i el vertical (de dalt a baix i viceversa) és d'una eficàcia teatral que supera, amb escreix, les magnífiques disposicions escèniques a la plaça pública. El pas del plantejament escènic del DAT a les propostes del DAV és autènticament innovador. La multiplicitat dels elements escènics —arquitecturals i litúrgics— de l'interior del temple ha ascendit fins i tot al sostre. L'acció també es presenta simultània; coincident, sobretot, en les escenes paral·leles desenvolupades al cadafal i al passadís (fins la porta del cor) alhora.

Fora de l'estricta acció dramàtica, però com a veritable acció litúrgica, cal emmarcar «tot l'altre offici» que s'acota en acabar la primera part. Ofici litúrgic, preexistent al drama assumpcionista, que no podia ser altre que la tradicional processó de la mort, l'enterrament i l'adoració del fèretre, que ja hem vist documentada a Lleida des de 1300. Ofici que devia desenvolupar-se amb l'ordre següent: posada la imatge de la Verge morta sobre el llit en substitució de l'actor-Maria, els fidels anaven passant processionalment per adorar la imatge i besar-li els peus —encara avui es fa així a Elx en acabar la primera jornada de la Festa. Després devien organitzar la processó de l'enterrament, portant el fèretre a coll i sota palli —potser pels carrers de la ciutat, com en tantes altres poblacions es feia—, que devien carregar els mateixos apòstols i el seguici, al cant d'«In exitu Israel

241. «e facen sa reverenca, besant la mà...» (rúb. entre vv. 63 i 64); «prenga comiat... e besen-li la mà...» (rúb. entre vv. 82 i 83); «acosten-se a la Maria e besen-li la mà» (rúb. entre vv. 116 i 117).

242. «saluden-se besant e abraçant, e donant lurs mans a les dones» (rúb. entre vv. 82 i 83).

243. «E los àngels agenollen-se ab molta reverència» (rúb. entre vv. 179 i 180).

Egipto», tal i com assenyalen les fonts i com fa encara DAE. Finalment deixaven el feretre al cadafal, sobre un túmul alçat davant la trapa, a punt per a la resurrecció amb què s'enceta la segona jornada. Com hem dit (4.4.4.3.), és probable que en aquest «tot l'altre offici» també hi figuressin les escenes desenvolupades durant la mort de la Verge, no ressenyades al text de DAV.

4.4.5. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA D'ELX (DAE)

4.4.5.1. *El text*

4.4.5.1.1. Problemes de datació i composició: Manuscrits i edicions

La providencial pervivència del Drama Assumpcionista d'Elx ens acara a l'únic cas al món d'aquest gènere que la tradició ens ha servat encara viu, amb tota la complexitat que comporta l'esllavissar-se per la secular pràctica popular, amb tot el que això suposa d'enriquiment i d'erosió, de sedimentacions i afinaments, com un glavi brillant que l'ús deixa brunyit.

El primer problema que suscita el drama il·licità fa referència a la datació. No hi ha cap document —almenys anterior al segle XVI— que ens el contextuï. No ens ha perviscut cap d'aquells comptes, rics en detalls, tan habituals en l'època medieval, on s'apunten les despeses dels espectacles.

La primera fixació per escrit de què tenim notícia anava datada el 1625 i l'havia realitzat Gaspar Soler i Chacón per tal de lliurar-la a la supervisió inquisitorial, car la sollicita Honorat Martí de Monsí, funcionari del Sant Ofici a Múrcia i capità «per sa Magestat» a Oriola. Com ens referenciava el mateix Soler i Chacón «este trellat és tret de l'original que la Vila té en son Archiu en la caixa de tres claus». El saqueig felipista de l'Arxiu d'Elx, el 1706, amb l'ocupació de la ciutat en la Guerra de Successió, devia fer desaparèixer aquest «original». El manuscrit de 1625, perdut a principis de segle, era de «29 hojas en 4^o, foliadas», segons descripció de Teodor Llorente, que encara el veié,²⁴⁴ i ens

244. LLORENTE, Teodoro: *Valencia*. Tomo II de «*España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*». Cap. XXI, pp. 993-1.009. Barcelona, 1889. Confirma aquesta descripció Pedro Ibarra, que afegeix que anava enquadernat en pergamí i lligadures de seda verda, amb mida de 15 × 21 cm.

ha arribat mitjançant diverses publicacions que cal suposar del tot fidels.²⁴⁵

El 1639 un «devot», de la Verge en copia una versió completa amb música inclosa, el text de la qual conservem també per diverses publicacions,²⁴⁶ car el manuscrit original fins la data ha romàs ocult en mans particulars.²⁴⁷

Claudiano Phelippe Perpiñan, de la guàrdia de Felip V, fa una traducció al castellà del text, datada el 1700, però probablement posterior al Decret de Nova Planta de 1707.²⁴⁸

Actualment només està al nostre abast en manuscrit original la versió que Joseph Lozano y Roiz va redactar el 1709 —per pal·liar la desaparició tres anys abans d'aquell antic manuscrit, con-

245. L'arxiver elxà Pedro Ibarra el publicà dos cops, el segon fidelment, el primer amb arranjaments: IBARRA Y RUIZ, Pedro: *El Tránsito y la Asunción de la Virgen Publicación de la Consueta de 1625, la más antigua que se conoce*. Tip. Agulló, Elx, 1933, i *Lo Misteri d'Elig. Manual del curioso espectador de la representación de la famosa fiesta, compuesto para que sirva de guía y claro conocimiento*, Alacant, 1929. JOSÉ POMARES PERLESIA a *La «Festa» o Misterio de Elche* (Barcelona, 1957), n'intenta una edició crítica una mica confusa. L'última versió modernitzada que del text de 1625 ha aparegut és deguda a LLOBREGAT, Enrique A.: *Aproximació a la «Festa d'Elx»*. La Tramoia. «Revista de Teatre del País Valencià», núm. 0 (Elx, 1982), pp. 23-41; on no es segueixen les acotacions originals, sinó que se'n fa una descripció actual.

246. CHABÀS, Roc: *El drama sacro de la Virgen de Elche*. «El Archivo», IV (Dènia, 1890), pp. 203-214. FRANCISCO FUENTES AGULLÓ (*Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive*, Elx, 1855) publicava el text de 1639 amb les acotacions traduïdes al castellà. JAVIER FUENTES Y PONTE (*Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*, Lleida, 1887) fa una insatisfactòria transcripció del text del manuscrit de 1639, si bé té l'encert de publicar alguns fragments de la solfa, única resta de la música d'aquest manuscrit extraviat. FRANCISCO PÉREZ DOLZ (*El «Misterio» de Elche*, «BSCC», VI (1925), pp. 13-27) fa una versió modernitzada d'aquest text, sense cap interès. Recentment J. MASSOT i MUNTANER n'ha publicat la versió de 1639 (seguint l'edició de Chabàs), sense numeració de versos. Cf. *Teatre Medieval i del Renaixement*, MOLC, 95 (pp. 139-155), Barcelona, Edicions 62, 1983.

247. Sembla que el guarda un notari alacantí que, segons se'ns informa, té la intenció de cedir-lo a l'Ajuntament d'Elx per tal de fer-ne una edició facsímil.

248. *La Fiesta de Elche*. «Este traslado de la Fiesta de Ntra. Sra. de la Assumpción de esta Villa de Elche Reyno de Valencia; fué traducido de Lengua Lemosina a la Castellana por Dn. Claudiano Phelippe Perpiñan de la mesma Villa en el año 1700 siendo Cadete de las Reales Guardias de Su Magestad (que Ds. Ge.) el Señor Dn. Phelipe Quinto: Rey de España.» Publicat per Ibarra (Alacant, 1929).

servat a l'Arxiu de la Vila—, que inclou lletra i música,²⁴⁹ de la qual el mateix Lozano en faria nova còpia el 1722 que existeix, encara no estudiada, a la biblioteca de Juan Orts Roman.²⁵⁰

Filològicament l'estat del text il·licità no ens permet de datar-lo més enllà de principis del segle XVII —en la redacció que ens ha perviscut—, això és, en les dates que expressen les còpies.²⁵¹

L'original que copiava Gaspar Soler devia ser una còpia que es féu fer el Consell Municipal de la vila quan el drama passà a la seva protecció (1609); còpia que devia seguir una redacció del segle XVI que inclouria les successives reformes polifòniques del Canonge Pérez, de Ribera i Lluís de Vich, i que contemplaria la nova fesomia del mateix temple-escenari acabat el 1566, el segon temple catòlic edificat allí (avui és el tercer).

Descartades ja pel canonge Chabàs les puerils llegendes de la miraculosa arribada del text per mar el 1370, desmentits els no menys puerils falsejaments d'Oscar Esplà, que pretenia l'existència d'un privilegi reial de 1266 que instaurava la Festa (i que va fer perpetuar l'error en la declaració oficial de monument nacional on es diu «*Misterio del siglo XIII*»), mancada de fonaments documentals la data de 1334 que proposa Ibarra com a inici de les representacions, nosaltres ens inclinem a pensar que el Drama d'Elx encetà la seva existència a meitat del segle XV. És l'època de la gran dramàtica assumpcionista, que hem vist com es documenta arreu dels Països Catalans, a Itàlia i a França. És el segle de la gran creació literària i l'abundosa activitat teatral del País Valencià, que, hereu de l'enorme tradició dramàtica catalana, la transvasaria a Castella (segle XVI), la qual, gràcies a la vitalitat d'una cort centralitzada, la duria al cim del Segle d'Or.

Potser ni l'estat filològic del text (tot i que té nombrosos trets

249. «Consueta o Director per a la gran funció de Vespra y Dia de la Mare de Déu de la ASUMPCIÓ, Patrona de Ells. Per a els Mestres de Capella.» Utilitzem l'edició facsímil feta a la «Colección de textos y documentos para la historia de la Música en España», Instituto de España. Barcelona, 1941. L'edició que de la lletra i la música del DAE fa, sense citar procedència, Adolfo HERRERA (*Excursión a Elche. Auto lírico-religioso en dos actos representado todos los años en la Parroquia de Santa María*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.» Madrid, 1896) sembla que està reproduint el Ms. de 1709, si bé inclou rúbriques del Ms. de 1639.

250. ORTS ROMAN, Juan: *Descripción emotiva del Misterio de Elche*. Elx, 1951.

250. LLOBREGAT, Enrique A.: Art. cit. «La Tramoia», núm. 0 (1982), p. 24.

251. Així ho assenyalava R. Chabàs (art. cit., p. 213) i ho confirma Martí de Riquer (*Història de la literatura catalana*, III, p. 515).

arcaïtzants indiscutiblement baixmedievalls) ni la documentació ens ho poden indicar.²⁵² Tanmateix, la tècnica escènica conserva totes les característiques del quatre-cents i té unes decisives conomitanècies amb el DAV, que hem pogut datar a l'albada del segle xv.²⁵³

D'entre les abundantíssimes edicions que s'han fet del text de DAE (moltes d'elles sense rigor científic), no en trobem cap d'autènticament crítica i que contempli fidelment les variants entre les còpies conegudes (1625, 1639, 1709 i 1722). Ja hem indicat que del text de 1625 cal escollir l'edició d'Ibarra de 1933, i del de 1639, la de Fuentes y Ponte i Roc Chabàs; amb el de 1709 la conservació del manuscrit i l'edició facsímil ens resolen tot dubte; el text de 1722 sembla, tothora, idèntic a l'anterior.

Pomares Perlasia va intentar d'oferir-nos una edició crítica que contemplava les tres versions de 1625, 1639 i 1709, però les alteracions que ell mateix afirma que hi ha introduït²⁵⁴ no atenyen l'últim rigor filològic, si bé és l'estudi més complet i interessant que s'ha fet d'Elx.²⁵⁵

252. Joan FUSTER (*La decadència al País Valencià*, p. 34, nota 14, Curial, Barcelona, 1976) opina que el text «tal com ens ha perviscut delata una redacció del xvi, però feta damunt un original anterior, del qual subsisteixen diverses particularitats morfològiques i de lèxic».

253. No podem acceptar, doncs, el propòsit de Lázaro Carreter (*Sobre el «Misteri» de Elche*, p. 373): «Intentamos sólo negar carácter medieval a la «Festa» hodierna, y proponer indicios de que no pudo alcanzar su configuración hasta las proximidades del 1600», possible per a la forma textual recollida el 1625, però gens d'acord amb l'evidència d'un drama base completament configurat al segle xv, si bé transformat per l'ús i per les pressions de la implacable censura especialment lesiva a partir del Concili de Trento.

254. Entre d'altres, assenyala que ha suprimit les «h» indègudes, que ha corregit les incorreccions en l'ús de «j» i «g» o «ç», «s» i «c». A més a més, justifica, de forma matussera, l'ús de la copulativa «y» que apareix habitualment en els documents setcentistes d'arreu dels PPCC, «porque no hay que olvidar que Elche fué griego» (!).

255. Pomares ratlla la lleugeresa filològica en afirmar que el DAE és escrit en «lemosín» i en fa un al·lucinant arbre genealògic: «...Allí conoceremos la evolución de la lengua valenciana, que junto con la catalana y la mallorquina, forman las lenguas vernáculas que se desarrollarán del lemosín primitivo y cómo en ese substrato pudo escribirse nuestra «Festa» (!). Acte seguit, insisteix que s'aparta «de las reglas ortográficas dictadas por el Congreso de Lengua Valenciana celebrado en Castellón de la Plana el 21-XII-1932, para unificarlas. Porque nuestra Lengua Valenciana, ha sido por naturaleza, o por su estructura, de las lenguas que más han acusado las más mínimas diferencias regionales». Molta gent encara actualment parla de «llemosí» en referir-se a la llengua del DAE, fins i tot estú-

4.4.5.1.2. Estudis

Quant als estudis sobre el drama elxà, hem d'assenyalar que són nombrosíssims si bé molt desiguals. Ens en donen una exhaustiva referència Montserrat Albet i Roger Aliet.²⁵⁶ Destaquem només el inèrit de Mariano Roca de Togores (Marquès de Molins), que encetà la presa en consideració del DAE a nivell nacional amb el seu discurs d'entrada a la Reial Acadèmia de la Història (1869),²⁵⁷ mentre que l'illustre musicòleg Felip Pedrell el donaria a conèixer arreu del món amb el seu cabdal estudi,²⁵⁸ el primer d'un autèntic expert.

D'aquests dos capdavanters fins avui, el drama d'Elx ha fet rajar molta tinta. Però l'estudi monogràfic complet, rigorós i objectiu, obra conjunta d'especialistes en teatre medieval i musicòlegs, amb una autèntica edició crítica de textos i partitures, està encara per fer. La urgència d'un congrés filològic, dramàtic i musicològic sobre la «Festa» elxana es fa cada vegada més palesa.

4.4.5.1.3. Entitat literària

És evident que, en l'estat que ens ha perviscut, el text il·lícit resulta més fluix i més pobre que l'acurat de València o el ben confegit de Tarragona. Un text cantat, del qual no servem fixació

diosos com Gonzalo Gironés (art. cit., p. 131). No cal insistir que «llemosí» indica únicament natural de Llemotges (Occitània), on a l'Edat Mitjana es parlava una variant de l'occità (el dialecte provençal del qual fou la llengua literària dels trobadors catalans). Tot fa pensar en la intencionalitat en l'ús de «llemosí» per tal d'evitar en tot moment el mot «català», que a l'etern centralisme castellà i a l'oligarquia valenciana ha interessat sempre ignorar, fer fora i àdhuc combatre. (Vid. al respecte el concís article de Joan FUSTER: *llemosí*. GEC, vol. 9, p. 219).

256. *Bibliografia crítica de la «Festa» o «Misteri d'Elig»*. Alacant. Institut de Estudios Alicantinos, Serie 1, núm. 22, 1975.

257. *Obras de Roca de Togores de la Real Academia Española*, t. V: *Discursos Académicos*, I, pp. 263-395. Madrid, 1890.

258. *La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol*. A «Sammlbände der internationalen Musikgesellschaft». Leipzig, I/II-1901, pp. 203-252. Id. a «La tribune de Saint-Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum», IX-1905, núms. 10-11, Id. dins de «Documents pour servir à l'histoire des origines du Théâtre musical». París, 1906.

Existeix una versió castellana (*La Festa de Elche o el drama lírico litúrgico. La muerte y Asunción de la Virgen*. «Colección Illice», núms. 4, 5 i 6. Libreria Atenea. Elx, 1951).

escrita fins a 1625 —ja molt deteriorada—, on l'important és, precisament, la música i la posada en escena, conduït per la memòria col·lectiva del poble, no pot aspirar a gaires filigranes literàries. El text d'Elx ha estat manipulat en funció de la seva eficàcia escènica, adaptat a l'ús musical i erosionat per la seva transmissió generacional de la mà —i de la veu— del poble.

Els 258 versos que componen el DAE ja són reducció d'una anterior i més extensa redacció. Per exemple, el DAE suprimeix el primer oferiment de la palma que Joan fa a Pere, com mana la tradició i com es fa a DAT, d'acord amb la lògica, car és a Joan a qui Maria ha donat la palma i, per tant, és ell qui la té per oferir. Però encara es fa més evident el buit del resum quan Pere justifica l'atorgament de la palma a Joan, no per la virginitat que s'adueix en les fonts, sinó «car axí u dix la Verge gloriosa» (DAE, v. 159): i Maria no ha dit res semblant al DAE. La supressió és indubtable. Encara les tradicionals tres peticions que fa Maria a l'àngel nunci, DAE les abrevia en una, d'altra banda l'única útil en l'escenificació: la congregació de l'apostolat (si bé aquesta sembla ja una selecció d'origen).

Pel llenguatge, és perfectament delimitable una part del text, amb un substrat més antic que l'altra, no ja només entre els versos i les evidentment posteriors rúbriques (molt probablement obra de Soler Chacón en el Ms. 1625), sinó entre els mateixos conjunts poètics: notem que la primera jornada conté més arcaïsmes filològics que la segona. Arcaïsmes, d'altra banda, molt significatius per detectar un text base del segle xv.²⁵⁹

L'ús de la còpulative «e» o «y» marca dues manifestes redaccions. Pensem que ja en els «misteris» valencians de principis

259. Assenyalem-ne els més evidents: «Germanes mies» (v. 1) o «mia fi» (v. 50), en lloc de «meu, meua o meues»; les formes verbals arcaïques com «fonch» (v. 14), «poria» (v. 27), «port» (v. 31), «trob» (v. 46), «vullic» (v. 47), «preg» (vv. 2 i 48) o «duts» (v. 120); i els antics «cors» (v. 52) per 'cos', o «sepellir» (v. 144) per 'sebollir' o 'soterrar'. D'altra banda, el plany de Joan —emparentat amb el de Maria (vv. 9-12):

Ay trista vida corporal!

O món cruel tan desigual!

O trist de my! y on iré?

O llas mesquí! yo què faré? (DAE, vv. 73-76)

té un flagrant paral·lel amb un fragment de la Nativitat del segle xv (publicat per Francesc CARRERAS CANDI: *Lo Passament...*, pp. 211-212) on Josep, en veure embarassada Maria i sentint-se enganyat, s'exclama, malastruc:

del segle xvr, la conjunció «e» és sistemàticament substituïda per «i» o «y».²⁶⁰ La conservació d'aquesta «e» en abundants versos del DAE ens confirma una procedència quatrecentista.

La versificació és bastant uniforme: predominen les quartetes octosíl·labes 'aabb', això és, en noves rimades, forma tan usual en l'Édat Mitjana.

També s'usa l'altra forma clàssica, el decasíllab, en quartetes 'abab', i l'heptasíllab 'aabb' i 'abab'.

4.4.5.2. *La música*

Hem vist la importància que en l'espectacle medieval adquiria la música, el cant. Hem vist el relleu que agafava precisament en els drames assumpcionistes estudiats, amb la major part de l'acció cantada i la resta entonada amb la típica melopea dels «cantimpanca» (cantors populars).²⁶¹ A Elx, però, el cant esdevé element fonamental i desplaça, fins i tot, el text en si. Sobre una lletra que ha quedat prima i, gosaríem dir, un xic tronada, s'ha bastit un monument musical d'inestimable qualitat. D'aquesta manera el Drama d'Elx ha atret especialment els musicòlegs —encapçalats per Pedrell— i no tant els estudiosos de la literatura o del teatre.²⁶² De l'estudi musical se'n desprenen almenys dos conjunts ben diferenciats: un de pertanyent a la monodia medieval pròpia del cant gregorià i de la cançó trobadoresca, l'altre dintre la polifonia renaixentista, ambdós ribotats de preciosos melismes que l'arcana saviesa popular s'ha permès d'afegir pel

Ay mi laset! : e que-m faré?
ay mi laset! : hi aont hiré?

També recorda certs versos de la Passió Didot (segle xiv), com «Ay lassetas! nos que farem» (v. 1949), en boca de les tres Maries, o «Ay! lassa e on me'n iray?», en boca de Magdalena (v. 2021).

260. *Vid.* les obres valencianes del segle xvi a HUERTA VIÑAS, Ferran: *Teatre bíblic (Antic Testament)*. Barcelona, 1976. També a ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Teatre hagiogràfic*. Barcelona, 1957.

261. Recordem que fins al segle xvi no entrarà en el teatre la veu parlada, l'anomenat recitat «*in prosa*», iniciat per l'actor-autor Araldo el 1502. Cf. PANDOLFI, Vito: *Op. cit.*, p. 138.

262. MERIMÉE (*Op. cit.*, p. 45), en estudiar l'art dramàtic a València, titlla el Drama d'Elx de «*médiocre et tapageur*» (mediocre i sorollós). Tampoc Riquer el té en massa consideració.

seu compte a través del cant secular transmès de generació en generació.²⁶³

Sembla que, en un principi, com DAT i DAV, el drama originari elxà no devia tenir música pròpia, sinó que es devia entonar al so de cantos litúrgics i cançons populars o trobadoresques avui perdudes (i, per tant, inidentificables).²⁶⁴

L'altre gran conjunt musical correspon a la polifonia del segle XVI, amb diverses peces signades pel seu autor o arrançador. Tres són els compositors que apareixen referenciats a les partitures del Ms. de 1639: «Canonge Pérez»;²⁶⁵ «De Ribera»²⁶⁶ i Lluís Vich.²⁶⁷

Quant a l'acompanyament instrumental, el Ms. de 1625 ens en referencia una àmplia gamma: la trompeteria que condueix als actors des de l'ermita de Sant Sebastià a l'església major i viceversa («ab los sons y trompetes»), més «los ministrils, orgue y

263. MASSIP, Jesús Francisc: *La tradició teatral assumpcionista* (Notes de Teatre a Tortosa). «Ebre-Infomes», núm. 233. Tortosa, 12-VIII-1982.

264. El plany marial de desig (vv. 25-28) va al to de l'himne litúrgic «Vexilla Regis prodeunt» (compost per Venanci Honori Clemencià Fortunat, que viu entre 530 i 603, *Liber Usualis*, 19). Per al sepeli de la Verge, i com assenyalen els apòcrifs assumpcionistes, hom canta el gregorià «In exitu Israel Egipto» («Tonus Peregrinorum» del *Liber Usualis*, psalm 113), tant dins del drama com en la processó de la mort que recorre els carrers de la vila el matí del 15 d'agost.

265. Identificat com a Joan Giner i Pérez (Oriola, 1548 - c. 1612), mestre de capella d'Oriola fins el 1581, i de la catedral de València i del Corpus Christi des de 1581 a 1595. Autor de la música dels vv. 145-152 del DAE.

266. Identificat amb Antoni de Ribera, cantor o membre de la capella Pontificia de 1506 a 1523. Autor de la «Judiada», sorprenent pel gran treball d'aprofundiment en les arrels populars, de gran força expressiva, un autèntic cim de la nostra polifonia renaixentista.

267. Lluís de Vich fou organista de Santa Maria d'Elx almenys des de 1560, i mestre de capella des de 1562 a 1594. Autor del cant de sepultura de la Verge (vv. 219-230).

Cf. per tots tres PEDRELL, Felip: *La Festa d'Elche ou le drame lyrique...*, pp. 31 ss., i VIVES RAMIRO, José María: *La «Festa» y el Consueta de 1709*. Ajuntament d'Elx. Imp. Segarra. Elx, 1980.

Encara un altre autor apareix al Ms. de 1625: «lo licenciado Comes», que componria el segon cant de la Coronació (vv. 255-258), cant que no figura als Ms. de 1639 i 1709, i, per consegüent, la seva música no ens ha perviscut, ni es canta a la Festa. El nom de l'autor podem relacionar-lo amb el compositor barroc Joan Baptista Comes (València, c. 1582 - 1643), la producció del qual es compta entre les millors mostres de la música barroca als Països Catalans..

«campanes» que sonen junt amb «la artilleria» tant en l'entrada de Maria a l'església com cada vegada que s'obre el cel, si bé a la pujada de l'ànima de Maria al Paradís es toquen també dolçaines («sonen la harmonia de la música de ministrils y dulsaynes»). No se'ns indica res sobre els instruments de l'araceli —si bé tot fa pensar en la seva antiguitat— que són la guitarra, l'arpa i un parell de guitarrons. Cap partitura, però, de la música instrumental no ens ha perviscut.

El drama en si, doncs, excepte el cant de l'araceli, és «a capella».²⁶⁸

Recullen la partitura musical els manuscrits de 1639 (avui extraviat) i els de 1709 i 1722 (el desaparegut de 1625 només contenia el text). Tanmateix, encara queda per fer una autèntica edició crítica de la música del Drama d'Elx, aplicant els actuals coneixements de paleografia musical i comparant els manuscrits amb el cant real que avui es produeix (de vegades diferent de la partitura).

4.4.5.3. *Estructura dramàtica*

Igual que al DAT i al DAV, el nus gordià que desglossa el Drama d'Elx en dues nítides parts és la mort de la Verge. El DAE ha assolit un perfecte equilibri entre ambdues jornades, una mica més llarga la primera, tant en versos (140 enfront els 118 de la segona) com en temps de duració (la música és molt més lenta i més garlopada de melismes en la part inicial, per més antiga).

Ambdues jornades s'obren i es tanquen amb solemnes entrades a l'església i sortides cap a l'ermita-vestuari. Ambdues jornades vénen contrapuntades per una esplèndida baixada de l'araceli (a la primera, per recollir l'ànima de Maria, a la segona, el còs ressuscitat). I l'enlluernadora davallada del «núvol», que s'obre a mig vol, a la primera part, trobarà l'equilibri dramàtic en l'abassegadora entrada dels jueus belligerants, a la segona.

268. El repartiment de les veus és el següent: la Verge Maria, Maria Jacobea, Maria Salomè i l'àngel nunci són tiples. L'apòstol Joan ha de ser tenor, mentre que Pere és baix i Tomàs, baríton. El ternari combina els tres graus: un baríton, un tenor i un baix. Els dos àngels superiors de l'araceli són un tenor i un baix, i els del pis inferior són tots dos tiples. També les tres figures de la Coronació conjuguen les tres veus: el personatge central (Déu Pare) és baix i els laterals, un tenor i un baríton.

Tanmateix, cal fer constar la major solemnitat «litúrgica» de la primera jornada (que ens recorda molt el tarannà del DAV, cosa que ens confirma la seva major antiguitat), enfront del dinamisme i l'acceleració dels esdeveniments (jugat amb molta saviesa dramàtica) en la segona jornada (més moderna, amb la música polifònica i coral del segle XVI, i amb l'element bèl·lic-irònic dels jueus, i la latent comicitat de l'arribada a misses dites de Tomàs).

Estructura

| <i>Jornada</i> | <i>Escena</i> | <i>Tema</i> | <i>Versos</i> |
|----------------|----------------------|--|--------------------------------------|
| I | 0 | Introducció: Desfilada fins a l'espai de representació | Rúbrica inicial |
| | 1 | Plany d'afflicció de Maria | vv. 1-12 |
| | 2 | Visita als Sants Llocs | vv. 13-24 |
| | 3 | Plany marial de desig | vv. 25-28 |
| | 4 | Davallada del «núvol» amb l'àngel nunci | vv. 29-60 |
| | 5 | Arribada de Joan | vv. 61-88 |
| | 6 | Arribada dels apòstols | vv. 89-116 |
| | 7 | Maria explica el motiu de l'aplec | vv. 117-124 |
| | 8 | Mort de Maria | vv. 125-128 |
| | 9 | L'ànima de Maria puja al cel | vv. 129-140 |
| 10 | Desfilada de sortida | Rúbrica final de la primera jornada | |
| II | 11 | Solemne entrada | Rúbrica inicial de la segona jornada |
| | 12 | Adoració del cadàver de Maria | vv. 141-144 |
| | 13 | Invitació a les Maries | vv. 145-156 |
| | 14 | Oferiment de la palma Pere-Joan | vv. 157-164 |
| | 15A | Enterrament de la Verge | vv. 165-172 |
| | 16 | Judiada | vv. 173-218 |
| | 15B | Continuació de l'enterrament i sepultura | vv. 219-230 |
| | 17 | Assumpció de Maria | vv. 231-242 |
| | 18 | Arribada de Tomàs | vv. 243-250 |
| | 19 | Coronació de Maria | vv. 251-258 |
| 20 | Solemne sortida | Rúbrica final de la segona jornada | |

4.4.5.4. L'espai escènic

4.4.5.4.1. Emplaçament a través de les èpoques

El Drama d'Elx, com és del domini públic, s'ha representat sempre dintre el temple parroquial d'aquesta vila (avui basílica arxiprestal). Ara bé, aquest espai escènic no ha estat sempre idèntic. Fins a 1334 roman dempeus l'antiga mesquita àrab, sobre la qual es bastirà el primer temple catòlic, que hauria de subsistir fins a 1492. En aquest marc es devia representar per primer cop la «Festa». Només sabem que aquesta església era de planta de creu i, per tant, cal suposar una estructura escènica similar a l'actual, amb un cel en altura al creuer (en cimbori, cúpula o volta), com succeïa al drama valencià del mateix segle. El segon temple acabaria de construir-se el 1566 i duraria fins al 1672 quan s'ensorraria. A l'Arxiu Municipal d'Elx se'n conserva una descripció força interessant de la ploma de Cristóbal Sanz:²⁶⁹ *«El templo donde se haze esta fiesta que es en la yglesia mayor, está hecha su fábrica para este efeto porque es muy grande de una nave, y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parese que nuestra señora le sustenta para que allí se celebre su muerte y asumpción a los cielos. No se halla en la cristiandad otra tal fábrica como esta yglesia la qual se acabó según se ve.n sus edificios año de 1566.»* Tot sembla indicar que es construí amb vista a la representació de la «Festa». Aquesta descripció d'una «alta nau», sense menció a cap element cavalcant (cúpula o cimbori), coincideix amb la rubricació del text de 1625, que assenyala com els tramoistes estaven «dalt de la arcada de la iglésia». Tot fa pensar en un edifici gòtic, al sostre del qual —i a l'altura del presbiteri— hi devia haver o una trapa que donés a la teulada per on baixarien les màquines aèries o una bastida de fusta amb portes corredores.

El temple actual es començà a bastir, sobre els plànols de Francesc Verde, el 1673, i es consagrava el 1784, construït ja amb la magnificència i les amplituds adequades a la representació. Per cert, que durant les reedificacions de Santa Maria, el Drama d'Elx es va continuar representant, d'una manera o altra, a l'església del Salvador.

269. SANZ, Cristóbal: *Recopilación en que se da cuenta de las cosas ancí antigas...* Ms. de 1621, pp. 154-155. AME. Publicat per Juan Gómez Brufal (Elx. Librería Atenea, 1954, p. 119).

4.4.5.4.2. L'escenari horitzontal

Com a DAV, la Festa d'Elx es desenvolupa en un escenari múltiple i simultani, horitzontal i vertical a la vegada.

A la basílica de Santa Maria d'Elx, els actors accedeixen a l'espai de representació per la porta central del temple, després de fer un recorregut processional pel carrer provinents de l'ermita gòtica de Sant Sebastià, que els fa de vestuari (fig. 14). Des de la porta al cadafal hi ha un passadís en pendent anomenat «andador», on, igual que a València, s'esdevenen diverses seqüències d'acció dramàtica. L'«andador» no només farà de via cap a la casa de Maria —en la primera jornada— i cap a la vall de Josafat (sepulcre de la Verge) —en la segona— sinó que, al llarg del seu camí, Maria es postrarà davant els sagrats llocs (Hort, Calvari i Sepulcre de Crist), al llarg del seu recorregut s'aplegaran els apòstols provinents dels seus llocs de predicació; lluitaran amb els jueus, que intenten endur-se el fèretre de la «Mare-déu», i d'allí s'exclamarà Tomàs que ha fet tard al sepeli (fig. 15).

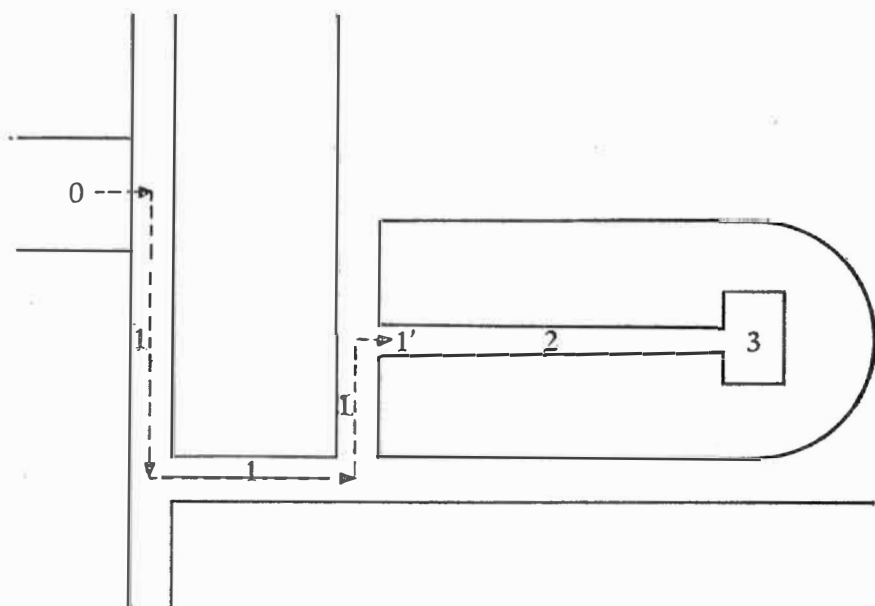


FIGURA 14. Distribució horitzontal de l'espai escènic de la «Festa» d'Elx.

0. Ermita de Sant Sebastià. 1. Recorregut pels carrers que menen a la basílica. 1'. Porta de Santa Maria. 2. «Andador». 3. Cadafal.

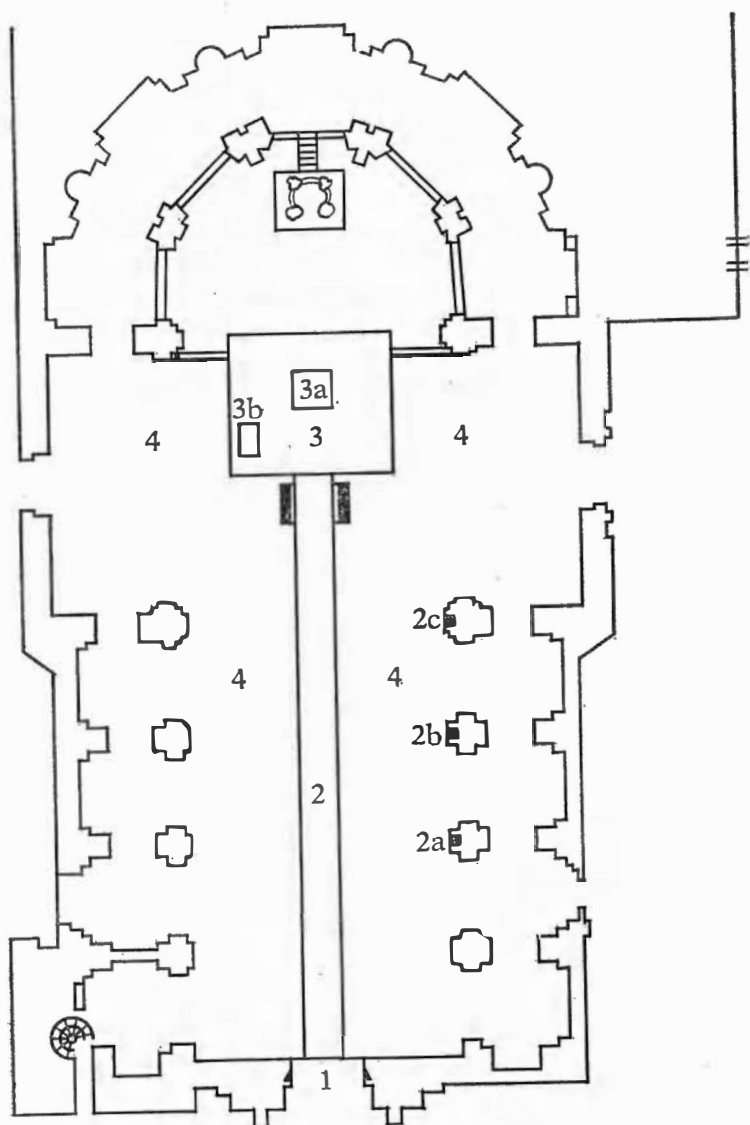


FIGURA 15. *Planta de la basílica de Santa Maria d'Elx.
Distribució espacial*

1. Porta d'accés. 2. «Andador». 2a. Verger Getsemaní. 2b. Mont Calvari. 2c. Sant Sepulcre. 3. Cadafal. 3a. Trapa màquines aèries. 3b. Trapa canvi d'imatge. 4. Públic

Es manté, doncs, l'orientació escènica de l'acció en sentit oest-est, això és, penetrant a l'espai de representació pels peus de l'església i culminant l'acció al migdia, l'altar. Hem de tenir en compte que en la festa d'Elx tot simbolisme ha quedat explicitat d'una manera progressivament naturalista, car li ha calgut ser intel·ligible des del segle xv fins a l'actual.

4.4.5.4.3. L'escenari vertical

Com a DAV, on la verticalitat resumia la simbologia «*inferius-terra-superius*», a DAE l'escenari vertical es conjuga harmoniosament amb l'horizontalitat dramàtica. Com a DAV també, DAE ha bandejat el mal infernal i vol ser un drama de bondat i d'edificació (tot i que acull el passatge dels jueus, que signifiquen la maldat redimida).

La gran cúpula de l'església de Santa Maria d'Elx permet significar una idea grandiloqüent del Paradís, subratllada per la gran altura que les màquines aèries han de salvar per arribar al cadafal-terra.

De fet l'espai de «Paradís» queda ocult rera la lona i només ens és visible el viatge dels personatges celestials a través de l'espai. Aquests vint-i-cinc metres d'altura pels quals es mouran les màquines aèries són el centre de l'acció cabdal del DAE: la Coronació; el moment en què la simultaneïtat es quadriplica: simultaneïtat a terra entre el cadafal (apòstols i altres) i l'«andador» (Tomàs), simultaneïtat a l'aire entre l'araceli (Maria Assumpta) i l'aparell de la Coronació (anomenat de la «Trinitat») des d'on Déu Pare llança l'«imperial corona». És la culminació de la multiplicitat espacial de l'espectacle medieval.

L'autèntic espai del «Paradís» queda ocult a l'espectador i reservat als tramoistes: els que tenen cura del bon descens de les maromes que sostenen els ginys aeris, i els que, a la teulada, fan moure l'enorme politja que fa davallar les màquines (vegeu fig. 16 a pàgina següent).

4.4.5.4.4. Tramoies, decoració i efectes especials

El cel i les màquines aèries

A la cúpula —amb una altura, des de la seva base circular fins al cim, de 15 metres— hi ha tota la bastida on s'emplacen

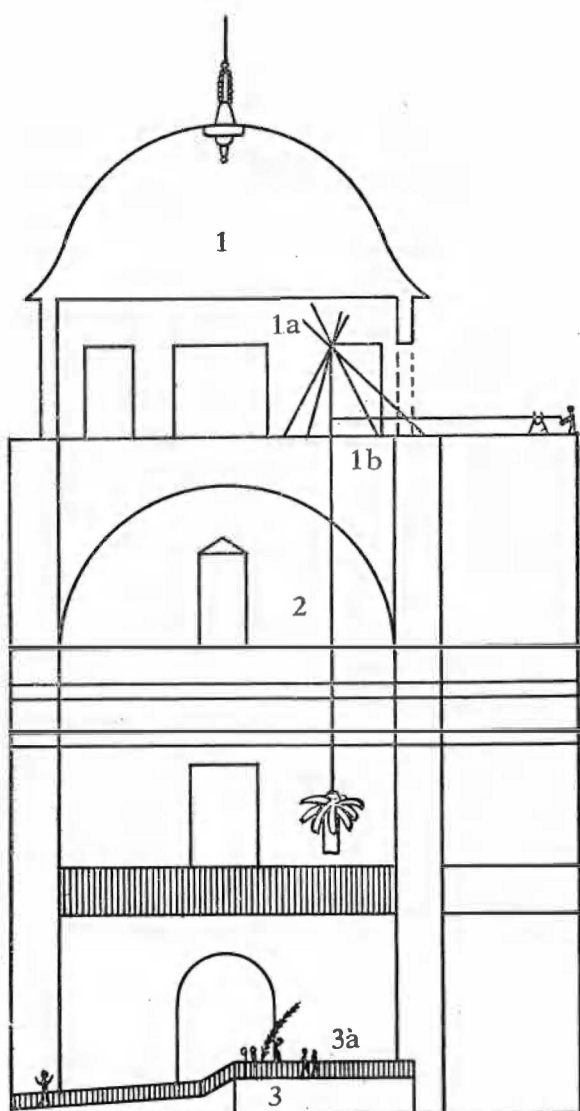


FIGURA 16. Secció de la basílica de Santa Maria d'Elx amb distribució escènica vertical

1. Espai de cel. 1a. Tramoia per davallar els ginyes. 1b. Portes del cel. 2. Recorregut vertical dels aparells aeris. 3. Cadafal. 3a. Batiport d'entrada dels ginyes aeris

els operadors. La cúpula s'obre a la teulada on hi ha un gran torn o cabrestant amb un doble joc de politges fixes per fer baixar tant el núvol i l'araceli com la «Coronació», aquests dos últims simultàniament en l'escena final.

Tot això ho amaga de la vista del públic el grandios llenç del «cel» que tanca l'anella de la cúpula (de 15 metres de diàmetre). Tenim documentades diverses reconstruccions d'aquest llenç. El 1760 pinta un cel Francisco Talón pel preu de 300 lliures (4.500 rals de billó). El mateix any es restauren les maquinàries aèries. El 1761 el cel que es col·loca a Santa Maria és de Marcos Evangelio, arquitecte de l'església, que proposaria, a la vegada, una nova tramoia per fer descendir els aparells aeris amb una major facilitat i que constava de més d'un torn.²⁷⁰ El 1839 se'n fa una restauració, d'aquest llenç, a càrrec de Nicolàs Sempere. El 1866 es fa un nou cel de la mà de José González Martínez, que duraria fins a l'incendi de 1936, i on es figuraven diversos núvols amb serafins tocant instruments musicals i angelets que desplegaven cintes on anaven escrits versicles del *Càntic dels càntics* (record del cant que s'oïa al moment de l'Assumpció, segons alguns apòcrifs). Després de la Guerra Civil en féu un altre l'il·licità Francesc Rodríguez, i l'actual fa poc que es va realitzar a València.

A la banda del presbiteri, com calculem per a DAV, s'obren les anomenades «portes del cel», unes portes corredores que deixen l'espai d'una trapa (1,50 × 1,50 metres) per passar els ginys voladors, amb un broc (0,30 × 0,30 metres) que, tancades les portes, deixa passar les maromes. Per dalt del llenç l'obertura és envoltada d'una baraneta de ferro que protegeix els operaris ajudants del descens, la qual va coberta de tela blava.

La modernitat actual d'aquest cel no nega l'existència d'un muntatge semblant al quatre-cents. Ja hem vist el seu ús a València i la seva referència a Barcelona, que es traspassa a Castella on, al segle XVI, tenim la descripció d'un cel complexíssim per a una *Representación de los mártires Justo y Pastor*.²⁷¹

270. VIVES, J. M.: *Op. cit.*, pp. 112-113. Això ens fa suposar que el primer cel, construït només un any abans, devia ser per a les representacions provisionals a l'església del Salvador, que a partir del 1761 —com ho testimonia el mateix Marcos Evangelio— ja tornen a realitzar-se a Santa Maria.

271. *Representación de los mártires Justo y Pastor*. Editat per CRAWFORD. «Revista de Historia», XIX (1908), pp. 431-453. «...se representó cómo baxaron los ángeles del cielo... para lo qual se hizo un arco grande de 36 pies en alto, y 28 en medio; en medio del qual

El primer aparell aeri que surt a escena és l'anomenat pel poble, «mangrana»²⁷² («núvol», per les consuetes), que consisteix en una esfera elipsoïdal que s'obre en vuit gallons (d'aquesta característica li ve el nom de la fruita grillonada). Al seu interior una estructura metàl·lica sosté l'angelet nunci. Fins fa ben poc (abans de 1906) l'estri anava pintat pel defora en blau com corresponia a la idea de núvol que davalla al «caelicole». A l'última repassada, però, i oblidat el seu significat primigeni, hom el pintà de granat, evocant el color de la magrana. Això li ha fet perdre el seu evident significat de núvol, que ja ben pocs recorden. La «mangrana» que descriu el 1886 Javier Fuentes y Ponte,²⁷³ a més d'ésser blava, duia pintats a cada grilló un querubí.

La «mangrana» surt del cel, naturalment tancada, i, una vegada fora, es va obrint mitjançant uns tirants que també eren en un principi blaus, i avui són granatosos.

Les maromes que fan davallar els ginys aeris són gruixudes cordes de cànem folrades amb tela blava.

S'ha parlat reiteradament de l'essència barroca d'aquestes màquines.²⁷⁴ Crec que hem posat sobradament de manifest aques-

se hizo un zielo que tenía 14 pies en güeco y en ancho 10 y 7 pies en largo. Este se gobernaba por de dentro y hazía su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo. Avía música de dentro y gente. Tenía sus puertas zerradas, las cuales se abrían con estrellas de oro de que toda la mitad estaba quajado. Esto era a la parte donde estaba la luna, porque la otra mitad donde estaba el sol, solamente tenía su color azul. Este se hizo de lienzo, fundado en arcos de zedazos. Estaba en 2 medios, porque de otra suerte no se podía hazer bien. Estaba fundado cada medio en dos medias lunas de madera, de las cuales iban muchas riostras a todas las partes de los arcos, porque de otra manera no pudiera tener firmeza. Encajándose estas dos medias lunas en una gruesa viga redonda y larga que atravesaba todo el arco en medio; en medio de la qual viga se hizo un andamio donde pudiese estar la gente que estaba dentro del dicho cielo. Tenía este cielo, por un lado, una puerta pequeña, a la qual cubrían dos ángeles que estaban gobernando el cielo de una parte, y otros dos de la otra, y por ella entraban y salían; por lo qual era necesario, sin que persona lo viese...»

272. Nom que ja consta el 1599 en l'entrada de Felip III a Barcelona.

274. Xavier FABREGAS (*Història del teatre català*, p. 32, Editorial Millà,

273. *Memoria histórico-descriptiva...*, p. 188.

Barcelona, 1978) considerava que tot l'espectacle era «eminentment barroc». Encara ho sosté per a l'escenografia E. LLOBREGAT (art. cit., «La Tramoia», p. 24), en afirmar no menys que: «Aquesta dimensió vertical i aèria de l'escenografia és una part que s'ha d'atribuir a dates posteriors a la introducció de la complexa tramoia barroca que tingué el seu origen en els muntatges escènics dirigits per Calderón» (!).

ta impropietat, documentant el 1399 un aparell molt semblant al núvol elxà, utilitzat a l'Aljaferia de Saragossa en la coronació de Martí l'Humà, que feia davallar també al seu interior un angelet per dur aigua mans al rei o servir-li una copa i un plat de fruites, mentre llançava paperets amb lletres allegòriques a la mencionada coronació reial.²⁷⁵ Apuntàvem, fins i tot, la procedència valenciana d'aquest giny, car en les coronacions saragossanes els comtes-reis de Catalunya-Aragó solien fer-se portar els més rics elements escenogràfics de la Confederació, la majoria dels quals eren sol·licitats a València. Ens corrobora el supòsit no només la presència en el Drama d'Elx, sinó també l'existència i la supervivència de tramoies semblants a diferents pobles de l'Horta valenciana, el més famós dels quals és Silla, on en les Festes del Crist (6 d'agost) és tradicional penjar a la porta de l'església una màquina de fusta semblant al núvol il·licità, anomenada «Carxofa», que s'obre en entrar la processó del Sant Crist al temple, i al seu dedintre un xiquet vestit d'àngel canta un motet.²⁷⁶ El 1412, en la coronació de Ferran d'Antequera, un altre giny de núvol baixava del cel: al seu interior apareix un àngel amb una espasa que commina el rei a restaurar el papat (astuta i hàbil maniobra contra Luna, que faria exclamar a l'enèrgic Benet XIII: «*Me que te fecit, metisti in desertum*»). I encara, el 1439, hem documentat un altre núvol a Florència, sensiblement més gros, car havia d'encabir dos àngels i el Crist en l'Ascensió, semblant a la «*nube con 2 ángeles y 2 trompetas*» que baixava a les «*Cortes de la Muerte*» castellanès, ja del segle XVI.

L'altra impressionant màquina aèria il·licitana és l'araceli, la

Vid., sobre el medievalisme de l'escenografia barroca, l'article que hem realitzat per a la «Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona», *Aproximació a l'obra dramàtica de Francesc Viçenc Garcia*. «D'Art», núms. 8-9, novembre 1983, pp. 147-156.

275. «*Deste cielo baxava un bulto grande a manera de nuve, que venia a caer encima del aparador del Rey. De dentro desta nuve baxó uno vestido como ángel cantando maravillosamente... bolvió a baxar con unas fuentes doradas muy lindas para dar agua manos al Rey... buelto a subirse el ángel a su nuve, de allí a poco bolvió a baxar un plato de la fruta que avía de comer el Rey... Últimamente baxó el mismo ángel la copa en que avía de beber el Rey...*» (BLANCAS: *Coronaciones de los reyes de Aragón*. Lib. I, cap. VIII. Cf. MILÀ: *Orígenes...*, p. 237).

276. SANCHIS GUARNER, Manuel: *El Misteri assumpcionista de la catedral de València*, p. 110. *Vid.* també CASTELLÓ I TRAVER, Josep-Emili: *Silla*. GEC, 13, p. 598.

qual ve profusament documentada durant tot el segle xv, com ja hem vist, a València, Barcelona i Florència, però també a Tortosa, per exemple.²⁷⁷

L'araceli d'Elx ens recorda molt el timpà de la Porta dels Apòstols de la catedral de València: la Verge al mig, envoltada d'àngels cantors i sonadors d'instruments, dreçats sobre peanyes. Però com aquesta n'hi ha moltes, de representacions escultòriques i pictòriques des del gòtic més primitiu.

L'araceli il·licità és una estructura metàl·lica amb cinc peanyes que sostenen altres tants personatges: un de central, que puja l'ànima de Maria, després substituït per la mateixa imatge de la Verge, i quatre de laterals, amb instruments músics (fig. 17).

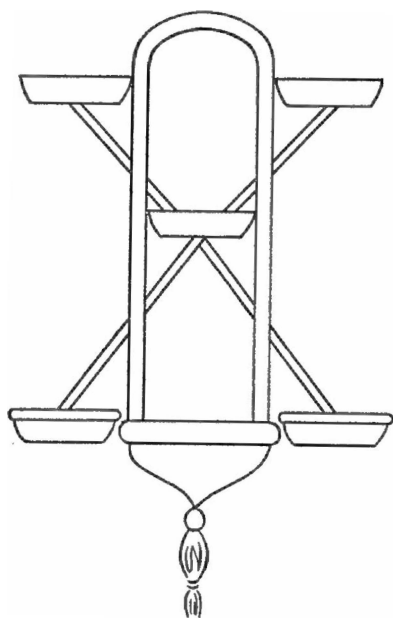


FIGURA 17. *L'araceli* (DAE)

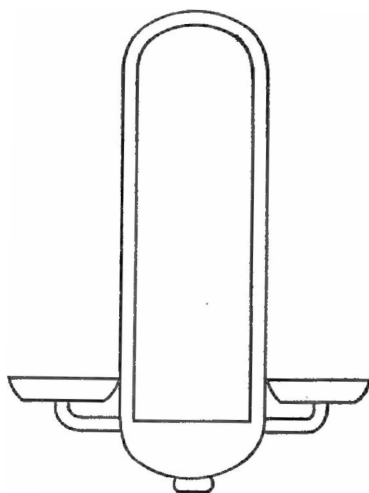


FIGURA 18. *La «Coronació»* (DAE)

Una mena d'araceli més petit és l'anomenat «Coronació», estructura metàl·lica amb tres peanyes, on hi ha Déu Pare al mig, i als costats dos àngels, que, en l'escena final, coronen la imatge

277. El tenim documentat en un entremès d'Adam i Eva. «Cuern del Corpus Christi», full 2 (I). Llibres de Claveria, 1448. AMT.

ascendent de Maria amb una corona de llauna daurada sostinguda per un cordó de seda groga. D'aquest aparell aeri, però, no en tenim cap documentació. Sembla que podria ser d'introducció més moderna i que abans tal coronació podria tenir lloc del cel estant (a la bastida, sota la volta, sense davallar una màquina específica). Tanmateix és un supòsit que no podem confirmar (figura 18).

El cadafal i l'«andador»

El cadafal és un gran entarimat de fusta alçat al creuer (en la banda del presbiteri) de l'altura d'un home i quasi quadrat (8 × 7 metres); va envoltat per una balustrada amb 12 canelobres (primigènia il·luminació de la representació) i cobert per una gran catifa.

Al bell mig de la plataforma s'obre la trapa principal (2 × 2 metres) on s'amaga l'araceli en les seves dues baixades, i on es dreça, en la segona jornada, el sepulcre de Maria, també envoltat de balustres.

A la banda de l'Evangeli (nord-est) hi ha el llit de la «Mare-déu» cobert de domassos, sota el qual s'ubica la segona trapa (2 × 0,80 metres) per on es realitzarà el canvi del nen-Maria per la imatge de la Verge difunta, mitjançant un giny que, recentment, ha modernitzat l'arquitecte Antonio Serrano Peral. Al segle passat i seguint encara les indicacions del Ms. de 1625, aquest llit era flanquejat per quatre canelobres que s'encenien en el moment de la mort de Maria.²⁷⁸ Ara ja no existeixen, segurament perquè no se'ls necessita en la seva original funció d'il·luminació.

A la banda de l'Epístola (sud-est) hi ha vuit banquetes per als sis angelets acompanyants (quatre que porten la cua del mantell de la Verge i dos que li duen els coixins) i les dues Maries (Salomè i Iacobe).

Al segle passat hi havia quatre cadirals per a l'arxiprest i capellans, i una banqueteta única per asseure's els llavors deu angelets acompanyants i les dues Maries.²⁷⁹

Així doncs, durant la primera jornada, el cadafal fa de casa de Maria, si bé ha suprimit tot element arquitectònic que ho asse-

278. FUENTES Y PONTE, J.: *Memoria histórico-descriptiva*, p. 197.

279. FUENTES Y PONTE, J.: *Op. cit.*, p. 191.

nyali, mentre l'element mobiliar (llit i seients) ha agafat el protagonisme principal (fig. 19a).

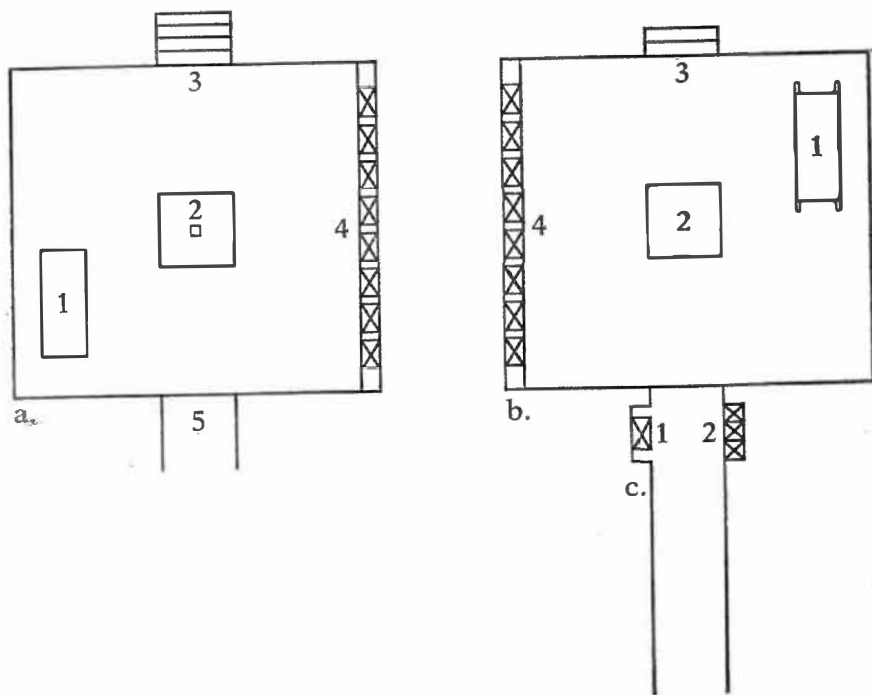


FIGURA 19. *Planta del cadafal del Misteri d'Elx*

a. I jornada. 1. Llit de Maria. 2. Trapa. 3. Escales del presbiteri. 4. Seients d'àngels i Maries. 5. «Andador». b. II jornada. 1. Fèretre de Maria. 2. Fossa sepulcral. 3. Escales presbiteri. 4. Seients d'àngels i Maries. c. «Andador». 1. Seient de l'arxiprest de Santa Maria. 2. Seients dels «cavallers electes» i «portaestendard»

En la segona jornada, la trapa central es fa buit balustrat i és el sepulcre al voltant del qual els apòstols organitzaran el sepeli de Maria. El túmul de la Verge morta (portat en processó per la ciutat al matí) s'allotja al sud-est, i els seients d'angelets i Maries al nord-est (fig. 19b).

En aquesta segona part, quan s'efectua l'entrada a escena (l'església), les dues Maries i els angelets es queden als peus del temple (a la banda de «la pila de l'aygua beneyta»), i allí s'hauran de desplaçar els apòstols quan decideixen fer-les partícips del sepeli de la Verge. Cal suposar, doncs, que aquest espai ha pas-

sat a figurar la casa de Maria (desplaçada del cadafal pel lloc d'enterrament, la vall de Josafat), on aquestes dones vivien en companyia de la Mare de Déu.

S'accedeix al cadafal per una llarga rampa de fusta, de dos metres d'amplada, també encatifada i amb dos esglaons a l'entrada de l'entarrimat, que arrenca de la mateixa porta principal de l'església. Immediatament abans d'accedir al cadafal, l'«andador» té dos eixamplaments a dreta i esquerra per posar-hi els cadirals dels «cavallers electes» i «portaestendard», a la dreta, i de l'arxiprest a l'esquerra. Al segle passat sembla que només hi havia l'eixamplament de la dreta per a la representació civil, car l'arxiprest i altre clergat, com hem vist, tenia els seus cadirals sobre el mateix cadafal de representació²⁸⁰ (fig. 19c).

L'«andador» és igualment tancat amb balustres, amb algunes obertures al llarg del seu recorregut per on entren els apòstols per reunir-se amb Maria, a fi i efecte de fer la sensació de diversa procedència (com assenyalava el DAT): «entren tres apòstols... cascú per les portes de la dita iglésia...» (rúb. entre vv. 92 i 93). A principis de segle,²⁸¹ els balustres de l'«andador» i el cadafal anaven pintats, alternadament, de blau i blanc (com el tendal que encara avui cobreix la porta principal de l'església per on entren els actors), que, al nostre entendre, són els colors de la «Festa», car manifesten aquest concepte de cel-i-núvol que enclou un fet com l'Assumpció de Maria. Pensem que l'art medieval participa de tota una simbòlica cromàtica que caldria tenir molt en compte en la realització d'un espectacle d'aquesta naturalesa, i que caldria restituir el blau del núvol i l'alternat dels balustres...

No sabem res de la ubicació exacta dels Sagrats Llocs quan ocupaven capelles senceres. Sí, però, de les pilastres d'on penjaven llurs alegories al segle passat: l'hort de Getsemaní, figurat amb una reixa i unes flors, era sobre l'última pilastra esquerra de la nau; el Calvari, amb una creu flanquejada per dos canelobres amb ciris encesos i sota un dosser amb frontal de seda blanca i sobredaurats, era a l'última pilastra dreta de la nau; finalment, el Sepulcre, figurat amb una urna de fusta imitant marbre amb la llosa fora del seu lloc, se situava al massís esquerre de la part interior de la porta del Sol.²⁸²

280. FUENTES Y PONTE, J.: *Op. cit.*, p. 190.

281. DUGI, Emilio: *La Asunción de Elche*. «La Verdad». Tortosa, 18-VIII-1900.

282. FUENTES Y PONTE, Javier: *Op. cit.*, p. 191.

Actualment, tots tres llocs, en una figuració molt simplificada, penjen de les tres columnes de la dreta de la nau, per marcar un major desplaçament dramàtic, abans concentrat en la part oest de l'església, ara progressiu cap al cadafal, veritable centre de l'acció.

Vestuari i efectes especials

Poca cosa assenyalen els consuetes respecte al vestuari dels actors.

Actualment les Maries (la Verge, Salomè i Iacoba) van amb camisa blanca i mantell blau; els angelets que les acompanyen, amb túniques de color canyella (els dos del coixins —que seran de «vellut carmesí»— amb bandes vermelloses); els àngels de l'araceli duen una túnica blanca (el central i els dos inferiors) i els de dalt, túniques en verd clar; els de la «Coronació», tots tres personatges van de blanc. El vestuari dels apòstols i jueus, però, es destaca pel seu esclat de color,²⁸³ i només assenjala la «capa de cor de domàs blanc» per a sant Pere en la segona jornada.

Cal assenyalar que, com era costum en les representacions medievals, els apòstols d'Elx portaven una diadema daurada al cap amb els seus noms rotulats en llatí («S. Petrus», «S. Iohannes», «S. Mathias», «S. Iacobus», etc.), per identificar-los millor. Fins a la dècada dels quaranta encara ostentaven aquest distintiu. Avui només les dues Maries («Maria Salomè» i «Maria Iacobe») serveixen la tradició del rètol.

Altres distintius de l'apostolat són: el llibre per a Joan Evangelista,²⁸⁴ les claus (un parell, grosses i daurades) per a sant Pere, el barret de pelegrí i el bàcul amb la carbassa per a Jaume el Major, i al segle passat encara hi havia l'espasa per distingir Pau.²⁸⁵ Els altres no porten distintiu.

La palma que l'àngel nunci lliura a Maria és ornada amb oripell. Hi ha hagut algun localista desnordat que ha volgut veure

283. Recorda el vestuari emprat en la tragèdia grega segons lectura actual del Theatron Kessarionis d'Atenes, que bandeja la blancor inventada pels neoclàssics alemanys.

284. La «Consueta de Sanctis» (1516) de la catedral de Mallorca distingia Joan Evangelista «vestit ab casulla de xemallot blanc, ab un vel blanc de sede devant la cara, e ab diadema; e ab la mà esquerra aporterà una palma e hun libret, e en la mà dreta aporterà hun ciri xic blanc» (f. 19). (Cf. DONOVAN: *The liturgical drama...*, p. 128.)

285. FUENTES Y PONTE, J.: *Op. cit.*, p. 197.

en la palma (i fins i tot en la «mangrana») un distintiu d'Elx, la ciutat de les palmeres per excel·lència. Però tots els apòcrifs assenyalen aquest particular i, dramàticament, la trobem ja el 970 en un drama litúrgic de les tres Maries, portada per l'àngel de la Resurrecció,²⁸⁶ que després passaria a ser palma martiral.²⁸⁷ El cerimonial que l'acompanya (besar-la i tocar-la amb el front) hom l'ha connectat també amb un costum oriental usat encara en cerimònies búdiques.

Quant als efectes especials, el més espectacular és l'oripell que es llança en cada sortida del cel, i que cau, en mil reflexos, sobre els caps dels actuant al cadafal. L'oripell és un full de llautó daurat (que a Tortosa, i aplicat a l'escenografia dramàtica, documentem al segle xv) que s'utilitza retallat com paperets de *confetti* i que té l'antic precedent de les festes per la coronació de Martí l'Humà (1399).²⁸⁸

Subratllem aquest parallelisme festa profana - festa religiosa en l'espectacle medieval. Dues coronacions: la de la Verge i la del rei, realitzades amb ginys, tramoies i efectes especials idèntics.²⁸⁹ No és cosa d'estranyar. Els signes religiosos del Corpus s'usaven, iguals, en les entrades reials a la ciutat. Ja hem vist com Ferran d'Antequera es féu portar per a la seva coronació l'esplèndida escenografia del Corpus valencià. Els parallelismes no són fortuïts, són fruit d'una unitat estètica general i comuna a tota l'Edat Mitjana...

Els efectes especials sonors, produïts també en les sortides i entrades del cel, s'assoleixen pels coets i el repic de les campanes.

Un únic efecte aromàtic percebem en l'enterrament de Maria, el cos de la qual és encensat per Pere abans de dipositar-lo al sepulcre.

La primitiva il·luminació de l'espectacle es reduïa als dotze gruixuts canelobres que afitoraven els entorns del cadafal (avui dotze ciris molt minsos), els quatre brandons als extrems del llit

286. *Regularis Concordia* de Sant Ethewold. Vid. nota 6, p. 39.

287. «De Sancto Stephano», f. 55v-56 del «Prosa-Responsoriale» (segle XII), Ms. 78. Biblioteca Municipal de Cambrai (França). Cf. DONOVAN: *Op. cit.*, p. 118.

288. «...dexábase caer por todas partes muchas letrillas, y coplas escritas, unas en papel colorado, otras en amarillo, y otras en papel azul, con tintas diferentes...» (BLANCAS: *Coronaciones*, id. Cf. MILA I FONTANALS: *Origenes...*, p. 237).

289. Encara a la coronació de Ferran d'Antequera (1412) es figurava simbòlicament una coronació de la Verge.

de la Verge morta ²⁹⁰ (avui suprimits), i els ciris que encenien els apòstols (avui llanguides espelmes) entorn del fèretre de Maria al final de la primera jornada i quan fan «lo soterrar» voltant el cadafal, en la segona. Hem de suposar també, com ocorria a València i Barcelona, que les màquines aèries (núvol, araceli i «Coronació») anaven igualment il·luminades amb torxes o ciris, elements que no han perviscut ni se'n té notícia.

4.4.5.5. *Acció dramàtica: direcció i interpretació*

L'acció de DAE és d'una cerimoriositat absoluta en la primera jornada, cosa que corrobora el seu major arcaisme, en manifest parentiu amb DAV; cerimoriositat que es trenca únicament amb la «Judià» de la segona part, d'una prodigiosa habilitat dramàtica, punt de flexió —des de l'òptica teatral— del DAE.

Les consuetes de la Festa d'Elx són, com hem vist en DAV, molt explícites a l'hora de marcar els moviments actorals. A cada moment precisen el gest, l'acció concreta que els actors han de representar. I això s'ha mantingut d'una manera estricta al llarg dels segles. Recentment s'ha creat el càrrec de «mestre de cerimònies», la funció del qual no és la direcció escènica pròpiament dita (que actualment no es dóna a Elx) sinó únicament vetllar pel rigorós manteniment de tots els solemniais moviments del DAE.

Tant les Maries i la Verge com els angelets, no abandonen la posició de les mans juntes orants en cap moment, i les salutacions van marcades sempre per un estricte ritual: els apòstols saluden Maria agenollant-se al seu davant, inclinant el cap i besant-li el dors de les mans. S'ha suprimit fins i tot l'abraçada que marca el Ms. de 1625 en la salutació de Joan a Maria, que desdiria de la rigidesa cerimonial del conjunt. Els angelets cada cop que passen per davant de Maria li retran una genuflexió i una inclinació de cap. Els apòstols se saluden entre si, abraçant-se mútuament.

Els lliuraments successius de la palma es veuran embolcallats també per una cerimònia: caldrà besar-la i posar-se-la sobre el front cada vegada, tant qui la dóna com qui la rep.

290. «... està Ntra. Sra. en lo lit ab quatre blandons sobredaurats ab ses aches enceses de sera blanca a les quatre esquines del cadafal» (DAE, Ms. 1625, rúbrica entre vv. 140 i 141).

Les entrades de l'apostolat van presidides pels gèstos de sorpresa de trobar-se reunits miraculosament. Aquesta gestuació es realitza obrint els braços i alçant-los, mirant d'un lloc a l'altre amb cara de sorpresa, això és, «fent admiracions» com assenyalen les rúbriques.

Els «vissages y serimònies» marcats per als jueus en veure el sepeli de Maria fàcilment deriven cap a la comicitat. L'acció de la «Judiada» conjuga magistralment el dramatisme bèllic i el dinamisme hilaric, tan cars al teatre medieval i tan perseguits pel rigorisme eclesiàstic de totes les èpoques (encara al segle passat aquesta escena sofrí la fèrula de la censura, i no fou restaurada fins a la «reforma» de 1924).

En aquesta brega actualment Joan utilitza la palma per aturar els jueus. Sembla que el públic, des de les tribunes, «ans de guerra els tiraven codonys des dels balcons».²⁹¹ En els consuetes antics (1625, 1639 i 1709) tant Pere com el primer jueu treuen llurs coltells o alfanges (sabres corbats propis dels alarbs) i lluiten fins que miraculosament els hebreus queden amb les mans agarrotades —contra tota tradició, que els deixava cecs—, cosa que caldrà evidenciar ostensiblement «ab los brassos en alt». L'espiral dramàtica tindria el seu cim amb el no menys còmic bateig per aspersió...

Després, el rigorisme litúrgic del moviment tornaria a imperar: el sepeli es restaura «ab tota la solemnitat y reverència, que poden».

Certes emocions també s'anotaran acuradament, com per exemple el plor de solitud de Joan («y apartat un poch, com a plorant, canta», rúb. entre vv. 80 i 81) o el plany dels apòstols davant el fèretre de Maria («fent demostracions com qui plora», rúb. entre vv. 230 i 231), àdhuc la sentida dissort de Tomàs per haver fet tard («fent admiracions, mostrant gran sentiment per no haver-se trobat a la fi de Ntra. Sra.», rúb. entre vv. 230 i 231).

Una direcció escènica en el sentit modern de la paraula no ha existit mai per a l'espectacle de la Festa d'Elx. A l'Edat Mitjana,

291. Alexandrí de l'il·licità Gaspar JAÉN URBAN: *La Festa*, poema XX, p. 53. Premi «Ciutat de Palma» de Poesia 1981. Editorial Moll. Mallorca, 1982. Col. «Balanguera», núm. 30.

Hem de subratllar que en l'Entremès dels Turcs, documentat a Tortosa el 1439, en la batalla que es representava, hom utilitzava com a projectils bèllics «figues e maçanes», elements fruitals ben relacionats amb antics cultes agraris. Cf. MASSIP, Jesús Francesc: *L'espectacle medieval. «Ebre-Infomes»*, núm. 177. Tortosa, 26-VI-1981.

el mestre de capella dirigia a la vegada el cant i el moviment; moviment, d'altra banda, mimètic, pres de la litúrgia o de les formes cerimonials de l'època.

Certs documents francesos i, sobretot, la miniatura de Jean Fouquet al Llibre d'Hores d'Etienne Chevalier, que representa l'espectacle *Martiri de Santa Apollínia*,²⁹² ens mostren com el director de la representació deambulava per l'escena enmig dels actors indicant-los i ajudant-los en el cant i en el recitat, amb el text —i la música— a una mà, i la batuta a l'altra.

El DAE havia mantingut aquest particular fins als nostres dies,²⁹³ si bé havia derivat fins i tot a fer aparèixer també en escena el músic amb un clarinet baix que donava el to al cant dels actors, alguns dels quals duïen la partitura a la mà, excés gens medieval, provocat per la complexitat de la polifonia del segle xvi (tant més difícil quant més allunyat s'estava de la moda musical renaixentista).²⁹⁴

La campanya iniciada a principis de segle, tendent a llimar la Festa «*de toda suerte de imperfecciones y anacronismos*»,²⁹⁵ culminaria amb el noucentisme reformador d'Oscar Esplà. El 1924 es crea la Junta Protectora de la Festa (que, per cert, demana al Govern la concessió dels honors de capità general a la imatge de l'Assumpció!), que s'encarrega de polir aquestes «imperfeccions». El resultat de la «depuració» és la supressió del mestre de capella en escena amb la solfa a la mà, entre altres coses (com les diademes o rètols de l'apostolat). Avui, però, el mestre de capella encara és present dins l'acció dramàtica encarnant un dels apòstols i dirigint, dissimuladament, el cant quan és coral, mentre que les Maries conserven aferrissadament la tradicionalitat dels rètols.²⁹⁶

292. DURRIEU, Comte P.: *Deux miniatures inédites de Jean Fouquet*. «Bulletins et Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France», 7a. sèrie, t. III. 1900.

293. FUENTES Y PONTE, J.: *Op. cit.*, pp. 206-207. Vid. també VALENTINO (Teodor LLORENTE): *Las Fiestas de Elche*. «La Verdad». Tortosa, 21-VIII-1900.

294. Aquesta derivació sembla que fou suprimida abans de 1900, quan només subsistia, prístinament, el mestre de capella en escena. Pensem que, com indicava Fuentes el 1886, hi havia fins i tot un personatge en escena dedicat a ventallar el nen-Maria!

295. PASQUAL URBÁN, José: *El Misterio de Elche. Folleto histórico-crítico*. Alacant, 1941.

296. MASSIP, Jesús Francisc: *La premsa tortosina i la Festa d'Elx*. «Ebre-Infornes», núm. 235. Tortosa, 26-VIII-1982.

El director de la revista de teatre «La Tramoia», Antonio Amorós, parlava recentment de la necessitat d'una «bona direcció escènica que permeti arrodonir, superar alguns buits teatrals... traient millor rendiment de les situacions dramàtiques conflictives que apareixen al *Misteri*». ²⁹⁷ Això posa de manifest, una vegada més, la necessitat d'un congrés monogràfic sobre la Festa d'Elx per precisar, matisar i definir aquests particulars, tan delicats i difícils d'ajustar sense un seriós i profund estudi de tots els elements que conflueixen en la representació del DAE.

Els actors interpreten els seus papers segons la tradició secular i la imitació generacional, lluny de qualsevol mètode interpretatiu modern, i dins de la solemnitat cerimonial pròpia d'un drama eclesiàstic.

Antonio González, director del famós grup teatral elxà La Caràtula, opina que aquesta absència metodològica ja és una característica interpretativa dels actors de la Festa, ²⁹⁸ i detecta un caràcter propi —naturalment, autodidacta—, fet d'ingenuïtat i senzillesa, a la vegada que d'ampullositat i cerimoniositat, sense psicologismes.

Els actors se ceneixen a les rúbriques i a la tradició, i hem pogut constatar com és el mateix poble d'Elx qui exigeix aquesta fidelitat i en fa retret quan algú gosa incomplir-la.

Aquesta naturalesa d'espectacle autènticament popular no es manifesta només en els actors, sinó molt especialment en la intervenció del públic (gràcies al qual existeix l'espectacle). El poble d'Elx s'ha erigit com el veritable «regista» o «supervisor» de la Festa. Tota innovació caldrà que vagi refrendada per la comunitat. L'essència tribal i ritualística no s'ha perdut...

297. AMORÓS, Antonio: *La «Festa» en la vanguardia del Drama-Sacro*. «La Tramoia», núm. 0, p. 20.

298. GONZÁLEZ, Antonio: *En torno a la interpretación en el «Misteri»*. «La Tramoia», núm. 0, pp. 42-43.

5. Conclusions

5.1.

Quant a l'espectacle medieval estudiat en la seva globalitat, podem fixar alguns punts concloents que han estat motiu de confusió alguns cops:

a) El lloc privilegiat que ocupava l'espectacle dramàtic —en totes les seves inflexions— en la vida medieval, no només com a acte lúdico-festiu (com pot ésser l'actual festa popular de caire espectacular), sinó també com a participació col·lectiva en un ritual (com avui passa en l'espectacle futbolístic, per exemple), i com a manipulació ideològica des del poder —cultural o polític— (funció que compleix, en l'actualitat, la televisió).

b) L'antifrontalitat de la seva visualització. Els primers escenaris frontals no arribarien fins al segle XVI. Els grans espectacles medievals tenen una visualització centralitzada en un espai, rarament univalent, on acció i llocs escènics són freqüentment simultanis i múltiples, tant a l'interior dels temples com a la plaça pública. S'ha deixat de banda, doncs, la concepció espacial i arquitectural del teatre literari grec i romà, mentre que s'ha heretat el concepte d'espai dramàtic dels espectacles massius del Baix Imperi (circ i anfiteatre) més en consonància amb les celebracions rituals primitives dels pobles agrícoles i ramaders.

c) Concepció aquesta que determina, a la vegada, una actitud específica en l'espectador, passiva en els teatres frontals a l'ús i activa en els espectacles d'espai central. A l'Edat Mitjana el públic participa —més que el contempla— en l'espectacle, i fins i tot, de vegades, d'alguna manera, actua.

d) Tot i les evidents ruptures amb l'Antiguitat clàssica, la tradició teatral greco-llatina busseja, en estat latent, entre les múltiples activitats dramàtiques medievals i no resulta estrany trobar-

ne pervivències. Cal no prosseguir, doncs, en la rotunditat simplificada del trencament sistemàtic que s'atorga a l'Edat Mitjana respecte a la cultura greco-llatina. Per una via o altra, la tradició clàssica —i no només a nivell d'iniciats— es traspuava. D'altra banda, en el discurs històric no solen donar-se trencaments radicals ni tan sols quan hi ha la decidida intenció i la ferma voluntat de produir-los.

e) L'espectacle medieval sembla que en tot moment posa un èmfasi especial en la complexitat, la riquesa i l'esplendor decoratives. Si han perviscut pocs textos dramàtics —els quals són menystinguts pels estudiosos de la literatura—, si els comptes econòmics sobre manifestacions teatrals referencien majorment elements de tramoia i decoració, i si les fonts descriptives de l'època tothora es fascinen pels ginys tècnics i la fastuositat escènica, cal pensar que el teatre medieval és un teatre d'escenografia, això és, que l'element primordial era la decoració escènica. Si els grans literats no produeixen textos teatrals deu ser perquè no feien cap falta, deu ser perquè en el teatre d'aquella època el text era una excusa i predominava l'escenògraf i el tramoista.

5.2.

Quant a la pràctica dramàtica durant l'Edat Mitjana al territori de llengua i cultura catalanes, cal subratllar:

a) Que l'abundància de referències documentals ens posa de manifest una activitat teatral importantíssima —que encara es destaca més al costat de la penúria dramàtica castellana o portuguesa—, en consonància amb l'esclat teatral franco-occità i italià.

b) Que aquesta activitat dramàtica arrela de manera profunda en el poble, que farà evolucionar unes formes pròpies i les mantindrà aferrissadament en una tradició secular; fins i tot, en alguns casos arribant als nostres dies. La tradicionalitat de la dramàtica medieval catalana és de les més perseverants d'Europa.

c) Que la diversitat de tipologies dramàtiques que manifesta el teatre medieval català i la primícia d'alguns elements textuais o escenogràfics ens mostren com la nostra cultura havia assolit un teatre madur i amb característiques pròpies; teatre, però, que no tindria una traducció literària aquí —per raons socio-polítiques— sinó a la veïna Castella, a través del nucli valencià.

Finalment, en referència al Drama Assumpcionista cal destacar:

a) Que la cultura catalana, juntament amb la italiana de l'Úmbria, és capdavantera en el conreu dramàtic sobre el tema de l'Assumpció de Maria; teatre que, entre la devoció popular, assoliria un èxit especial que el faria perviure fins a l'actualitat.

b) Que en el conjunt dels Països Catalans, el teatre assumpcionista ofereix, més que cap altre, uns trets molt particulars, i és triplement cabdal en la comparació europea. Aquí trobem l'únic drama litúrgic sobre el tema (Santa Maria de l'Estany) que manté fidelment l'esquema dramàtic usual del Drama de la Resurrecció (*Visitatio Sepulchri*), comú a totes les litúrgies europees. Aquí trobem un dels primers textos en romanç i, ben segur, el primer amb característiques de gran espectacle: la *Representació de l'Assumpció* de Tarragona, que és la més explícita constància a Catalunya de l'ús de l'escenari múltiple horitzontal a la plaça pública. Aquí trobem l'únic cas conservat fins a l'actualitat: la Festa d'Elx, que manté, bàsicament —i més que cap altra pervivència medieval d'arreu d'Europa—, els trets essencials que caracteritzen la pràctica teatral durant l'Edat Mitjana i que, junt amb el drama valencià, dona fe d'un primicier i desenvolupat conreu al nostre país de l'escena vertical conjugada amb l'horitzontalitat d'un escenari múltiple i, en conseqüència, mixt.

c) Que els tres drames assumpcionistas en llengua catalana que ens han persistit no guarden aquella cenyida relació textual o escènica que hom va atorgar-los en una primera i ràpida lectura, sinó que parteixen de tres plantejaments diferents tant a l'hora d'escollir les fonts literàries, com en la redacció poètica, la selecció musical i el plantejament escènic-espacial, si bé en aquest darrer punt les concommitàncies entre el Drama valencià i l'il·licitat són realment estretes.

d) Que el Drama de València troba l'emplaçament ideal per a l'espai de Cel dintre l'església: el cimbori (que adoptaran els drames castellans del segle XVI i que a Elx serà cúpula), resolent així els difícils problemes de bastides de fusta que calia alçar a l'efecte entre el sostre i l'arcada en altres temples que no posseïen aquest element cupular. Disposició aquesta que l'obliga a sintetitzar les diferents «mansions» esparses en un ampli lloc d'acció: el cadafal situat al transsepte, que es perllonga fins al

cor (i manté aquest espai com a lloc de sortida de certs actors, seguint la pràctica del drama litúrgic, des d'on partien els cantors-oficiants per centrar els seus moviments entorn de l'altar).

e) Que per a la duplicitat escènica horitzontal-vertical es necessita l'ús d'unes màquines aèries que permetin el desplaçament —descendent i ascendent— dels personatges; màquines que gaudiran d'un especial desenvolupament al País Valencià (com ens ho demostren no només les pervivències d'Elx, sinó les d'aparells semblants —«carxofes»— en alguns pobles de la comarca de l'Horta), si bé s'usaven àmpliament arreu dels Països Catalans.

f) Que el Drama Assumpcionista d'Elx mostra més elements dramàtics medievals dels que pugui semblar a primer cop d'ull: un estudi en profunditat d'aquests ens revela unes concepcions teatrals d'una medievalitat essencial, malgrat els additaments barrocs que han provocat çà i llà abundoses confusions. Pensem que, d'altra banda, l'escenografia barroca segueix molt de prop les aportacions tramoístiques medievals, que enriqueix i ornamenta, però que substancialment no varia.

En aquest sentit, urgeixen unes investigacions en profunditat sobre l'aspecte dramàtic del drama il·lícit, abundant en bibliografia musical, històrica i filològica, però escassíssim en l'estudi teatral.

Sigles i abreviatures

SIGLES

- AANS = Auto de la Asunción de Nuestra Señora (núm. XXXII, ed. Rouanet).
- ACA = Arxiu de la Corona d'Aragó.
- ACCV = Anales del Centro de Cultura Valenciana.
- ACL = Arxiu Capitular de Lleida.
- ACV = Arxiu Capitular de València.
- AHAT = Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona.
- AHT = Arxiu Històric de Tarragona.
- AIEG = Anales del Instituto de Estudios Gerundenses.
- AME = Arxiu Municipal d'Elx.
- AMT = Arxiu Municipal de Tortosa.
- AMV = Arxiu Municipal de València.
- ANBAA = Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
- AST = Analecta Sacra Tarraconensia.
- BAC = Biblioteca de Autores Cristianos.
- BBC = Butlletí de la Biblioteca de Catalunya.
- BNM = Biblioteca Nacional de Madrid.
- BFB = Biblioteca Folklòrica Barcino.
- BNP = Biblioteca Nacional de París.
- BCEC = Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.
- BRABLB = Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.
- BRAE = Boletín de la Real Academia Española.
- BRAH = Boletín de la Real Academia de la Historia.
- BSAL = Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana.
- BSCC = Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.
- CNRS = Centre National de la Recherche Scientifique.
- DAC = Drama Assumpcionista de Castelló.
- DAE = Drama Assumpcionista d'Elx.
- DAT = Drama Assumpcionista de Tarragona.
- DAV = Drama Assumpcionista de València.

| | |
|-------|---|
| DCVB | = Diccionari Català-Valencià-Balear. |
| EE | = Estudios Escénicos. |
| ENC | = Els Nostres Clàssics (collecció). |
| ER | = Estudis Romànics. |
| EUC | = Estudis Universitaris Catalans. |
| GEC | = Gran Enciclopèdia Catalana. |
| IEA | = Instituto de Estudios Alicantinos |
| IEC | = Institut d'Estudis Catalans. |
| LAV | = Llegendes Aurea de Voràgine. |
| LLC | = Llibres de Claveria. |
| MOLC | = Les Millors Obres de la Literatura Catalana (collecció). |
| MOLU | = Les Millors Obres de la Literatura Universal (collecció). |
| RAAAB | = Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonense. |
| RABM | = Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. |
| RLR | = Revue des Langues Romanes. |
| SATF | = Société d'Anciens Textes Français. |
| PUF | = Presses Universitaires Françaises. |

ABREVIATURES

| | |
|-----------|-----------------------------|
| Ap. | = Apèndix. |
| Art. cit. | = Article citat. |
| bibl. | = bibliografia. |
| cap. | = capítol. |
| c. | = circa (cap a, entorn de). |
| Cf. | = Confitur (consultar). |
| dóc. | = document, -al. |
| edic. | = edició. |
| f. | = foli. |
| fig. | = figura. |
| íd. | = ídem. |
| ibíd. | = ibídem. |
| Lib. | = Llibre. |
| Ms. | = Manuscrit. |
| Op. cit. | = Obra citada. |
| p./pp. | = pàgina, -es. |
| rúb. | = rúbrica. |
| ss. | = següents. |
| v. | = vers (de full). |
| vv. | = versos (de poema). |
| vid. | = vegeu. |
| vol. | = volum. |

Sumari

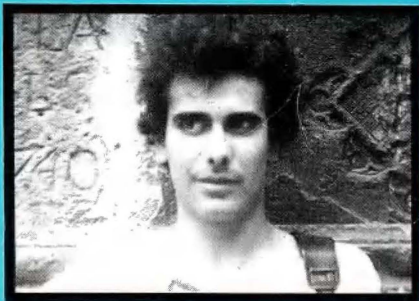
| | |
|---|----|
| A propòsit del llibre de Jesús Francesc Massip | 9 |
| 1. <i>Introducció</i> | 19 |
| 1.1. Selecció i delimitació | 19 |
| 1.2. La investigació sobre el teatre medieval a Catalunya i situació actual de la qüestió | 20 |
| 2. <i>El fet dramàtic a l'Edat Mitjana</i> | 25 |
| 2.1. L'animal teatral | 25 |
| 2.2. La interrupció d'unes formes | 26 |
| 2.3. La nova integració | 27 |
| 2.4. Pervivència de l'Antiguitat clàssica | 28 |
| 2.4.1. Continuïtat itinerant | 28 |
| 2.4.2. La línia del teatre profà | 30 |
| 2.4.2.1. L'espectacle àulic | 30 |
| 2.4.2.2. L'espectacle popular | 34 |
| 2.4.2.3. L'espectacle burgès i universitari | 35 |
| 3. <i>L'espectacle religiós medieval</i> | 37 |
| 3.1. El nou ritual: la missa | 37 |
| 3.2. La creació d'una forma: el drama litúrgic | 37 |
| 3.3. L'espectacle com a didàctica edificant | 42 |
| 3.4. Naturalesa del teatre medieval | 45 |
| 3.5. L'espai escènic medieval | 47 |
| 3.5.1. El problema de les fonts | 47 |
| 3.5.2. El concepte d'espai en el teatre medieval i la seva evolució | 48 |
| 3.5.3. Naturalesa de l'escena medieval | 49 |
| 3.5.4. L'espai escènic dins del marc eclesiàstic | 50 |
| 3.5.5. L'espai escènic dins el marc urbà | 53 |

| | |
|---|-----|
| Els cicles religiosos | 55 |
| 3.6.1. Cicle de Quaresma o pasqual | 55 |
| 3.6.2. Cicle de Nadal | 56 |
| 3.6.3. Cicle veterotestamentari | 57 |
| 3.6.4. Cicle hagiogràfic | 57 |
| 3.6.5. Cicle marià | 57 |
| 3.6.6. Cicle del Corpus | 57 |
| | |
| 4. <i>El drama assumpcionista en llengua catalana</i> | 59 |
| 4.1. El culte assumpcionista | 59 |
| 4.2. Manifestacions dramàtiques | 64 |
| 4.3. Les fonts assumpcionistas | 68 |
| 4.4. Estudi dels textos teatrals conservats | 70 |
| 4.4.1. El Drama Litúrgic de l'Assumpció de l'Estany | 70 |
| 4.4.1.1. Localització | 70 |
| 4.4.1.2. El text | 71 |
| 4.4.1.3. L'espai escènic: l'església i les seves seccions | 72 |
| 4.4.1.4. Acció dramàtica | 75 |
| 4.4.2. Línies argumentals del drama assumpcionista | 75 |
| 4.4.2.1. Resum | 75 |
| 4.4.2.2. Comparació textual | 76 |
| 4.4.3. El Drama Assumpcionista de Tarragona (DAT) | 92 |
| 4.4.3.1. El text | 92 |
| 4.4.3.1.1. Edicions, estudis, datació i localització | 92 |
| 4.4.3.1.2. Representacions actuals | 94 |
| 4.4.3.1.3. Valor poètic | 97 |
| 4.4.3.1.4. Les acotacions musicals | 99 |
| 4.4.3.2. Estructura dramàtica | 101 |
| 4.4.3.3. L'espai escènic | 103 |
| 4.4.3.3.1. Localització | 103 |
| 4.4.3.3.2. Ordenació d'un espai simbòlic | 104 |
| 4.4.3.3.3. Translació a l'ordre escènic del DAT | 107 |
| 4.4.3.3.4. Distribució de la decoració | 110 |
| 4.4.3.3.5. Efectes especials, vestuari i <i>atrezzo</i> | 115 |
| 4.4.3.4. Acció dramàtica | 116 |
| 4.4.4. El Drama Assumpcionista de València (DAV) | 118 |
| 4.4.4.1. El text | 118 |
| 4.4.4.1.1. Edicions, estudis i datació | 118 |
| 4.4.4.1.2. Entitat literària | 119 |
| 4.4.4.1.2. Estat fragmentari | 119 |

| | | |
|------------|--|-----|
| | Valor poètic | 120 |
| 4.4.4.2. | Les acotacions musicals | 121 |
| 4.4.4.3. | Estructura dramàtica | 123 |
| 4.4.4.4. | Espai escènic | 125 |
| 4.4.4.4.1. | Localització | 125 |
| 4.4.4.4.2. | L'escenari múltiple vertical | 127 |
| 4.4.4.4.3. | Divisió espacial | 130 |
| | Pla vertical | 130 |
| | Pla horitzontal | 131 |
| 4.4.4.4.4. | Decorats, ginys i efectes es- pecials | 133 |
| | El cel i les màquines aèries | 133 |
| | El cadafal; distribució i per- llongacions | 135 |
| | Vestuari i efectes especials | 142 |
| 4.4.4.5. | Acció dramàtica | 144 |
| 4.4.5. | El Drama Assumpcionista d'Elx (DAE) | 148 |
| 4.4.5.1. | El text | 148 |
| 4.4.5.1.1. | Problemes de datació i com- posició: Manuscrits i edi- cions | 148 |
| 4.4.5.1.2. | Estudis | 152 |
| 4.4.5.1.3. | Entitat literària | 152 |
| 4.4.5.2. | La música | 154 |
| 4.4.5.3. | Estructura dramàtica | 156 |
| 4.4.5.4. | L'espai escènic | 158 |
| 4.4.5.4.1. | Emplaçament a través de les èpoques | 158 |
| 4.4.5.4.2. | L'escenari horitzontal | 159 |
| 4.4.5.4.3. | L'escenari vertical | 161 |
| 4.4.5.4.4. | Tramoies, decorats i efectes especials | 161 |
| | El cel i les màquines aèries | 161 |
| | El cadafal i l' <i>andador</i> | 167 |
| | Vestuari i efectes especials | 170 |
| 4.4.5.5. | Acció dramàtica: direcció i interpre- tació | 172 |
| 5. | <i>Conclusions</i> | 177 |
| | <i>Sigles i abreviatures</i> | 181 |

MONOGRAFIES DE TEATRE

1. *Joaquim Carbó*, EL TEATRE DE «CAVALL FORT» (2a. ed.).
2. *Ezequiel Vigués «Didó»*, TEATRE DE PUTXINEL·LIS (2a. ed.).
3. *Caterina Solà i Palerm*, EL TEATRE VALENCIA DURANT LA DICTADURA.
4. *Josep Palau i Fabre*, ANTONIN ARTAUD I LA REVOLTA DEL TEATRE MODERN.
5. *Alexandre Plana*, TEORIA I CRÍTICA DEL TEATRE, a cura de *Iolanda Pelegrí*.
6. *Xavier Fàbregas*, DE L'OFF BARCELONA A L'ACCIÓ COMARCAL (DOS ANYS DE TEATRE CATALA: 1967-1968).
7. LES GRANS TRADICIONS POPULARS: OMBRES I TITELLES.
8. *Robert Marrast*, EL TEATRE DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA.
9. *Jordi Coca*, L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA (1955-1963).
10. *Joan Puig i Ferrer*, TEXTOS SOBRE TEATRE.
11. *Jordi Coca, Enric Gallén i Anna Vázquez*, LA GENERALITAT REPUBLICANA I EL TEATRE (1931-1939).
12. *Eugenio Barba*, LES ILLES FLOTANTS.
13. *Joan Abellan*, LA REPRESENTACIÓ TEATRAL.
14. EL TEATRE D'OMBRES ARREU DEL MÓN.
15. *R. Batlle*, QUINZE ANYS DE TEATRE CATALA.
16. *Francesc Burget i Ardiaca*, LA CNT I LA POLÍTICA TEATRAL A CATALUNYA (1936-1938).



Jesús-Francesc Massip (Tortosa, 1958) és llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, on s'incorpora com a professor de l'Institut d'Experimentació Teatral (IET). Realitza la tesi de llicenciatura *Aproximació a l'estudi de l'espectacle religiós medieval: el drama assumpcionista en llengua catalana* i n'obté el Premi Extraordinari.

El curs 1980-1981 participa en la creació i l'organització de l'Arxiu de Documentació Teatral i del Grup de Teatre de l'IET, amb el qual ha muntat una *Mostra de teatre profà medieval* i, en col·laboració amb Ramon Simó, *Lo Canonge Ester convida festes* sobre textos de Lluís del Milà, Torres Naharro i del Cançoner d'Hijar. Dintre el mateix grup ha promogut els espectacles *Concerto Grosso per triolins e «A» bemol* i *Herois de la misèria*, ambdós realitzats pel director iugoslau Milan Vukotić. Ha participat, amb treballs sobre la situació del teatre universitari a l'Estat espanyol, en diversos festivals i jornades internacionals de teatre universitari (a Múrcia; a l'Aquila, Itàlia; a Lió i a Nantes, França, i a Coïmbra, Portugal). Ha pres part, amb temes de teatre medieval, al I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre l'Edat Mitjana i el Renaixement, a Sitges, i al Cicle de Conferències sobre la Història del Teatre de la Universitat Autònoma de Bellaterra. Ha publicat articles sobre teatre i cultura artística a diverses revistes periòdiques.

Teatre religiós medieval als Països Catalans prova de fer evident la decisiva importància del teatre català medieval en el concert de l'avantguarda dramàtica europea de l'època, mentre que analitza aquesta abundant producció dramàtica, que no es desenvolupa tant en el terreny de la creació literària com en el camp de l'espai escènic, de l'escenografia i de la tramoia, al qual el nostre àmbit cultural aporta agosarades innovacions.



9 788429 722246

EDICIONS 69